

**HİLMİ ZİYA ÜLKEN'İN EDEBİ DÜNYASI
VE ROMANLARININ İNCELENMESİ**

Veli KILIÇARISLAN

**Yüksek Lisans Tezi
Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
2014
Her Hakkı Saklıdır**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

Veli KILIÇARISLAN

**HİLMİ ZİYA ÜLKEN'İN EDEBÎ DÜNYASI VE ROMANLARININ
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK**

ERZURUM-2014



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

11/07/2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "**Hilmi Ziya Ülken'in Edebi Dünyası ve Romanlarının İncelenmesi**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun **3 yıl** süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

11/07/2014

Veli KILIÇARISLAN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK danışmanlığında, Veli KILIÇARISLAN tarafından hazırlanan bu çalışma 11/07/2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK İmza:
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ahmet SARI İmza:
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Servet TİKEN İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 11 / 07 / 2014

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR	V
ŞEKİLLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	VII

BİRİNCİ BÖLÜM

HİLMİ ZİYA ÜLKEN'İN SANAT HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

1.1. SANAT NEDİR?	1
1.1.1. Sanatın Sistemleşmesi ve İşlevleri.....	10
1.2. SANATKÂR KİMDİR?.....	16
1.3. SANAT ESERİNİN NİTELİKLERİ.....	21
1.4. SANAT VE TABİAT	26
1.5. SANAT VE TOPLUM	27
1.6. SANAT VE AHLÂK.....	34
1.7. SANAT VE GÜZELLİK	40
1.8. SANAT-DİN EKSENİNDE TÜRK VE İSLAM SANATI HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ.....	45

İKİNCİ BÖLÜM

HİLMİ ZİYA ÜLKEN'İN EDEBİYAT HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

2.1. EDEBİYAT VE DİL	52
2.2. TANZİMATTAN SONRAKİ FİKİR HAREKETLERİ VE EDEBİYATA ETKİLERİ.....	63
2.2.1. Türkçülük	69
2.2.2. Memleketçilik (Anadoluculuk)	76
2.3. HİLMİ ZİYA'NIN BAZI EDEBÎ TÜRLER HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ.....	82
2.3.1. Destan	83

2.3.2. Şiir	90
2.3.2.1. Hilmi Ziya'nın Şiirleri	95
2.3.3. Roman	105
2.4. EDEBÎ AKIMLAR	113
2.4.1. Klasisizm	115
2.4.2. Romantizm.....	116
2.4.3. Realizm.....	119
2.4.4. Sürrealizm.....	121

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HİLMİ ZİYA ÜLKEN'İN ROMANLARININ İNCELENMESİ

3.1. YARIM ADAM	124
3.1.1. Romanın Tanıtımı	124
3.1.2. Olay Örgüsü.....	126
3.1.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı	135
3.1.4. Zaman	140
3.1.5. Mekân.....	144
3.1.6. Kişiler	147
3.2. POSTA YOLU.....	154
3.2.1. Romanın Tanıtımı	154
3.2.2. Olay Örgüsü.....	156
3.2.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı	160
3.2.4. Zaman	163
3.2.5. Mekân.....	166
3.2.6. Kişiler	169
SONUÇ.....	175
KAYNAKÇA	179
ÖZGEÇMİŞ.....	185

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HİLMİ ZİYA ÜLKEN'İN EDEBİ DÜNYASI ve ROMANLARININ
İNCELENMESİ**

Veli KILIÇARISLAN

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

2014, 185 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK (Danışman)

Doç. Dr. Ahmet SARI

Yrd. Doç. Dr. Servet TİKEN

Bu çalışmada, Hilmi Ziya'nın sanat ve edebiyatla ilgili görüşlerine yer verildiği gibi, Türk edebiyatına katkıda bulunduğu romanları değerlendirilmiştir. Hilmi Ziya, sanat ve edebiyatla ilgili yüzlerce makale ve kitap yazmıştır. Onun bu konuda verdiği makaleler ve kitaplar temin edilmiş, yapılan değerlendirmeler sonunda yazıların içeriklerinden çalışmanın alt başlıkları oluşturulmuştur.

Hilmi Ziya'nın sanat anlayışı, edebiyat sahası ve edebî türler hakkındaki düşünceleri verildikten sonra, onun teorik bilgilerinin uygulamaya koyulduğu romanları incelenmiştir. Bu romanlar, aslen tamamlanmamış bir nehir romanın parçalarıdır. Sekiz romandan oluşan serinin iki kitabı, *Yarım Adam* ve *Posta Yolu* yapı ve tema açısından incelenmiştir. Sonuç olarak, bu çalışma Hilmi Ziya'nın sanata yaklaşımını ve sanatçı kişiliğini ortaya çıkarmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Edebiyat, Roman, Hilmi Ziya Ülken, Yarım Adam, Posta Yolu.

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

**EXAMINATION OF HILMI ZIYA ULKEN'S LITERARY WORLD AND HIS
NOVELS**

Veli KILIÇARISLAN

Advisor: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

2014, Page: 185

Jury: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Assoc. Prof. Dr. Ahmet SARI

Assist. Prof. Dr. Servet TİKEN

In this study we dealt with Hilmi Ziya's art and literature opinions as well as his novels that are contributed an intellectual approach the Turkish literature. Hilmi Ziya wrote hundreds of articles and a lot of books subjected to his opinions about the art and literature. This entire document gathered up and then the subtitles of this study were determined by evaluating the main principals of all of these writings.

After being given Hilmi Ziya's art perception and his opinions for literature and literary genres, the novels that belong to him were examined by his theoretical approaches. These novels are essentially a part of a novel sequence which was not accomplished. The two of this cycle which combines of eight novels, Yarım Adam and Posta Yolu were examined by the structure and theme. Consequently, this study aims to deduce Hilmi Ziya's artistic character and approach for literature.

Key Words: Art, Literature, Novel, Hilmi Ziya Ulken, Yarım Adam, Posta Yolu.

KISALTMALAR

- A. Ü.** : Ankara Üniversitesi
A. K. Ü. : Afyon Kocatepe Üniversitesi
bk. : Bakınız
C. : Cilt
Ed. : Editör
H.z. : Hazreti
S. : Sayı
s. : Sayfa
TDK : Türk Dil Kurumu
TDVİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
vb. : Ve benzeri
vs. : Vesaire

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1 Mekan ve Zaman Sanatlarında Taklit İle İfadenin Rolü	8
Şekil 1.2. Mekan ve Zaman Sanatlarında Taklit ve İfadenin Rolü (Güncellenmiş).....	8
Şekil 1.3. Değerler Arasında Sanatın Yeri.....	12

ÖNSÖZ

Bir bilim adamı olarak Hilmi Ziya Ülken, Cumhuriyet'in kurulmasına yakın, okul sıralarında başladığı yazı hayatına, Cumhuriyet döneminde çıkarılan dergilerin artmasıyla birlikte devam etmiştir. Onun bu üretkenliği ve çalışkanlığı aileden gelmektedir. Babası eczacı ve dışçı mektebi öğretim üyesi Alanyalı Mehmet Ziya'dır. Annesi Müşfika Hanım'dır. Hilmi Ziya'nın eğitimine, meslek hayatına ve eserlerine dair ayrıntılı bilgiye, Hilmi Ziya'nın kendi el yazısıyla Prof. Dr. Necati Öner'e bıraktığı otobiyografisinden ulaşılabildiği gibi¹, aynı şekilde Eyyüp Sanay da Hilmi Ziya'nın kendisine hayatına dair notlar tuttuğunu belirtir.² Ali Çankaya ise, sekiz ciltlik Mülkiye tarihinde, Hilmi Ziya'yı anekdotlarla anlatır.³

Fransızca, Almanca ve Arapça bilen Hilmi Ziya, dünya çapında tanınan bir sosyolog ve filozoftur. 1933'te Berlin, 1937'de Paris, 1948'de Amsterdam'da toplanan, Milletlerarası Felsefe kongrelerine katılması, 1949'da Unesco tarafından Oslo'ya "Association Internationale de Sociologie"yi kurmak üzere davet edilmesi, tanınmasında önemli rol oynamıştır. Oslo dönüşü, Türk Sosyoloji Cemiyeti'ni kurmuştur. Hilmi Ziya, Unesco'nun yönetim kurulunda da yer almıştır. 1956-1962 yılları arasında Türk Dil Kurumu üyeliğinde bulunması, onun farklı bir yönünü daha ortaya koymaktadır.⁴

Hilmi Ziya, bütün bu çalışmalarının yanında yazılarını yazmaya devam ettiği gibi, dergiler de çıkarmıştır. Çıkardığı dergiler arasında, *Mihrap*, *Anadolu*, *Felsefe ve İctimaiyat*, *İnsan*, *Felsefe Yıllığı*, *Galatasaray* ve *Sosyoloji Dergisi* bulunmaktadır. Hilmi Ziya'nın sosyoloji ve felsefe alanındaki bu çalışmalarından başka sanata da yatkınlığı bulunmaktadır. Şiir, roman, hikâye ve resim gibi türlerle de ilgilenmiş, yağlı boya resimlerinden oluşan bir sergiyi Eminönü Halkevi'nde açmıştır.⁵ Şiirlerini ise, *Şadırvan*, *Anadolu*, *Mihrap* dergilerinde yayımlamıştır.

Cumhuriyet döneminde yetişmiş aydınlarımız arasında kendine özel bir yer edinmesinin temelinde çok yönlü olması rol oynamaktadır. Hilmi Ziya, hayatı boyunca

¹ Ayhan Vergili, *Hilmi Ziya Ülken Kitabı*, İşaret Yayınları, İstanbul 2013, s. 17.

² Eyyüp Sanay, *Hilmi Ziya Ülken*, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara 1991, s. XV.

³ Ali Çankaya, *Mülkiye Tarihi ve Mülkiyeliler IV*, Ankara 1968, s. 1678.

⁴ Vergili, s. 19-21.

⁵ Hilmi Ziya Ülken, "Kendi Dilinden Hilmi Ziya Ülken", *Toplumbilim*, S. 1, (Eylül 1992), s. 87.

çalışmayı kendine görev bilmiş ve durmaksızın üretme yoluna gitmiştir. Nitekim onun bu çabaları meyvesini vermiştir. Kendi dilinde olduğu gibi, yabancı dillerde de sayısı bin beş yüzü bulan makale ve kitap bırakmıştır. Söz konusu eserler arasında tercümelemler de önemli bir yekûn oluşturmaktadır. Böylesine verimli bir düşünür, sosyolog, eleştirmen, ressam, şair ve romancı olan Hilmi Ziya ile ilgili yapılan çalışmalar, onu tam anlamıyla kucaklamamaktadır. Özellikle onun sanat ve edebiyata dair eserleri ve görüşleri üzerine doktora, yüksek lisans ve lisans olmak üzere hiçbir çalışma yapılmamıştır. Daha evvel Felsefe ve Din Bilimleri, Felsefe, Sosyoloji, Eğitim Bilimleri alanlarında üç doktora, yirmi bir yüksek lisans, yirmi üç lisans tezi yaptırılmıştır.

Hilmi Ziya'nın saklı kalmış yönü edebiyatçılığıdır. Bu nedenle onun çok yönlü kişiliğinin eksik kalan yanlarını da gün yüzüne çıkarmak ve değerini tam anlamıyla ortaya koymak için "Hilmi Ziya Ülken'in Edebî Dünyası ve Romanlarının İncelenmesi" adlı çalışmayı yapmaya karar verdik. Türk edebiyatına miras bıraktığı romanlarının incelenmesinin yanı sıra edebiyata dair makalelerinin ve diğer eserlerinin bir araya getirilip değerlendirilmesi bu tezin amacını oluşturmaktadır. Söz konusu tez, üç ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler, "Hilmi Ziya Ülken'in Sanat Hakkındaki Görüşleri", "Hilmi Ziya Ülken'in Edebiyat Hakkındaki Görüşleri" ve "Hilmi Ziya Ülken'in Romanlarının İncelenmesi" şeklindedir.

Çalışma yapılırken, Hilmi Ziya'nın görüşlerinde, "Sanat nedir?", "Sanatkâr kimdir?", "Sanat eserinin nitelikleri nelerdir?", "Sanatın toplumla ve onun değerleriyle ilişkisi ne düzeydedir?", "Edebiyat ve dilin etkileşimi nasıldır?", "Fikir hareketlerinin edebiyatımız üzerinde etkisi nedir?", "Edebî türlerin sınırları nedir?" ve "Edebî akımların oluşum seyri nasıldır ve etkileri nelerdir?" sorularına cevap aranmıştır. Ayrıca, Hilmi Ziya'nın romanlarında, görüşlerinin izlerine rastlanıp rastlanılmadığı da tetkik edilerek, romanları yapı açısından incelemeye tabi tutulmuştur.

Hilmi Ziya'nın teze kaynaklık eden eserlerine ulaşma hususunda Millî Kütüphane'den, İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi'nden, Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nden, Selçuk Üniversitesi Kütüphanesi'nden ve Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi'nden faydalanılmıştır. Elde edilen veriler, taranarak fişlenmiştir. Bunun yanı sıra, ansiklopedi, sözlük gibi yardımcı kitaplar kullanılmıştır.

Hilmi Ziya gibi bir aydının eksikliğini, görüşleri aracılığıyla bir nebze olsun ortadan kaldırmak ve hak ettiği kıymeti, verdiği eserler sayesinde gösterebilmek adına yazılmış bu tezin, oluşturulmasında desteğini esirgemeyen hocam ve tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK'e, Hilmi Ziya'nın geniş çaplı bibliyografyasını yapan Ayhan Vergili'ye, çalışma arkadaşlarıma ve aileme teşekkür ediyorum.

Erzurum – 2014

Veli KILIÇARISLAN

BİRİNCİ BÖLÜM

HİLMİ ZİYA ÜLKEN'İN SANAT HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

Tarihsel seyri içerisinde bakıldığı zaman sanatın çok katmanlı bir yapı gösterdiği dikkat çekmektedir. Mimari, müzik, heykel, edebiyat, resim, tiyatro, sinema gibi birçok dalının olmasının yanı sıra felsefeyle, sosyolojiyle, antropolojiyle olan münasebeti, sanatın var olmasını sağlayan unsurları belirlemektedir. Sanatın varlık nedenleri üzerine yürütülen tartışmalar, yine sanatın farklı dallarınca alımlanan estetik kaygılarla izah edilmiştir. Ayrıca sanatın üretildiği toplumsal yapı, içinde yaşanan devir ve coğrafya da göz önünde bulundurulduğunda birden fazla sanat tarifi olması garipsenmemelidir. Sanat, onu ortaya koyan baş aktörün -sanatkârın- insan olması nedeniyle konusunu insan ve insana dair değerlerden seçer. Bu bakımdan insani her şey sanatın konusu olmuştur. Dolayısıyla insanın sanattan beklediği öncelikle ihtiyaçları gidermesi olurken, onu zevk alma ve keyif takip etmektedir. Medeniyetin ilerleyen zamanlarında zevk ve ihtiyaç öncelik açısından yer değiştirebilmektedir.

1.1. SANAT NEDİR?

İlk dönem sanatının insanoğlunun günlük yaşantısından, korkularından ve hazlarından etkilenerek; farkındalığına varılmadan ve estetik kaygılardan yoksun olarak icra edildiğini, dolayısıyla daha çok ihtiyaçtan doğduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki, ilkel zamanda çamurdan yapılan ev eşyaları dahi bir ihtiyacı gidermek üzere yapılmıştır. Bu durumda sanat insani ihtiyaçlarla iç içe olmuştur. Hilmi Ziya Ülken, bu doğrultuda sanatın ihtiyaç olmasının yanı sıra bir zevk olduğunu vurgular.

“İnsan manevi varlık olarak eşyayı objeleştirmekte, çevresini bir ‘dünya’ haline getirmektedir. Bu objeleştirme her şeyden önce bir imal etme, verilerden objeler yaratma şeklinde meydana çıkar: insan eliyle veya âletlerle dokuduğu çadır bezinden, yaptığı pirogue'tan⁶ kurduğu abidelere ve büyük trans-atlantiklere kadar hepsini homofaber olarak yapmaktadır. Fakat insanın bu ‘imal edici’ fonksiyonu asla tek başına alınamaz. Çünkü bu fonksiyon bir yandan şemalar ve kavramlarla bilme fonksiyonuna

⁶ Pirogue: oyma kayık. (Tahsin Saraç, *Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1976, C. 2, s. 981.).

(homosapiens) bir yandan da insanın eğlenme ve zevk alma fonksiyonuna (homoludens) bağlıdır. Her imal fiili teknik bir fiil olduğu kadar da bilgi ve sanat fiilidir. Çünkü sanat hem bir şey yapmak hem de hoş giden bir şey yapmak demektir.”⁷

Söz konusu kanaatini genişleterek ihtiyacın türleri ve bu ihtiyaç neticesinde insanın davranışları yoluyla sanata ulaşması üzerinde dururken, yapılan davranışları “aktif” ve “pasif” olmak üzere ikiye ayırır. “Aktif davranışta”, insan ihtiyacı olan objeye karşı çaba gösterir, elde etmeye çalışır, der. “Pasif davranış” ise, tatmin edilmiş ihtiyacın denge durumudur. Karşılaşılan engeli aşmak yerine orada kalma, duraklama söz konusudur. Bir bakıma insan ruhunda çatışma durumudur. Hilmi Ziya, işte bu pasif davranışın temaşaya yöneldiğini belirtmektedir.⁸

“Temaşa, pratik olmayan ve çatışmanın çözülmesi şeklinde ortaya çıkan bir davranıştır. Öyleyse bir pasif çatışma, bir de pasif temaşa halini görüyoruz. Bunlar çocukta, ilkel insanda her an vardır. Bunlara biz estetik davranış deriz. Ancak onlar henüz sanat davranışı değildirler. Yani gündelik hayatımızda da böyle birçok davranışlar karşısında kalırız. Şu kadar var ki, bir takım başka etkinliklerle birleştiği zaman sanat davranışı olur.”⁹

ifadesiyle sanat davranışının oluşmasında etkili olan birtakım unsurların varlığına dikkat çekmektedir.

Davranışların sanat yapıcı olmasından dolayı insan davranışları arasında öncelikle hangilerinin sanat oluşumuna zemin hazırlayacağı konusunda Hilmi Ziya, sanatsal becerinin rolüne dikkat çeker. Başka bir deyişle “maharet”, bir sanat davranışı olabildiği gibi, bu davranışı etkileyen bir faktör de olabilir. Ancak maharet, estetik bir davranış hüviyeti gösterebileceği gibi, pratik bir davranış olma özelliğine de sahiptir. Hilmi Ziya, maharetin rolünü belirtirken, estetik ve pratik davranış arasındaki farka, “*Maharet, sanatın doğuşunda rol oynar, fakat asıl sanat değildir. İşçi ustasında maharet vardır, sanat yoktur. Fakat sanatkârda hem maharet vardır, hem sanat vardır.*”¹⁰ cümleleriyle değinir. Maharet ve sanatın oluşturduğu iş birliği beraberinde üretimi getirir. Üretim (fabrication) olması meseleyi Hilmi Ziya’nın düşünceleri çerçevesinde başka bir

⁷ Hilmi Ziya Ülken, *Felsefeye Giriş*, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1958, C. 2, s. 164.

⁸ Hilmi Ziya Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlük Konferansları Serisi, İstanbul 1965, s. 29.

⁹ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 30.

¹⁰ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 30.

noktaya taşımaktadır. Çünkü bir üretim varsa, teknik de vardır. Öyleyse “Sanat teknik midir?” sorusuna cevap aranması gerekmektedir. Hilmi Ziya, sanatın teknik olmasından ziyade onun tekniğe benzerlik göstermesini önemser ve sanatın teknik olmadığını söyler. Nitekim her sanatkâr bir teknikçidir, fakat her teknikçi bir sanatkâr değildir.¹¹ Hilmi Ziya, sanat teknikleri konusunda sanat türlerine göre bir ayrıma gitmektedir. Ona göre sanat şekillerinin tekâmülü bir bakıma teknikle de ilgilidir. Yeni tekniklere göre sanat da yeni şekiller almaktadır. Mimari açısından örneklere giden Hilmi Ziya, mimarideki taş tekniğini, pişmiş toprak tekniğini, çelik beton tekniğini örnekler arasında sayar. Zaman sanatlarının teknikle münasebetini beşe ayırarak inceler¹²:

1. Dini Ayinler Sanatı: Tanrı veya kutsal varlıklar önünde diz çökme, kurban merasimi, dua, mezarlar, nesir halinde şiir, vs.
2. Siteler ve Agoralar Sanatı: Nutuk, ve belâgat sanatı, sahne temsili, polemik (hiciv) ve tenkit, küçük kompozisyon ve koro.
3. Kilise Sanatı: Orgue, dinî ilahi (Hıristiyanlıkta hymne), bizde tekke ilahisi, büyük koro, “miracle”ler ve “martyre”lerin temsili, Şiy’ilerde Muharrem ayın ve temsili, mersiye.
4. Ordu Sanatı: Harpçi musikinin kendine mahsus enstrümanları ile Avrupa’da doğuşu. İslam dünyasında Moğollarla başlayan ordu musikisinin Hint-Türk, İlhanî ve Osmanlı imparatorluklarında yeri, Mehter. Kilise ve ordu musikisinin terkibi: Destan, marş, opera, roman.
5. Machinisme Sanatı: Modern musiki, modern nesir, kütlelerin romanı.

Sanat ve maharet ilişkisinde dikkat çektiği başka bir husus da maharetin tek başına sanat için yeterli olamayacağıdır. Bir bütünün parçalarından yalnız biri olan maharet, sanatı farklı kapılara yönlendirmektedir. “*Sanat daima bir gayeye çevrilir. Bir şey yaparken, biz hem hünerimizi gösterir, hem de bir takım âletler kullanırız. Bu âletler ya daha önceden hazırlanmıştır yahut sanatçı tarafından meydana getirilmektedir. Bu anlamda sanat; hem bir yaratış hem bir yapış, bir prodüksiyondur.*”¹³

¹¹ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 31.

¹² Hilmi Ziya Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, *A. Ü. Türk ve İslam Sanatları Enstitüsü Yıllık Araştırmalar Dergisi*, C. 1, S. 5, (1956), s. 32.

¹³ Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, s. 31.

Doğuştan gelen maharetin ihtiyaç ve zevkle birleşmesi, sanatı var eder. Bu doğrultuda insanın sanat yaratışında ruhunu, duygularını, arzularını doyurma beklentisi varlığını hissettirir. Beklentilerine ulaşma niyetinde olan insan (sanatkâr), mizacından da kaynaklanan özellik gereği değişimler yaşar. Bu değişim nesne, özne arasında gelgitlerle olgunlaşan sanat yaratışı sıkıntısıdır. Sanatkâr sonunda kendini tatmin edecek ferdi yahut sosyal ihtiyacı giderecek bir sanat yaratışı ortaya kor. Hilmi Ziya, bu yaratışı bir zorunluluk olarak kabul eder. Sanat yaratışının bir getirisi olarak teknik ve hayati değerlerin üzerinde yer alan bir sanat değerinin varlığından haberdar eder. Zaman üstü bir niteliğe sahip olan değer, duyu verilerine ve insana ait olması nedeniyle üstün bir yaratış olur.¹⁴ Sanat kuvvetinin kaynağı ise, “*Yalnız tabiatın değişmez görünüşlerinden değil, bizdeki ezellilik ve düzen şevki ile bu görünüşler arasında kurulan ahenkten yahut yalnız tabîî kalitelerin zenginliğinden değil, bizdeki monotonluk ve boşluğun orada sükûn bulması*”¹⁵ dandır.

Sanatın asli unsurlarından olan insanı ele alırken, onun “epijektif”¹⁶ bir bünyeye sahip olduğuna vurgu yapan Hilmi Ziya, “süje”(özne) ile “obje”nin (nesne) birbirinden ayrılmamış olması nedeniyle aralarında müphem bir çift kutupluluktan söz eder. Burada süje ve obje arasında mantık dışı (alogique) bir münasebet olduğunu düşünen Hilmi Ziya, objeyi sanat eserinin maddesi, yani tabiat ve insan olarak düşünmektedir. Süjeyi ise, sanat eserini yaratan ve zihinden ibaret olmayan ruhi faaliyet, hayal gücü ve sezgisiyle bütün şuur süresi olarak açıklamaktadır. Sanat yaratışının oluşması Hilmi Ziya’ya göre bu ikisi arasındaki tam kaynaşmaya dayanır. Objenin (nesne) süjeye (özne) üstün geldiği durumu basit bir kopyacılık olarak gören Hilmi Ziya, süjenin üstün olduğu durumdaysa sanat yaratışından ziyade hayal fantezilerinin oluşacağı fikrine sahiptir.¹⁷ Bu doğrultuda, iç dünyası çatışma içinde olan insan, dış dünyayla bağ kurabilmek için bir çaba göstermektedir. Hilmi Ziya, dışa doğru yapılan bu hamleyi üçe ayırmaktadır: “projeksiyon” (izdüşüm), “objektivasyon” (nesneleştirme), “sübjektivasyon” (özneleştirme). İnsan ruhunun gerçekleşme aşamalarında sanata getirdiklerini ise, şu şekilde açıklamaktadır:

¹⁴ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 164.

¹⁵ Hilmi Ziya Ülken, “Estetik Değer 1” *Hisar*, C.8, S.56, (1968), s. 7.

¹⁶ Kelimenin manasına Felsefe sözlükleri de dâhil olmakla birlikte hiçbir sözlükte rastlanamamıştır. Lakin Hilmi Ziya’nın kelimeyi kullandığı cümlelerden hareketle manasının çelişki, çelişik olabileceği kanısına varılmaktadır.

¹⁷ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 182.

“Projeksiyon halinde insanlığın mitolojileri, masalları yaratılmıştır. Objektivasyonda, insan ruhu obje halinde gerçekleşmiş, teknik eşyayı, sanat eserlerini ve bilimlerini meydana getirmiştir. Bilim olarak objektivasyon, soyut kavramlar dünyasıdır. Fakat sanat olarak somut şekiller ve somut âhenkler, nispetler ve ritimler dünyasıdır. Sübjektivasyon olarak kişiliği, kişisel ruhu, dehâyı meydana getirmiştir. Ve bu iki açılış tarzı daima birbirine paralel olarak nöbetleşe meydana gelir.”¹⁸

Özellikle “objektivasyon” (nesneleştirme) ve “sübjektivasyon” (özneleştirme) devrelerinin birbirlerine göre çeşitli zamanlarda öne çıktıkları görülmektedir. Sanat da tıpkı insan ruhunda olduğu gibi, “objeleşme” (nesneleşme) ve “süjeleşme” (özneleşme) olarak ikiye ayrılır. Hilmi Ziya, sanat çeşitlerini buradan hareketle oluşturur. Bunlar bugün de kullandığımız plastik sanatlar ve deruni sanatlar ayrımıdır. Plastik sanatlar ile deruni sanatların tanımı Hilmi Ziya’nın diliyle şöyle yapılır:

“Estetik duygu, objeleşme olarak mekân, süjeleşme, yani sanat kişiliğinin yaratıcı gücü olarak zaman halinde gerçekleşir. Mekân olması bakımından, bize hiç değişmeyecekmiş gibi görünen, halden hale geçen duyu verilerinin ezelleştirilmesi ihtiyacından doğmuş eserleri verir. Bunlara plâstik sanat eserleri diyoruz: resim, heykel, mimarlık gibi. Süjeleşme yahut yaratma zamanı bakımından değer kişiliğinin yaratış çabasını, başka deyişle -çaba zamanını- ifade eder. Her sanat eserinde bir çaba zamanı vardır. Eser bir mekânda değil, zamanda yaşıyor. Bunlara itibarî olarak «derunî sanatlar» denmektedir; şiir, dram, müzik gibi.”¹⁹

Hilmi Ziya, hem obje hem de süje olarak sanatların mekân ve zaman gerçekleşmiş oluşlarını temel alarak onları “mekânî” ve “zamanî” sanatlar adı altında toplar.²⁰ Nihayetinde sanat, bir yerde ortaya çıkar: resimde tuval, kâğıt, v.b. diğer yandan da sanatın ortaya çıkmasında geçen bir zaman söz konusudur. “Süjeleşme”de (özneleşme) ifade edildiği gibi bir çaba zamanı vardır. Hilmi Ziya, tasnifine dair açıklamalarını genişleterek sanat eserinin bir mekânda bulunmasından ziyade kendisinin bir zaman içinde yaşadığını ifade eder. Örneğin bir tabloda değil de zaman süresi içerisinde görünen sanatlar, “zamanî” sanatlardır. Bir zaman süresi içinde yaratıldıktan sonra sadece mekânda gerçekleşen sanatlar ise “mekânî” sanatlar olarak adlandırılır. Yalnız

¹⁸ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 41.

¹⁹ Ülken, “Estetik Değer 1” s. 5.

²⁰ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 38-39.

Hilmi Ziya'nın bu tasnifinden yola çıkarak mekân sanatlarında da zamandan söz edilebileceğini söylemek mümkündür.

Sanatın sınıflandırılmasında farklı yöntemlere de başvurulmuştur. Büyük ve küçük sanatlar ayrımı bunlardan biridir. Büyük sanatlara, resim, müzik, şiir, mimari dâhil edilirken, küçük sanatlara, dekorasyon, mücevhercilik örnek gösterilmektedir. Güzelliği araştıranlarla, faydacı olanlar şeklinde de isimlendirildiği gibi saf sanatlar ve gündelik hayata ait olanlar ifadeleriyle de sanat çeşitlerinin ayrımı yapılmaktadır. Hilmi Ziya, hepsinin özünde yaratışın olduğunu söyler. Yaratış eserleri, insanla tabiat arasında bir kaynaşmanın ürünüdürler. Bu sanat çeşitleri arasında bir derecelendirmeye gitmek yerinde olmamakla birlikte ortaya çıkış safhalarında üç dereceden söz edilebilir.

“O evvelâ orijinal ve şedit (şiddetli) bir sezgi ile yaşanmış olmalıdır. Fakat ondan sonra bu yaşanmış halin fiilen meydana çıkması yâni icra edilmesi lâzımdır. Sanatkâr eserini yarattığı, icra ettiği zaman herkes onun muhitinde olamaz. Bir de başka ülkelere, başka devirlere kadar onun yayılmasını temin etmelidir.”²¹

“Objektivasyon”un (nesneleştirme) yüksek olduğu dönemlerde mekân ve zaman sanatları bakımından sanatın taklit olma vasfının geliştiğini ifade eden Hilmi Ziya, “sübjektivasyon”un (özneleştirme) kendini daha çok hissettirdiği dönemlerde sanatın ortaya çıkarken ifadenin ona kaynaklık ettiğini belirtir. İnsan gibi sanatın da statik bir duruş sergilememesinden dolayı “Sanatın taklit mi, ifade mi?” olduğunun kesin bir şekilde ayırt edilmesinin imkânı yoktur. Sanatı kavrayabilmek için taklit ve ifadenin onun üzerindeki etkisini açıklamak gerekmektedir. Hilmi Ziya, sanatı ilk defa ayrı tetkik konusu haline getiren Platon’un *Symposion* (Ziyafet) adlı eserinde zamanın türlü aşk, sevgi, sanat görüşlerini konuşurmak suretiyle kendi idealist ve terkipçi görüşüne yükseldiğini bildiriyor. Böylece Platon’un sanatı, insanın idéeler âlemine çevrilen bakışı olarak gördüğünü ifade eden Hilmi Ziya, Platon’un görüşleri çerçevesinde sanatkârın zaman üstü ve değişmez örnekler (archetype) olan idéeleri kopya etmekten başka bir şey yapmadığını düşünmektedir.²²

²¹ Hilmi Ziya Ülken, “Sanatın Dereceleri”, *Vatan*, (17 Ocak 1949), s. 2.

²² Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 167.

Sanatı tabiatın taklidi olarak kabul eden görüş Aristo'ya ait olarak bilinse de hocası Platon da sanatı taklit olarak görmektedir. İkisi arasındaki görüş farkını Hilmi Ziya şu şekilde açıklıyor:

“Platon sanatta ideal ve değişmez olanı, eşyanın üstündeki (archetype)leri taklit etmemizi istiyordu. Aristo sanatın küçük bir taklit, bu dünyada mevcut eşyanın, vakaların, hareketlerin taklidi olduğunu söylüyor. Biri gözünü ‘üniversel’ e öteki ‘ferd’ e, biri değişmez varlığa öteki olgular âlemine çevirmiş olmakla beraber ikisinde de müşterek vasıf sanatın taklit olarak anlaşılmasıdır.”²³

Platon ve Aristo tabiattaki güzelliği merkeze alarak böyle bir sonuca varırken Hegel ve Kant gibi düşünürlerin başı çektiği idealistler sanat güzelliğini esas alarak sanatın ifade olduğu fikrini savunmaktadırlar. Hilmi Ziya, bu iki görüş arasında yaptığı kıyas neticesinde ortak bir yol bulma girişimindedir.

“Sanatta objenin süje üzerinde baskısından ibaret olan taklit felsefesi kadar, ruhun tabiat üzerinde damgasından ibaret olan ifade teorisi de eksiktir, öyle ise sanat taklit ile ifadenin toplamı mıdır?”²⁴

Hem sanatın taklit olduğu düşüncesi hem de ifade olduğu düşüncesi gerçeklik payı taşımaktadır. Öyle ki, sanat modelin veya tabiatın taklidi olabilir. Aynı zamanda sanat, insanın, yaşadığı çevrenin ve ruhunun ifadesidir. Birbiriyle iç içe girmiş olan iki görüşün giriftliğini Hilmi Ziya, kendi düşünce süzgecinden geçirerek sanatın taklit ve ifade olmasının “mekânî” ve “zamanî” sanatlar üzerinden baktığı bir şemayla açıklamıştır.²⁵

²³ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 169.

²⁴ Ülken, “Estetik Değer 1”, s. 5.

²⁵ Ülken, “Bedii Değerin İctimai Rolü”, s. 32.

	T>İ	İ=T	T<İ
Mekân	Heykeltçilik	Resim	Mimarlık
Zaman	Nesir	Şiir	Musiki

İ: İfade T: Taklit

Şekil 1.1. Mekan ve Zaman Sanatlarında Taklit İle İfadenin Rolü

Hilmi Ziya'nın mekân ve zaman sanatları olarak değerlendirdiği sanat dallarının ifade ve taklit yönünden durumları kendisi tarafından şekildeki gibi belirtilmiştir. Fakat Hilmi Ziya'nın 1956 yılında oluşturduğu bu şekil, 1958'de *Felsefeye Giriş*²⁶ adlı eserinde yeniden yayınlanırken, 7 yıl sonra yayınlanan bir başka eseri *Değerler, Kültür ve Sanat*'ta bir farkla yayınlanmıştır. İlk şekilde bir mekân sanatı olarak heykeltçilikte taklit ifadeden büyük olarak verilirken, sonraki şekilde Hilmi Ziya, heykel sanatında taklit ve ifadenin rolünü eşit tutmaktadır. Yine mekân sanatlarından resimde ise, ilk olarak taklit ve ifade eşitken ikinci şekilde resim heykeltçilikle yer değiştirerek ifadenin taklitten küçük olduğu duruma geçmiştir.²⁷

	İ>T	İ=T	İ<T
Mekân	Mimarlık	Heykeltçilik	Resim
Zaman	Müzik	Şiir	Nesir

İ: İfade T: Taklit

Şekil 1.2. Mekan ve Zaman Sanatlarında Taklit ve İfadenin Rolü (Güncellenmiş)

Hilmi Ziya, heykeli her şeyden önce üç boyutlu modelin kopyası olarak gördüğünden dolayı taklidin ifadeden büyük olduğu düşüncesindedir. Ancak diğer

²⁶ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 184.

²⁷ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 39.

taraftan sonraki şekilde ifade ve taklit eşitlenmektedir. Hilmi Ziya'nın gerek *Felsefeye Giriş*'teki "Yaratış aktının zıt ve tamamlayıcı iki kutbundan ya biri veya öteki istikametinde gerçekleştiğini düşünecek olursak bu şemanın devamlı bir hareket halinde olduğu anlaşılır."²⁸ şeklindeki ifadeleri gerekse *Değerler, Kültür ve Sanat*'taki

"Eğer biz bu şemayı statik olarak kabul edersek her zaman bunun böyle olması gerektiğini söyleyebilirsek, bunlara kural dışı sapma demek gerekirdi. Fakat bu şemayı dinamik kabul edersek görürüz ki onlar sapma değildir. Ancak insan ruhunun bütün ve bütün değerlerle birlikte sanat değerinin evriminde gördüğümüz zikzaklar veya helezonların zorunlu neticeleridir demek yerinde olur."²⁹

ifadeleri şekillerdeki farklılıkları açıklamaktadır. Hilmi Ziya, sanatın kutuplar arasında gidiş gelişlerini bir tekrar olarak değil, aksine ilerleyici bir hareket olarak görür. Bu bakımdan ona göre, sanatın gelişmesi, yeni şartların doğurduğu sarsılışlar dikkate alınmamak kaydıyla değerlendirme yapıldığında helezonlu bir kavis içerisinde ibrenin taklit ile ifade arasında oynamasından ibarettir.³⁰

Durmadan gelişen insanoğlunun "objeleşme" ve "süjeleşme" çevresindeki gelişimi de devam eder. Hilmi Ziya, "objeleşme"nin varlığını hissettirdiğinde tekrarın, "süje"nin egemenliğinde ise hatırlamanın meydana geldiğini belirtmektedir. İnsan hayatındaki hatırlama ve tekrarların kişiliğine etkisi olduğunu belirten Hilmi Ziya, "Derin bir kişiliğe sahip olan insanda hatırlamaların daha zengin olmasının yanında tekrarın fazla olduğu durumlarda insani direnç göstermiş olur." sözleriyle bu durumu açıklamaktadır.³¹

İnsanoğlu çok yönlü bir yapıya sahip olduğundan "objeleşme" ve "süjeleşme"nin bir arada olması doğal bir sonuçtur. Zıtlıkların, uyumun, çatışmanın insan ruhunda kurduğu baskı, onun kendisini gerçekleştirmesine imkân sağlamaktadır. Bu da çoğu zaman sanat yoluyla icra edilmektedir. Belki de felsefi düşüncelerin eksik yanlarından biri de insanın çok yönlülüğünü görmezden gelip, onun yalnız bir cephesiyle ilgilenmektir. Hegel'in ve Aristo'nun sanatın ne olduğu konusundaki doğru; fakat eksik yaklaşımları da bu sebepten kaynaklanmaktadır. Aristo ve Hegel'i iki kutup olarak ele alan Hilmi Ziya, realizmin Aristo'da, idealizmin Hegel'de sanat bakımından tam

²⁸ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 185.

²⁹ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 40.

³⁰ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 184.

³¹ Ülken, "Estetik Değer 1", s. 5.

formunu bulduğunu düşünmektedir. Hilmi Ziya bu çift kutupluluğu “dyade” olarak tanımlamaktadır. Hegel ve Aristo’nun kusuru da sanatın “dyade” karakteri göz önünde tutulmadan onun yalnız bir yönünü görmelerindedir. Ona göre sanat yaratışının bütüncül bir yaklaşımla “dyade” olduğu görülebilirse, Aristo ve Hegel arasındaki çelişme kendiliğinden kaybolacaktır.³²

Hilmi Ziya, “Estetik Değer” başlıklı makalesinde, Hegel gibi düşünmüş olsaydık güzelliğin, yani sanatın, sadece ruhun ve hayatın tabiata yansıması olacağını ve bunun da sanatı açıklamaya yetmeyeceğini ifade eder.³³ Aynı şekilde, Aristo gibi düşünmüş olsaydık, onun da eksik olacağını Ahmet Haşim’in şahsiyetini ele aldığı yazısında şöyle belirtmiştir. “*Sanat tabiatın kolayca devşirilen meyvası değildir.*”³⁴ Burada vurgulanmak istenen insan faktörü, onun karmaşık iç dünyasıdır.

1.1.1. Sanatın Sistemleşmesi ve İşlevleri

Zıtlıkların kendi içinde yahut diğer insanlar arasında uyumunu sağlayan ve bu şekilde yaşamını idame ettiren insanoğlu, sanat için sezgilerini kullanıma açar. İnsanın bu sezgilerinin oluşturduğu bir yaratış süreci vardır. Fakat bu yaratış süreci her insanda değil; sadece sanatkâr özelliği taşıyanlarda kendini göstermektedir. “Epijektif” bir ruha sahip olan insan, zıtlıklardan beslenir yahut “objeleşme” ve “süjeleşme” yoluyla yaratıcılık vasfını gün yüzüne çıkarır. Her insanda bulunmayan sanat sezgisi, türlü aşamalardan geçerek sanata ulaşır. Hilmi Ziya, sanat sezgisini dört aşamada ele almaktadır.³⁵ İlk aşamada insanın “epijektif”liği devam etmektedir. Objeler ve süjeler birbirinden ayrılmamıştır ve bir çift kutupluluk (ambigüité)³⁶ söz konusudur, der. İkinci aşamada “autistique şuur” (içe kapanık) değinir. Bu aşamada süje kendini eşyaya, âleme yansıtmıştır. İlk çağ mitolojileri buna örnek gösterilebilir. Sanat sezgisinin üçüncü aşamasında objeler ve süjeler birbirlerinden ayrılırlar. Böylece objelerle dış dünya,

³² Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 183.

³³ Ülken, “Estetik Değer 1”, s. 7.

³⁴ Hilmi Ziya Ülken, “Ahmet Haşim’in Şahsiyeti”, *Mülkiye Mecmuası*, S. 27, (1933), s. 7.

³⁵ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 43.

³⁶ Fransızca belirsizlik manasına gelmektedir. (Tahsin Saraç, *Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1976, C. 1, s. 50.).

süje ile de iç dünya kurulmuş olur. Son olarak “objeleşme” süreci “süjeleşme”yle birlikte devam eder. Sanat eseri oluşurken sanatkâr kişiliği de oluşmuş olur.³⁷

Sanatın çok katmanlı yapısı onu sistemli bir kurum haline sokmaktadır. Sanatı şekillendiren etkenler hep insan merkezlidir. Bu sayede sanat sisteminin elemanları ortaya çıkmaktadır. Sanatkâr temel olmakla birlikte, başka elemanlar da sanat kurumunun oluşmasında rol oynarlar. Hilmi Ziya’ya göre sanat sisteminin elemanları; sanat geleneği, sanatçının yaratıcı dehası, sanat eseri, sanat publiği³⁸, tenkitçi ve sanat prodüktörüdür.³⁹ Sanat geleneği, geçmişin bugünkü eser ve insan üzerinde etkisini gösteren kuvvettir. Sanat sisteminin bir başka elemanı sanat eseri, bununla yakından ilgilidir. Sanatkârın yaratıcı dehası geleneği yeniden kalıba dökülmesi vazifesiyle sanat sisteminin asli elemanıdır. Ortaya konan sanat eserini okuyan, seyreden, anlayan ve hüküm veren bir toplum vardır. Bu toplum “sanat publiğini” oluşturur. Tenkitçinin görevi ise oldukça mühim bir yere sahiptir. Tenkitçi, sanatkârı girdiği yanlış yoldan döndürebilir, hakiki sanatla sapık sanatı birbirinden ayırabilir. Bütün bunları yapabilmek için de tenkitçinin iyi bir sanat duygusuna sahip olması gerekmektedir. Tenkidi estet dediğimiz filozoflar veya hakiki sanatkârlar yapabilirler. Sanat prodüktörü ise, sanat sisteminin son elemanıdır. Sanat eserinin icrası ve yayılması onun ellerindedir. Sahne sanatlarında aktör, aktris, müzikte virtüöz, resimde reproduksiyon bu rolü üstlenirler ve kimi zaman asıl sanatkârın önüne geçtikleri olur.

Sanat bir sistem, bir kurum, olarak kabul edildiğinde, kurum hüviyetini taşıyan sanat, haliyle diğer kurumlarla da münasebetler içinde bulunacaktır. Bu kurumları sanata yakınlıkları ve ona yardımları neticesinde belirlemek yerinde olacaktır. Hilmi Ziya sanat kurumunun münasebette olduğu kurumlar konusunda şu tespitlerde bulunur.⁴⁰ Sanatkârın aynı zamanda bir teknikçi olması, teknikle münasebette bulunduğu delilidir. Teknik de sanat da çeşitli aletler vasıtasıyla imal edilir. Sanatın bilime de ihtiyacı vardır. Bilimle olan ilişkiyi de “objeleştirme” yoluyla kurar. Sanatın en yoğun münasebette bulunduğu bir diğer kurum dildir. Sözlü sanatlar, dille derin bir münasebet içine girerler. Sanatın bir araç olarak kullanıldığı ve münasebette bulunduğu

³⁷ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 43.

³⁸ Hilmi Ziya, publik kelimesiyle bütün toplumu değil sanat toplumunu kastetmektedir.

³⁹ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 44.

⁴⁰ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 45.

son kurum ideolojiler ve ahlâktır. Sanat birebir ideoloji ve ahlâkı kullanmasa da, onlar sanatı bir yükselme aracı olarak görerek ondan faydalanırlar.

Hilmi Ziya'ya göre, sanatın kurumlarla münasebetleri yanında değerlerle de yakınlığı vardır.⁴¹ Sanatın değerler sisteminde yeri kültürün altındadır. Tabiattan kaynaklanarak gelen sanat nihayetinde kültürün oluşmasına katkı sağlar.



Şekil 1.3. Değerler Arasında Sanatın Yeri

Sanatın kurumlarla, değerlerle olan münasebetlerinin bir getirisi olarak niçin yapıldığı üzerine hemen her devirde çeşitli yaklaşımlar olmuştur. Sanatkârın kudreti, sanatı kendi tarafına çekmeye çalışmıştır. Bu doğrultuda sanatı, yalnız kendisininmiş gibi gören bireyci anlayış doğmuştur. Başka bir deyişle Klasiklerin estetik kaygılarından “Sanat, sanat içindir.” görüşü vücuda gelmiştir. Sanatın hiçbir gayesi olmadığını ileri süren anlayış, sanat bir amaca yöneldiği takdirde kendine has özelliklerini ve güzelliğini kaybedeceğini düşünmektedir. Romantiklerin idealize ettiği milleti yüceltme anlayışından kaynaklanan diğer bir tavır ise, sanatı topluma hizmet etmekle yükümlü tutmuştur. Hilmi Ziya, toplumcu ve bireyci sanat görüşlerinden farklı olarak başka bir görüş üzerinde durmuştur. Sanatın insan odaklı olmasından aldığı ilhamla, sanatın sadece mücerret bir şey olmadığını ve bununla beraber içtimai gayelerin aleti de olmadığını altını çizmektedir.

“Sanat insan içindir, insan bir şahsiyet olmak üzere nazarı itibara alındığı zaman, onun ahlâkı, itikatları, İçtimaî muhitte münasebeti de elbette hesaba katılacaktır. Sanat İnsanın kışrında kaldığı zaman muhitin tesirlerine, İçtimaî cereyanlara merbuttur. Fakat insanın ruhuna ve şahsiyetine nüfuz ettiği zaman bunların fevkine yükselir. Sanat insan hakkındaki en derin, en fazla hırsı ve terkibi olan bilgimizdir.(...) Buna göre sanatın mevzuu insaniyet değil, fakat insandır.”⁴²

⁴¹ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 37.

⁴² Hilmi Ziya Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, *Galatasaray*, S. 13, (1932), s. 6.

İnsan, mütemediyen değişen, gelişen bir varlıktır. İhtirasları, zevkleri, hisleri ve düşünceleri sürekli değiştirdiğinden sanatın da ona ayak uyduracağı bir gerçektir. Sanat, “*ya devirlerin ve cemiyetlerin muvakkat ve izafî sanatı kalacak yahut ideal ve manevî bir nizamla yani insaniyetle alâkadar olduğu zaman Sophocles gibi devirlerin üzerinden geçerek tazeliğini muhafaza eden bir sanat olacaktır.*”⁴³ Hilmi Ziya’nın bakış açısında ebedi bir sanatın ancak insanla ve insaniyetle kurulan temastan oluşacağı görünmektedir. Onun için “Sanat insan içindir, insanîdir.”

Hayatın var olduğu günden beri gerek ihtiyaç gerekse zevk olarak insanın hizmetinde bulunan sanat, sürekli değişimler geçirmiştir. Sanatın ilkel devirden moderne yolculuğu olarak da görülebilecek bu değişim birçok faktör tarafından uyarılmasıyla gerçekleşmiştir. Hilmi Ziya, sanatın moderne olan yolculuğundaki merhaleleri, üç gerçek merhale olarak nitelendirmiştir. Bunlar insanın kendisiyle, tabiatla ve eşyayla olan münasebetleridir. Birinci merhale, insanın tabiat içinde, onun parçası gibi sürdürdüğü safdil yaşamıdır. İnsanın cansız varlıklardan dahi kendini ayırmadığı bu merhale için Hilmi Ziya, Homeros’un epopelerini ve yine bu destan ruhunu yaşatan Şehname’yi, Ossian’ı, Niebelungenleri örnek göstermiştir. İkinci merhaleye gelindiğinde insanın kaderini başka varlıklardan ayırdığını, kendi içine döndüğünü görülmektedir. Artık günah duygusu ve vicdan öne çıkmıştır; nitekim insan masumiyetini yitirip günahkâr olmuştur. Dante, bu insanın macerasını ve manevi yükselişini *İlahi Komedya*’da işlemiştir. İnsan “Niçin yaşıyoruz?” sorusunu sormuştur. Mevlana, Nizami, Hafız ve Attar da Hilmi Ziya tarafından bu merhalede zikredilmiştir. Üçüncü merhaleye gelindiğinde insan tekrar tabiata dönmektedir. Ruh, bedenle; insan, tabiatla; fert, cemiyetle birleşmektedir. Yalnız insan, tabiatta bulunduğu ilk hâl gibi safdil değildir. Günahın tadına varmasıyla birlikte kendini tabiatın üzerinde görmeye başlamıştır. Goethe, tabiatın bütünlüğü ile tamamlanan muhteris ve yarım insanın sergüzeştini *Faust*’ta anlatmıştır. Faust, üçüncü merhaleye gelmiş olan yeni insanın içinde bulunduğu hâldir.⁴⁴

Sanatın tabiatla ilişkisinin bir diğer cephesini gerçeklik sorunu oluşturur. Hilmi Ziya, bunu tiyatro üzerinden sorgular. Sanatın yalan ve gerçekle olan ilişkisinin üzerinden bir bakış açısı yakalayan Hilmi Ziya, sanatın ölümünü yalanın sona ermesine

⁴³ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 6.

⁴⁴ Hilmi Ziya Ülken, “Sanatta Moderne Giden Üç Merhale”, *Şadırvan*, (1949), S.11, s. 5.

bağlamaktadır. Oscar Wilde'in ve Edgar Poe'nun zamanında, kurun-u uhrada⁴⁵ “*Yalan inhitat (gerileme) ettiği için sanat, hakiki kıymetini kaybetmeye başlamıştır. Eski müverrihler mükemmel yalan söylüyorlardı. Şimdi sanatkârlarsa şeniyete (gerçeklik) esir oldukları için yavan eserler çıkarıyorlar.*”⁴⁶ Tiyatronun teşekkül ettiği ilk safhada hülya ve yalanın hâkim olduğu kurun-u vustâ (orta çağ) dini tiyatrosu, miracleler (mucizeler) ve efsanevi hikâyelerden oluşmaktaydı. İkinci safhada rüya, hayat ve tabiatı madde-i iptidaiye (ilkel madde) olarak kullandı. Fakat hayat ve tabiat sonunda daha baskın çıktı. Bu durum üçüncü aşamada şeniyetin sanata karşı üstünlüğüne dönüştü. Hilmi Ziya söz konusu durumu yalanın yok oluşu dolayısıyla sanatın inhitatı olarak görmektedir.

Sanatın bu köklü geçmişi, verdiği büyük eserler, yeni sanatçılar için bir güç ve esin kaynağı olmaktadır. Onların geleneğe, bir bakıma ustaya bağlılıkları sanatın sürekliliğini sağlamak adına doğru bir yoldur. Fakat geleneğe sırtını dönmüş başka bir görüş de bulunmaktadır. Hilmi Ziya, biri sanatta ananeye dayanan, diğeri ananeye sırt çevirip isyan eden inkılapçı iki zihniyetin varlığından söz ediyor.

*“Eskilere benzemek ve kaybolmak korkusu yüzünden, artist çok defa asıl tesirleri yoğuran ve onlardan synthése’i meydana çıkaran ilk unsuru, yeni zevk ananesinin tekâmülünü, bizim tabirimizle thése’i inkâr ediyor. Bu suretle şüphe yok ki o sanatta çiraklığa verdiği büyük ehemmiyetten dolayı (bilerek veya bilmiyerek) yeni tesirlere, antithése kapılarını kapamış olduğunu zanneden artist kadar yanlış düşünüyor. Bundan dolayı artistin söylediğine bakmamalı yaptığına bakmalıdır. O zaman hakiki artistte, yani her iki unsuru kuşatan ve synthése’e ulaşan yaratıcı adamda mühim bir vasıf görüyoruz. Bu da sanatın sürekliliği (continuité artistique) tir.”*⁴⁷

Hakiki sanatkâr tarafından vücuda getirilen hakiki sanat eseri, bir sürekliliğin ürünüdür. Sürekliliği sağlayan ise, sanatkârın yenilikçi bir anlayışa bürünmesiyle yakaladığı, tekâmüldür. Hilmi Ziya’ya göre tekâmül ve yenilik, ayrılmaz bir bütündür. Büyük eserler bırakan büyük sanatkârlar, eskiyi devam ettirip ona yeni anlam yükleyenlerdir. Nihayetinde, Hilmi Ziya, “*Sanat, tekrar ve ümidin, geçmiş ve geleceğin,*

⁴⁵ Kurun-u uhra, Peygamber efendimizden kıyamete kadar olan son devir için kullanılır. Hz. Adem’den Hz. Musa’ya kadar olan ilk devir için kurun-u âlâ; Hz. Musa’dan Peygamber efendimize kadar olan orta devir de kurun-u vustâ olarak adlandırılır.

⁴⁶ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 5.

⁴⁷ Hilmi Ziya Ülken, “Sanatta Süreklilik”, *Gündüz, Sanat ve Fikir Dergisi*, S.2, (Mayıs, 1936), s. 39.

ritim ve melodinin, toplum ve ferdin türlü nispetlerde değişen terkididir."⁴⁸
kanaatindedir.

Hilmi Ziya'nın sanatı geçmiş ve geleceğin terkidisi olarak görmesinden ötürü sanatın gelecek nesilleri de inşa etme kuvvetine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Sanatın geçmişten bugüne ne olduğunu ve ne olması gerektiğine, burada aktarılan fikirleri boyunca değinen Hilmi Ziya, sanatın geleceğine dair de değerli açıklamalar yapmaktadır. Gelecekte sanatın halini kestirmenin güç olduğu bir gerçek olsa da Hilmi Ziya, takribi ifadelerle sanatın geleceğini anlatmıştır:

*"Sanat, insan zümrelerinin kesifleşmesi ve kütlelerin büyümesi ile mütenasip olarak büyük kompozisyona doğru gitmektedir. Fakat bu tekâmül mutlak değildir. Sanatın ilk şekilleri sentetiktir. İptidaîlerin dinî ayinleri sanatın bütün dallarını içine almaktadır: onlar adeta iptidaîlerin operası gibidir. İkinci bir merhalede sanat ihtisaslaşmıştır. Resim, heykeltıraşlık, musiki ve mimarî birbirlerinden ayrılmışlar ve her biri müstakil olmuştur. Bu safhaya sanatın ferdileşmesi gözü ile bakabiliriz. Nitekim bazıları bu farklılaşmayı değerler tekâmülünün son alameti gibi görmektedirler."*⁴⁹

Sanatın yaşadığı gelişim aşamalarında sanat türlerinin birbirinden ayrılması ve ferdi bir yapıya bürünmesi üzerinde duran Hilmi Ziya, ortaya çıkan yeni şekillerinde aynı istikamette devam ederek ferdileşmenin sonraki safhalarını yaşayacağını ileri sürmektedir. Sanatın geleceğine dair düşüncelerin devamı niteliğindeki bu açıklamaları şu şekildedir:

*"Yeni şekiller şüphesiz halâ bu farklılaşma ve ferdileşme istikametindedir. Kütleler son hedeflerine ulaşmış olmalarına rağmen radyo, televizyon baskı makinesi, vs. sanatın yayılmasında olduğu kadar, icra ve seyir bakımından münzevileşmesinde de başlıca amillerdir. Çünkü insan bu vasıtalarla sanat eserinin icrasını kendi münzevi hayatında uzaktan takip edebilir veya onları okuyabilir. Opera inhitat halindedir, roman onun yerini almak üzeredir. Büyük manzumenin (Poème) yerine öz şiir (Poésie pure) geçmiştir. Tablo, hatta "pochade" duvar resimlerinin, fresklerin, muazzam tabloların yerini almıştır. (...) Ferdileşme ve kütleleşme processus'leri birbiri ile çatışma ve karşılaşma halindedir. Öyle görünüyor ki birincisi o kadar zayıf değildir. Fakat bu çatışmanın diyalektik bir manzarası vardır. Gelecekte bu çatışma istikametinin ne olacağını şimdiden kesin olarak söylemek kabil değildir."*⁵⁰

⁴⁸ Hilmi Ziya Ülken, "Estetik Değer 2", *Hisar*, S. 60, (1968), s. 9.

⁴⁹ Ülken, "Bedii Değerin İçtimai Rolü", s. 36.

⁵⁰ Ülken, "Bedii Değerin İçtimai Rolü", s. 36.

Zamanın değişimiyle birlikte sanat tekâmülüne yenilikler katarak devam etmektedir. Bu durum kimi sanat türlerinin yok olmasına dahi sebep olabilmektedir. Sanatın geleceğinin görünen yüzü buyken, Hilmi Ziya'nın belirttiği üzere geleceği kesin bir şekilde kestiremeyeceğimizden sanatın geleceğine dair yapılacak diğer tahminler afaki olacaktır.

1.2. SANATKÂR KİMDİR?

Bir ressam, bir şair, bir düşünür ve nihayetinde bir sanatkâr olarak Hilmi Ziya'nın sanat hakkındaki görüşlerinden sonra, sanatkârın kim olduğu ile ilgili tespitlerine geçilebilir. Bir sanat eserinin ortaya çıkışında en büyük rol, onun yaratıcısı konumundaki sanatkâra aittir. Nitekim Hilmi Ziya, sanat sisteminin elemanları arasında sanatkârın dehasını önemle vurgulamıştı. Sanatkâr insan olmakla birlikte normal insanlardan ayrı vasıflara ve ayrı bir güce sahiptir. Bu vasıflar sanat namına ona türlü sorumluluklar yükler ve sanatkâr kimi zaman bu sorumlulukların ağırlığını ruhunda hisseder. Sanatkârın, sanat icrası konusundaki etkisine Hilmi Ziya şu şekilde yaklaşmaktadır:

“Sanatın doğuşundaki faktörler arasında yaşanan halin yetmezliği, arzuların durdurulması veya sınırlanması vasıflarının yeri varsa da, bunlar daima şuur alanında işliyorlar ve ne kadar şuurda iseler orada sanatçının çabası o kadar büyük oluyor. Sanatçı, içgüdülerin şeytanına kurban edilmiş masum bir hasta değildir.”⁵¹

Sanatkârın üstlendiği rolün büyüklüğünü bir örnekle anlatan Hilmi Ziya, su içmek için topraktan imal edilmiş bir testinin sanata mal olmasını, sanatkârın o testinin üzerini sırlamak, boyamak gibi işlemleri uygulamak yoluyla ahenkli ve tenasüplü bir şekil vermesine bağlamaktadır. Sanatın bu meydana geliş aşamasını Hilmi Ziya, “obje” ve “süje”nin kaynaşması olarak belirler. Böylece “obje” ve “süje” arasında ruhi bir ahengin varlığından söz edilebilir, der.⁵² Bu sayede işle işi yapan, eşyayla onu imal eden arasındaki münasebet devam edecek ve sanat eserleri süreklilik kazanacaktır. Sanatkârı diğer insanlardan ayıran, onu özel kılan özellikleri aldığı sorumluluk kadar önemlidir.

⁵¹ Ülken, “Estetik Değer 2”, s. 8.

⁵² Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 164.

Bu bakımdan onun eseri fonksiyoneldir. Hilmi Ziya, sanatkârın kim olduğu ve önem bahsinde şu değerlendirmelerde bulunur:

“İnsan akıl-dışı bir boşluk üzerinde mantıkî bir inşa (kuruluş)dır. Akıl-dışıdır, zira varlıkların dereceleri arasındaki bu mahiyet farkları asla tamim edici bir faraziye (hipotez) ile doldurulamaz ve bize öyle geliyor ki her varlık derecesi kendi kısmî izahı ile yetinecektir. Ahlâkçı, sanatkâr - veya estetikçi-, din adamı, bütün bu değer yaratıcıları akıl-dışı saha (irrationnel) üzerinde mantıkî binayı kuran insanlardır. Böyle olmasa sanatkârın eseri planlaştırılmazdı ve geleceğin projesi veya ideal şeması olamazdı. Sanatkârca veya bediî yaratışı çocukça hayallerden veya rüyalardan ayıran vasfı burada aramalıdır.”⁵³

Hilmi Ziya’ya göre sanatkârın en belirgin vasıfları kendine has sezgileri ve zekâsıdır. O, “Sanatkârın zekâsı yalnız kendi ritmini kavramak için işleyen hadstir (sezgidir).” diyor. Onun cehdi (çabası) ise, eserini mükemmel ve pürüzsüz bir hale getirmek, deruni ahengi bulmak için sarf edilen kudrettir. Hilmi Ziya, sanatkâr hüviyeti taşıyan insanda iman üzerinde duruyor. Bu doğrultuda, sanatkârın barındırdığı iman, kendini yalnızca sanata ve şahsiyete bağlamak için sarf ettiği bir kuvvet ve hazırlanan bir tuzaktır. Bu bakımdan sanatkârda her şey şahsileşmiştir. Onun kişiliğinde mücerret ve afaki hiçbir şey yoktur.⁵⁴

Zekânın yaratı için vazgeçilmez bir unsur olduğu görülmektedir. Sanatkâr da bu doğrultuda eserlerinde duygu dünyasını, zekâsının incelikleriyle harmanlayıp sunmaktadır. Hilmi Ziya’nın sanatkârı bir deha olarak görmesi de bundan ileri gelmektedir. Sanatkâr denilen dehanın bazı meziyetleri ve özellikleri vardır. Hilmi Ziya, dehanın vasıflarını beş madde altında toplamıştır:

- Dehanın ilk vasfı, hayal gücünün kuvvetidir. Onun hayal dünyası, sanat eserini şekillendirir.
- İkinci bir vasıf olarak da hayallere hâkim bir duygunun, hayal gücünün yaptıklarını düzenlemesi gösterilebilir. Fakat bu düzenlenişin yüksek bir ideal inancına bağlıdır.

⁵³ Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, s. 30.

⁵⁴ Ülken, “Ahmet Haşim’in Şahsiyeti”, s. 7.

- İnşa enerjisi dehanın yaratış safhalarından biridir. O, yorulmak bilmez bir çalışma, inziva, kendini eserine vakfetme gücüne sahiptir. Toplumdan toplum için kaçar, inşa enerjisini bu şekilde toplar.
- Bir başka vasfı da erken gelişmedir. Bu sayede birçoklarının uzun zamanda yapabileceklerini deha sahibi sanatçı kısa zamanda gerçekleştirir.
- Son vasfı da topluma dayanmasıdır. Üstün derecede toplum gerçeğine bağlıdır. Toplumun gündelik vakalarından ziyade, ideal bir toplum hasretinin yansımasıdır.⁵⁵

Sanatkârın son vasfından yola çıkarak toplumla sıkı ilişkisinden söz edilebilir. Ortaya konan eser, toplum nezdinde sanatkârın beklediği gibi bir tepki almayabilir. Eserinin beğeni toplamadığı bir durumda, sanatkâr “püblük”in (sanat toplumu) hükmü altında ezilir ve bu sonraki eserlerine de yansır. Böylece cesareti kırılan sanatkâr, kötü eser vermeye başlar. Hilmi Ziya, meseleye başka bir açıdan bakmaktadır. Sanatkâr toplumun kendisine karşı olan ezici tutumunu görmezden gelip küçümseyebilir. Hâlihazırda olan “püblük”in yerine ondan ayrı kendinde meydana getirdiği ideal “püblük”i koyar. Bundan sonraki aşamada da zihnindeki ideal toplum için eserlerini vermeye devam eder.⁵⁶

Taklitle veya ifade yoluyla olsun tabiatı anlatan sanatkâr, bunu yaparken içinde bulunduğu toplumla ilişkisini sürdürür. Diğer yandan filozofun da toplumla çeşitli aşamalarda bir ünsiyet kurduğunu söylenebilir. Sanatkâr ve filozofun bu noktadaki ortaklıkları her ikisinin de toplumun buhranını içlerinde duyuyor olmalarından gelmektedir. Fakat aralarında meseleyi ele alış bakımında bir farklılık söz konusudur. Hilmi Ziya, sanatkârı, herhangi bir devirde içtimai tezatların buhranını içinde yaşayan olarak tanımlarken, filozofun da bu tezatları aşmaya çalıştığını ifade etmektedir. Filozof tarafından meydana çıkarılan “sophistik” (sofistik), “maieutik” (maiotik), “logik” (lojik), “esthetik” (estetik), ve “dialectik”le (diyalektik) insan zekâsı aşılmaya çalışılmıştır.⁵⁷ Hilmi Ziya’nın filozofun insan zekâsını aşmak için icat ettiği bu yöntemlerden estetik ve diyalektik diğerlerine nazaran sanatla daha çok ilgili

⁵⁵ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 35.

⁵⁶ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 32.

⁵⁷ Hilmi Ziya Ülken, “Artist ve Filozof Tipleri”, *Kültür Haftası*, S. 9, (1936), s. 172.

görülmektedir. Sofistleri, 4. yüzyılın tarihçilerinden Ksenophanes, “Her isteyene para karşılığında bilgi satanlar” olarak tanımlamaktadır.⁵⁸ Felsefi bir okuldan ziyade gezgin öğretmenlerdir. “Maiotik”, bir sanat eserinin nasıl ortaya koyulduğunu izah etmek için kullanılmaktadır. Felsefede bilinç üzerine sorgulamaları ifade etmektedir. Somut olarak belirtilecek olursa, herhangi bir düşünce üzerine yapmacıksız, yanlış sorular yönelterek dinleyiciyi doğru bildiğini tekrar düşünmeye itmektir. Bu sayede insanlar bildikleri şeyleri aslında bilmediklerini fark etmektedirler.⁵⁹ Lojik ise felsefede mantık ya da mantıkla ilgili olarak kullanılmaktadır.⁶⁰ Estetik, sanat ya da güzellik alanında söz konusu olan değerleri konu alan felsefi bir disipline verilen ad olarak kullanılmaktadır.⁶¹ Diyalektik, Yunanca tartışma sanatı manasına gelmekle birlikte her filozofa göre farklı anlamlar yüklenebilmekte, genel olarak da akıl yürütme yoluyla doğrulara ulaşma yöntemi kabul edilmektedir.⁶² Filozofun geliştirdiği bu yöntemler tezatları aşmak için kullanıldığı gibi sanatkâra da kolaylık sağlamaktadır.

Felsefi bir yanı olmakla birlikte sanatın temelinde yatan estetik kaygılar sanatçıyı yönlendirmekte, kendini anlatma ve yaşadığı buhrandan kurtulmak için gösterdiği reaksiyon da sanatın güzelliğine etki etmektedir. Hilmi Ziya, kendi tasnifinden hareketle zaman sanatlarında (bk. Şekil 1), çatışma duygusunun daha bariz olduğunu vurgulamaktadır. Söz konusu çatışma esere sanatçının kafasındaki dramatik mücadeleden kurtuluşun verdiği huzur derecesinde katkıda bulunur.⁶³ Sanatçı, yaşadıklarından veya yaşayamadıklarından, içinde kopan fırtınalardan büyük acılar duymaktadır. Onun aradığı huzur sanat eserinde vücuda gelir. “*Sanatkâr iç kıvrantısı içinde ‘huzur’ arayan ve bu serapta hayalinin abidesini ören insandır.*”⁶⁴ tanımı da Hilmi Ziya’nın *Huzur* yazarına atıfta bulunarak yaptığı bir sanatkâr tarifidir. Ahmet Hamdi’nin “Huzur”u bulduğuna dikkat çekmektedir.

Sanatkâr, eseri oluştururken bünyesinde barındırdığı iki kuvvete sahiptir. Bu onun bir bakıma özelliğidir ve iç kıvrantılarından kurtulması için yardımda bulunur. Biri tabiattan elde ettiği “objeleşme”ler, dolayısıyla amaçları, diğeri ise, “süjeleşme” yoluyla

⁵⁸ Ahmet Cevzici, *Felsefe Tarihi*, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 64.

⁵⁹ www.fr.wikipedia.org/wiki/maïeutique (13.11.2013).

⁶⁰ TDK, *Büyük Türkçe Sözlük*, (11. baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 1591.

⁶¹ Ahmet Cevzici, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2000, s. 337.

⁶² Cevzici, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, s. 264.

⁶³ Ülken, “Estetik Değer 2”, s. 6.

⁶⁴ Hilmi Ziya Ülken, “Ahmet Hamdi Tanpınar”, *Vatan*, (9 Şubat 1952), s. 3.

tekrar inşa ettiği kişiliğinden kaynaklanan yenileşme ve yaratmadır.⁶⁵ Sanatkâr, sıkıntılarını gidermek için her zaman aynı yolu tercih etmez. Kendini, estetik açıdan da doyuma ulaştırabilecek bir eser ortaya korkun zaman zaman farklı yollar denemeyi bir zorunluluk olarak görebilir. Bu bakımdan sanatkâr, yeniliğe kapılarını açmaktan imtina etmez. Yaratma eylemi ise, onda fitratı gereği önceden bulunan bir özelliktir. Hilmi Ziya, sanatkârın yenileşme arzusunun onu orijinal olmaya götüreceğini belirtmekle birlikte bunun garabetçilikle karıştırılmamasının da altını çizmektedir. Bu bakımdan ikisi arasında belli başlı farklar vardır.

“Orijinali arayan insan, taklit korkusile kendi içine kapanacak yerde, ruhunun kapılarını bütün tesirlere açık bulunduran, onları temsil eden, kendine irca eden, kendi şahsiyeti içinde eriterek büsbütün yeni bir terkip meydana getiren insandır. Hâsılı orijinali arayanla garabet düşkününün farkı, hakiki şahsiyetle hasta şahsiyet arasındaki farktan başka bir şey değildir.”⁶⁶

Orijinali bulmak bir bakıma hakiki sanatkâr olmanın da göstergesidir. Alışıl gelmişten öte; fakat garipten ziyade orijinal, yeniliğin gerçekten vuku bulmasıdır. Hilmi Ziya'nın orijinallik konusundaki bir başka fikri de beşeriyetle olan ilişkisidir.

“Bu suretle orijinal sanatkârın ulaştığı şey, şüphesiz harcıâlemden tamamen ayrı ve yeni bir şeydir. Fakat bu yeninin, garabet düşkünündeki yeneden farkı canlının makineden, insanının münferit ve garipten farkı kadar büyüktür. Şu halde orijinal, garibin büsbütün aksine olarak münferidi, ferdiyi, hususiyi değil, fakat insaniyi, beşeriyi, külliyyi arayacaktır. Bir şey ne kadar beşeriye yükselirse o kadar orijinaldir.”⁶⁷

İnsaniyete ulaşmak için önce insanı ele alan sanatkârın, bunu yaparken izlemesi gereken bir yol vardır. Bu yol, yenileşmek için eskinin varlığını göz önünde tutmak, yeniyi onun üzerine inşa etmekten geçmektedir. Sanatkârın hürlüğünü esas alarak gösterdiği çaba; ancak onun tecrübelerinden geçtiği takdirde başarıya ulaşabilir. Hilmi Ziya, sanatkârın bunu yapmadığı takdirde, kendi dar alanında sıkışıp kalacağını düşünmektedir. Bu nedenle her türlü tesirlere açık bulunarak ruhun, tabiatın ve de cemiyetin kapılarını sonuna kadar açması gerekmektedir.⁶⁸ Eski veya yeni bütün

⁶⁵ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 47.

⁶⁶ Hilmi Ziya Ülken, “Orijinallik ve Garabet”, *İnsan*, S.14, (Mayıs, 1941) s. 26.

⁶⁷ Ülken, “Orijinallik ve Garabet”, s. 26.

⁶⁸ Ülken, “Sanatta Moderne Giden Üç Merhale”, s. 5.

tesirlere kendini açık bulunduran sanatkâr, özellikle eskiye benzemek, onu aşmamak noktasında korkular yaşamaktadır. Fakat sanatkâr için benzemek bir sorun teşkil etmemelidir. Sanatın tanımı üzerine söylenenlerden de anlaşılacağı üzere sanat, hem taklit hem de ifadedir. Taklit bir bakıma benzemek olarak görüleceğinden, sanatkârın benzemek konusunda imtina etmemesi yerinde olacaktır. Nitekim “*Benzemek artistin en büyük kaynağıdır.*”⁶⁹ ifadesi Hilmi Ziya’nın bu konuda sanatkârı, eskiden faydalanmaya, dolayısıyla benzemeye teşvik ettiği görülmektedir.

Sanatta süreklilik bahsinde üzerinde durulduğu gibi, sanatkâr eski büyük eserlere duyduğu hayranlığı saklamamalı, hayranlığını eserlerine de nakletmelidir. Eskiye karşı yapılan isyan, onun yenileşme arzusundan gelebilir; fakat bu estetik açıdan eserlerinin yavan kalmasına da sebep olabilir. Öte yandan sanatkâr her ne kadar eskiye karşı dursa da yine de ondan kopamaz. Bu bakımdan Hilmi Ziya’nın “*Artistin söylediğine bakmamalı yaptığına bakmalıdır.*”⁷⁰ sözü yerinde bir kullanım olacaktır. Sanatın sürekliliğinden yana olan Hilmi Ziya, bu sürekliliği ortaya koyacak olan sanatkârın da tekâmül ve inkılabı bir arada tutmasına dikkat çekmektedir. Ona göre, “*Her hakiki sanatkâr bir inkılapçıdır. Fakat unutmamalıdır ki, bu inkılap eskinin devamından tekâmülünden doğmuştur.*”⁷¹ Sanatkâr, sanatı meydana getiren en önemli unsur olarak sanatın sürekliliğini sağladığı gibi, büyük eserlerin oluşmasına da katkı yapmaktadır.

1.3. SANAT ESERİNİN NİTELİKLERİ

Sanat eseri, sanat sisteminin elemanları arasında, sanatkâr kadar birincil derecede öneme sahiptir. Sanat eserinin ortaya çıkmasında sanatkârın özellikleri büyük rol oynamaktadır. Hilmi Ziya, sanat eserinin doğuşunu çatışmaya bağlamaktadır.

*“Sanat eseri, insan-âlem münasebetine ait bir yaratış olmakla kalmaz: bütün insanlar o eseri seyretmek veya dinlemek sureti ile onu tekrar yaşarlar. Her sanat eserinin doğuşunda aslî bir çatışma, iki zıt amilin karşılaşmasından doğan dramatik bir çözüme rol oynamaktadır.”*⁷²

⁶⁹ Arslan Kaynaradağ, “Sanatçı ve Estetikçi Olarak Hilmi Ziya”, *Sosyoloji Konferansları*, S.17, (1979), s. 54.

⁷⁰ Ülken, “Sanatta Süreklilik”, s.39

⁷¹ Ülken, “Sanatta Süreklilik”, s.39

⁷² Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 47.

Hilmi Ziya'nın dikkat çektiği dramatik çözülme, sanatın estetik açıdan değerine dair düşüncelerine yer verdiği "Estetik Değer" başlığını taşıyan makalesinde de görülür.

*"Her sanat eserinde (veya eserin yaradılışında) kökten bir çatışma, bu çatışmada iki zıt kuvvetin karşılaşmasından sonra meydana gelen dramatik düğümün çözülüşü vardır."*⁷³

Sanat eserinin doğuşuyla birlikte dramatik çözülmenin ne kadar başarılı olduğuyla ilintili olarak hakiki sanat eserinin tanımı da öne çıkmaktadır. Hilmi Ziya, hakiki sanat eserinin önünde santimentalizmi bir engel olarak görmektedir. Bunun sebebini ise, santimentalizmin gerçeğe olan uzak ilişkisine yormaktadır. Santimentalizmdeki subjektif ifadelerin sanat eserinde samimiyeti ortadan kaldırdığına vurgu yapan Hilmi Ziya, böylece sanat davranışının öldüğünü ve sanatın sapkınlığa dönüştüğünü belirtmektedir.⁷⁴

Hilmi Ziya, santimentalizm hakkındaki düşüncelerine gerçekçiliğin öncülerinden Gustave Flaubert'in "*Education Sentimentale*" eserini dayanak göstermektedir.

*"Hakikî sanat eserinin anlaşılması da birlikte duymakla, içinden duymakla kabildir. Bu gerçek sanat eğitiminin tam zıttı olan eğitim de santimental eğitimidir. Sanat eserinin anlaşılmasında en büyük engel odur. Bunu büyük Fransız romancılarından Gustave Flaubert 'Education Sentimentale' adlı eserinde çok güzel anlatmıştır."*⁷⁵

Hakiki sanat eserinin ne olduğu konusunda arayışlar içinde olan Hilmi Ziya bir başka ifadesinde şu tanımı yapmaktadır: "*Gerçekle hayal sanatın iki kanadıdır. Hakiki eser, bunların terkibinden doğacaktır. Fakat bu terkip kolay değildir.*"⁷⁶ Hakiki sanat eserine ulaşma, sanatkâr için büyük bir sorumluluk ve zor bir iştir. Gerçeğin kurgusal inşasını başaran sanatkâr hakiki esere ulaşabilmektedir. Burada sanatkârın eserine aksettireceği estetik anlayış öne çıkmaktadır.

Sanat eserini ortaya koyan sanatkârın duygu dünyasına etki eden sanat figürü ve muhtevadan hareketle Hilmi Ziya, hakiki sanat eserinin matematiksel formülünü şöyle vermektedir.

⁷³ Ülken, "Estetik Değer 2", s. 6.

⁷⁴ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 31.

⁷⁵ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 34.

⁷⁶ Hilmi Ziya Ülken, "Sanat ve İçtimai Alâka", *Yeni Sabah*, (24 Mart 1952), s. 2.

“Sanat eseri= Şekil + Muhteva’dır. Konser salonu veya tiyatro, resim çerçevesi, tablo ile birlikte v.b. sanat şemasının konturunu çizmede rol oynar; sanat eseri bütün bu kontur⁷⁷ ile birlikte ele alınır.”⁷⁸

Sanat eserinin muhtevası ile şekli, sanatkârı ve sanatın kendisini ilgilendirdiği kadar muhatabı olan insanı da yakından ilgilendirmektedir. Sanatın insani yanı, sanat eserinin de ondan ayrı düşünülmemesini gerektirir. Bu bakımdan Hilmi Ziya, sanat eserinin insanla ve dolayısıyla toplumla olan münasebetini ele alır.

“Sanat eseri insanla âlem ve genel olarak varlık münasebetine ait bir yaratış olmakla beraber, okuyucu, dinleyici veya seyirci bu yaratış işine her seferinde dinlemek ve seyretmek suretiyle tekrar katılıyor. Bundan dolayı sanat eseri toplumu harekete getiriyor: insan daha çok sosyalleştiriyor.”⁷⁹

Sanatkâr, eserlerini insanın hizmetine sunarken gözettiği estetik kaygıların yanı sıra sanatın ilk ortaya çıkışındaki ihtiyaç faktörüne de yer verir. Bu amaçla toplumun yükselmesi için insanın kendini geliştirmesi hususunu göz önünde tutarak eserlerini kaleme alır. Hilmi Ziya, toplumun yenileşme arzusunu sanatkârın içinde duyacağını dile getirmektedir. Sanatkâr ise, bunu yaparken yoğun bir düşünce atmosferine girecektir. Düşüncenin etkili olduğu bir sanat eseri, estetik açıdan yoksun olan fikir eseri ile karıştırılabileceğine dikkat çeken Hilmi Ziya, fikir eseri ve sanat eserinde belli başlı farkları meydana koyarak bir karşılaştırma yapmaktadır.

“Fikir eseri, düşünce ile yaşanmış yenileşmekte olan beşerîdir. Bundan dolayı o, sadece küllidir. Hâlbuki sanat eseri, haleti ruhiye ile yaşanmış, yenileşmekte olan beşerîdir. Şu hâlde o küllinin hususî içerisinde; mücerredin müşahhas, mütenevvi ve ferdî içerisindeki akistir. Sanatın teferruata, tahkiyeye ve ferdîyi bütün relief lerile meydana çıkarmaya ehemmiyet vermesi bundandır.”⁸⁰

Sanat eserinin beşeriye ulaşmasındaki rolü düşünceye biçen Hilmi Ziya, fikir eseri ile sanat eseri arasında, her ikisi de düşünce eksenli olmasına rağmen, çeşitli farklar olduğunu belirtmektedir. Öncelikle sanat eserinde fikrî sentezle birlikte gelen ahlâkî

⁷⁷ Kontur: Resimde nesneyi belirgin gösteren çevre çizgisi. (*Büyük Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 1476).

⁷⁸ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 34.

⁷⁹ Ülken, “Estetik Değer 2”, s. 6.

⁸⁰ Ülken, “Orijinallik ve Garabet”, s. 26.

gaye güdümü üzerinde durur. Ona göre, sanat eserinin yaratış sürecinde bir ahlâkî gaye önceden koyulmuş değildir. Sanat eseri, buna hizmet etme yoluna giderse, bağımsızlığını ve asıl güzelliğini yitirecektir. Hilmi Ziya, sanat eserinin dramatik çatışma sonucunda insanı estetik açıdan mutluluğa götürmesi gerektiğini savunmaktadır. Öyle ki, bu durumu sağlayan bir sanat eserinin ahlâkî gaye güden bir sanat eserine nazaran estetik derecesinin daha üstün olacağı, Hilmi Ziya'nın bakış açısında yerini almaktadır.⁸¹

Fikir eserinden ayrı bir yeri olsa da sanat eseri, bilgiden tamamen kopuk değildir. Aksine onunla sıkı bir ilişkisi söz konusudur. İnsanın kendini “objeleşme” ve “süjeleşme” şeklinde gerçekleştirerek sanatı ortaya koymasından hareketle, sanat eserindeki bilginin de objektif ve sübjektif bilgi şeklinde belirdiği görülmektedir. Hilmi Ziya'nın daha önce belirttiği hatırlamalar ve tekrarlar, burada yeniden objektif bilgi ve sübjektif bilginin sanat eserine nüfuz etmesine etki ederler. Hilmi Ziya, objektif bilgi ile ilmi, tarihi bilgiyi, sübjektif bilgi ile de kişisel bilgiyi ifade ettiğini ve bunların sanatkâra yardım ettiğini açıklıyor ve şu şekilde devam ediyor:

“Bu sebepten orada fikir değerleri sanatın içinde veya yanında rol oynamaya başlıyor. Fakat asıl sanat eserinde böyle bir tesir ancak arka plâna, yani eserin gerçekleşmesinden önceye aittir. Sanatçı, eseri okuyacak veya seyr edecek olanın aradığı huzura (sérénité) en saf şekliyle ulaşmak istediği için, yalnız kendisinin yaşamış tecrübesinden (Erlebnis) değil, bütün insanlığın tecrübelerinden faydalanıyor.”⁸²

Görülüyor ki, sanat eseri fikir eserinden ayrı, lakin onunla sürekli iletişim hâlinde varlığını sürdürmektedir. Hilmi Ziya aralarındaki ilişkinin yoğunluğunu eserin kuvveti derecesinde ele alıp değerlendirmiştir.

“Her sanat eseri türlü nispetlerde bir idealleştirme olduğu için, gerek zaman gerek mekân sanatlarına ait her eserde insanın ve idealin rolü vardır ve eserin kudreti nispetinde bu rol de büyür. Bu da ayrıca sanat değerinin fikir değeri ile sıkı münasebetini gösterir. Öyle ise sanat değeri, ahlâk ve fikir değerlerinden ayrı kalmakla beraber, onlarla devamlı temas ve karşılıklı nüfuz halindedir. Eserin nevine göre bu değerlerle ilişkisi gizli veya açıktır.”⁸³

⁸¹ Ülken, “Estetik Değer 2”, s. 6.

⁸² Ülken, “Estetik Değer 2”, s. 7.

⁸³ Ülken, “Estetik Değer 2”, s. 7.

Bilginin sanat eserindeki varlığını estetik kaygılar üzerinden değerlendiren Hilmi Ziya, sanatkârın da eserin ulaştığı insanın da, gerek bilgi yönünden gerekse güzellik anlayışı bakımından belli bir seviyede olması gerektiğine değinmektedir. Bu yüzden Hilmi Ziya'nın "sanat püblığı" dediği, sanata karşı okuma, dinleme, seyretme düzeyinde katılan toplumsal kesimin eğitilmiş olması zorunluluğu bulunmaktadır. Buradan hareketle Hilmi Ziya, eğitim olmadan mizaçtan gelen sanat görüşünün de körleşebileceğini söylemektedir. Eğitimle birlikte estetik algının tecrübe yoluyla da değerlendirilebileceğini düşünen Hilmi Ziya, güzelliğin elde edilmesini güç bulmaktadır. Ona göre güzellik, çeşitli şekillerde edilebildiği gibi, bazen yakalanması imkânsız olan, ancak kolay ifade ediliyor hissini veren şeydir.⁸⁴ Hilmi Ziya, sanat eserinde güzellik bahsinde güzelliğin insan tarafından verildiği sonucuna varmaktadır ve bunu şu şekilde ifade etmektedir:

*"Sanat eserine güzelliği veren insan ve insanın hükmüdür, onu kaldırıncı asıl tabiat sanat itibarıyla nötr (nötr) dir, ne güzel ne de çirkindir."*⁸⁵

İnsanın sanat eseri üzerinde belirleyici rolü olduğu sonucuna varan Hilmi Ziya, Hegel'in sanat yaratışı konusunda güzellik açısından belirttiği görüşlerine karşı çıkmaktadır. Ona göre, sanat eserinde güzellik, sadece Hegel'in ifade ettiği gibi hayatın tabiata aksetmesi değildir. Hilmi Ziya, bu konudaki fikirlerini şu şekilde açıklamaktadır:

*"Sanat eseri bizim ve cinsdaşlarımızın hiç bir hatırlamasına cevap vermesin; yalnız tabii düzenin tekrarı olsun. Eğer tabii güzel yalnız bizim süjeliğimize (hatırlamamıza) cevap vermiş olsaydı, o vakit Hegel'in hakkı olurdu. Yani bütün insanlığın hatırlaması tabii güzelliği ve değişme sürecini ifade etseydi, o zaman Hegel ve Bergson'un dedikleri gibi güzellik ruhun veya hayatın tabiata aksetmesinden başka bir şey olmazdı."*⁸⁶

Sanat ve sanatkâr hakkındaki görüşlerinden hareketle Hilmi Ziya, sanat eserinin niteliklerini, sanat eserinin insanla, toplumla, bilgiyle ve güzellikle olan ilişkileri düzeyinde değerlendirmektedir. Ona göre, sanat sisteminin elemanı olarak sanat eseri, insan hükmü çerçevesinde bilgiyi potasında eritip güzellikle yoğurarak hakiki

⁸⁴ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 33.

⁸⁵ Hilmi Ziya Ülken, "Suut Kemal: Sanat Felsefesi", *Felsefe Yıllığı*, C. 2, (1934-1935), s. 354.

⁸⁶ Ülken, "Estetik Değer 1", s. 7.

olmaktadır. Bu bakımdan hakiki sanat eserinin formüle edilmesi de onun hem muhtevasına hem de şekline dayanmaktadır.

1.4. SANAT VE TABİAT

Sanatın ne olduğu üzerine tanımlar yapılırken onun tabiat karşısındaki konumu hep belirleyici olmuştur. Sanat bulunduğu her ortamda tabiattan ayrı kalamamaktadır. Hilmi Ziya da sanatın tanımında tabiatla ilişkisini dikkate almış ve Aristo ile Hegel'in konuya dair fikirlerini irdeleyerek eksikliklerini belirtmiştir. Aristo da Hegel de sanatı tabiatla birlikte ele almış, biri tabiatın sanatla ilişkisini taklitle, diğeri ise ifade ile açıklamaya çalışmıştır. Ancak Hilmi Ziya bu iki görüşe de katılmayarak tabiatın sanatta iki yönlü var olduğunu ileri sürmüştür.

İnsan güzelliği yalnız tabiatın değişmez görünüşlerinden değil, *“kendi ruhunun bütün değişme, öte yandan tekrarlama ve sabitleşme halini aynı zamanda doyuracak bir yaratışla meydana getirmek zorundadır.”*⁸⁷ Hilmi Ziya, sanat yaratışının tabiatın insan ruhuyla tamamlanmasından vücuda geldiğini belirtmektedir. Bu sanat yaratışı sırasında elde edilen “süjeleşme”ler, sanatkâra yenileşme ve yaratma etrafında bir güç sunmaktadır. Öte yandan “objeleşme” yönüyle de sanatkâr tabiat karşısında gaye ve araçlar edinerek ikinci bir güce sahip olur. Hilmi Ziya, bu görüşlerinin devamında tabiatın sanatkâra verdiklerini şu şekilde değerlendirmektedir.

*“Tabiatın bize hazırladığı güzel şekiller bir yandan bizdeki yetmezlik halini tamamlayan, muhtaç olduğumuz sükûnu veren kalıplardan; öte yandan yine bizdeki monotonluğu, can sıkıntısını gideren zengin ve hareketli duyu verilerinden ibarettir.”*⁸⁸

Hilmi Ziya, sanatın moderne giderken izlediği üç merhaleyi sıralarken sanatın tabiatla olan ilişkisi neticesinde bir sonuca varır. Birinci merhalede insan tabiatın içinde var olurken onun bir parçası gibi yaşamaktadır. Kendisini tabiat içindeki diğer canlılardan ayırmadan hayatını idame ettiren insan, ikinci merhalede tabiattan ayrılırken son aşamada yeniden tabiata dönmektedir. Hilmi Ziya, insanın bu dönüşünde artık birtakım farklılık bulunduğunu söylemektedir. İlk merhaledeki safdilliliğini kaybeden

⁸⁷ Ülken, “Estetik Değer 1”, s. 7.

⁸⁸ Ülken, “Estetik Değer 1”, s. 6.

insan, tabiata dönmüş olsa da artık o eski insan değildir. Böylece, sanat tabiatla olan durumu neticesinde moderne varmış bulunmaktadır. Üçüncü merhalede insan tabiatla, ruh bedenle birleşmiş, sanat artık bu tamlıkta aranmaya başlamıştır.⁸⁹

Sanatın tabiat karşısındaki tutumu üzerine fikirlerini belirten Hilmi Ziya, sanat ve tabiatın ilişkisinde ahlâkî bir yana da dikkat çekmektedir. Ona göre, tabiat sanatın ruhu olduğu kadar onun karşısında durmuş olmasıyla bir engel olarak da görülebilmektedir. Bu noktada sanatın ahlâkî oluşu öne çıkmaktadır. Sanat, tabiat, ahlâk çerçevesinden bakarak Hilmi Ziya, asıl sanatın niteliğini şu şekilde belirlemektedir.

“Tabiat sanatın ruhudur, bununla beraber zıddıdır. Eğer tabiat bizim kendisine ruhumuzu kattığımız bir fon, her gün biraz daha yaklaşmak için ideal bir nizamı ilâve ettiğimiz bir zemin olarak alınırsa sanatın ruhudur. Fakat tabiat iptidâî ve basit bir madde; kendisine ahlâkî ve iftikârî nizamdan hiç bir şey katılmamış şekilsiz bir çamur gibi alınırsa o zaman hakikaten o sanatın zıddıdır. Bütün ömrünü göl kenarında geçiren balıkçıların bir (göller şairi) çıkarmasına imkân var mıdır? Aristo gibi sanat tabiatın taklididir demek onunla ahlâkî ve ideal nizam arasında münasebet görmemek ve binnetice asıl sanat, inkâr etmektir.”⁹⁰

İnsan, yaşamını sürdürdüğü çevrede tabiatı hali hazırda bulmaktadır. Maddi ihtiyaçlarını bu çevreden giderebilen insan, aynı zamanda manevi ihtiyaçlarını da yine tabiat yoluyla ama kendi ruhunu da katarak gidermektedir. Bu doğrultuda sanat da insanın ruhi boşluğunu doldurmada tabiatla iş birliği yapmaktadır. Sonuç olarak Hilmi Ziya, tabiatın sanata etkisi üzerinde dururken sanatın toplumsal ve ahlâkî yönüne de dikkat çekmiştir.

1.5. SANAT VE TOPLUM

Sanatın eğitici öğretici olmasının yanında eğlendirici ve ruha keyif veren yanı olduğu da bir gerçektir. Bunun ötesinde, sanatın tarifi meselesinde belirtildiği gibi, ilkel dönemde bir ihtiyacı karşılamak üzere, sanatın topluma hizmet etme, eğitime, öğretme veya eğlendirme rollerini üstlenerek toplumla münasebet içinde olduğu görülür. Diğer taraftan sanatın biçimsel özellikleri toplumların değişim süreciyle paralellik göstermektedir. Genel hatlarıyla bakılacak olursa, sanatın toplumla münasebeti,

⁸⁹ Ülken, “Sanatta Moderne Giden Üç Merhale”, s. 5.

⁹⁰ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 4.

sanatkâr-toplum, sanat eseri-toplum, idealleştirilmiş toplum ve sanat merkezleri üzerinden değerlendirilebilir.

Sanat sisteminin toplumla münasebetini irdeleyebilmek için Hilmi Ziya, “*Sanat eseri, şahsî bir yaratış mahsulü müdür, yoksa içtimai hayatın neticesi ve cemiyetin fonksiyonu mudur?*”⁹¹ sorusunu sormaktadır. Söz konusu problemin çözümü için konkre (somut) verilerden yola çıkılması gerektiğini belirten Hilmi Ziya, insanın bütün faaliyetlerinde her zaman fizikî veya içtimai olmak üzere çeşitli şartlarla çevrelendiğini, çevre şartlarının insana tesir ettiğini, onu yoğurarak şekil verdiğini ifade eder. Savını “*Bir kişinin yalnız kendisi ve şimdiki hali için bir bilgi veya sanat eseri vücuda getirmesi mümkün değildir. Bunun için de her içkin değer, bir aşkın değer tarafından kuşatılır ve onsuz mevcut olamaz.*”⁹² diyerek desteklemektedir.

Hilmi Ziya’nın sanatı toplumdaki ayırmadan düşünmesini, öğrencilerinden Arslan Kaynaradağ’ın onun için kaleme aldığı bir yazıda da görülmektedir. Hilmi Ziya’nın *Resim ve Cemiyet*⁹³ eserinden hareketle onun düşünceleri ekseninde şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Her dönemi toplumda bir değişimin belirlediği, her sanatçının bir sınıfsal yapıyla ilişkisi olduğu vurgulanır. Şurası özellikle belirtilir ki, bir sanatçı ne kadar bireyci, topluma ne kadar uzak olursa olsun, onun eserini, konu ile kendisi arasında ruhsal bir kaynaşma diye almak kadar yanlış bir şey olamaz. Ressamın eşyayı ve olayları herhangi bir açıdan görmesi, belli amaçlara göre çizgi ve renk kullanması, ister bilinçli ister bilinçsiz olsun her zaman tam anlamıyla toplumsal bir davranıştır, denilir.”*⁹⁴

Sanatı, sanatkârı ve sanat eserini böylesine çevreleyen içtimai şartların özellikle sanatkâr üzerinde bir baskı oluşturup oluşturmadığı akıllara gelen bir meseledir. Burada sanatın toplum için mi, yoksa sanat için mi olduğu irdelenebilir. Lakin Hilmi Ziya’nın “Sanat, insan içindir.” görüşüne sahip olmasından dolayı sanatın toplumsal açıdan değerlendirilmesinde farklı bir yol izleyeceği de muhakkaktır. Her nerede toplum varsa orada kolektif şuurun etkisiyle bir yayılma ve birleşmenin olacağına değinen Hilmi Ziya, bundan dolayı toplumun olduğu yerde düzen, kural, ferdi aşan ve ona uyma

⁹¹ Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, s. 29.

⁹² Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 166.

⁹³ Hilmi Ziya Ülken, *Resim ve Cemiyet*, Üniversite Kitabevi, İstanbul 1942, 32 s.

⁹⁴ Kaynaradağ, “Sanatçı ve Estetikçi Olarak Hilmi Ziya”, s. 52-53.

zarureti doğuran bir baskının varlığına dikkat çeker.⁹⁵ Sanata tekrar ve ritim gücünü verenin de bu olduğunu iddia eder.

Sanatkârın yaratış esnasında yaşadığı aklî ile akıl dışı arasındaki çatışma, sanat değerinin sistemleşmesine giden aşamalardan biri olarak görünür. Hilmi Ziya, bunun neticesinde sanat muayyen olmayandan muayyen olana doğru bir hamle yapmaktadır, der. Hilmi Ziya, sanatın bu hamlesinin içtimai boyutlarını şöyle açıklar:

“Bu faaliyet ilerledikçe, olgu zinciri (processus) daha kuvvetli olacak, ne derece muayyenleşecek olursa o derece de içtimaileşmiş bulunacaktır. Fakat bu, doğrusunu söylemek lazım gelirse, gerçek içtimailik değil, ancak ideal içtimailiktir. Sanatkâr kendi eserinde idealleştirilmiş bir cemiyet yaşar. Hatta hiciv gibi başka değerleri sarsıcı veya realizm gibi gerçeği aynen kas ettirici şekillerinde bile ona hamle veren kuvvet bu idealleştirilmiş cemiyettir.”⁹⁶

Sanatkârın kendi iç çatışmasının ideal cemiyete ulaşması onun gördüğü baskıdan kaynaklanmaktadır. Öte yandan içtimai baskının yanı sıra sanatkârın ortaya koyduğu eserin toplum tarafından nasıl karşılandığı da büyük rol oynamaktadır. Hilmi Ziya, eserine karşı aldığı tepkilerden memnun olmayan, eseri beğenilmeyen bir sanatkârın toplumun baskısı altında ezilip sanatla uğraşmaktan vazgeçebileceği veya toplumu küçümsemek suretiyle eser vermeye devam edebileceği düşüncesindedir. Ona göre, ikincisinde sanatkâr, hâlihazırda bulunan toplumu yok sayarak yerine ideal toplumu koymaktadır ve çalışmalarını bu ideal toplum için yapmaya devam etmektedir.⁹⁷ Hilmi Ziya'nın daha önce sanat sisteminin elemanları arasında yer verdiği “sanat püblîği”, onun düşüncesinde buradaki ideal topluma denk gelmektedir. Hilmi Ziya, eserin değerinin ve kalitesinin anlaşılabilmesi için “sanat püblîği”nin belli bir seviyeye yükselmesi gerektiğini savunur.⁹⁸ Bunun için sanatkâr, toplumu eğitmeyi kendine bir görev bilmektedir.

İçtimaî baskı meselesine yeniden değinilecek olursa, bunun sanatkâra türlü faydaları olduğu da görülmektedir. İçtimaî baskı altındaki sanatkâr sadece bu baskı

⁹⁵ Ülken, “Estetik Değer 2”, s. 6.

⁹⁶ Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, s. 30.

⁹⁷ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 32.

⁹⁸ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 33.

doğrultusunda hareket etmez. Söz konusu durumu Hilmi Ziya şu ifadelerle açıklamaktadır:

“Sanatkâr umumiyetle tabiatı taklit eder: bu tabiat anlamına içtimai ve beşeri tabiat da girmek şartı ile! Fakat onları taklit ederken orada kendi yaratışının ifadesini bulur. Bir yandan o içtimai baskı altında bulunmaktadır, öte yandan bu içtimai baskının bir nev’i olan estetik kanaatleri hazırlamaktadır, hatta mevcut kanaatleri değiştirmektedir.”

Hilmi Ziya, kendini içtimai baskıya kaptırmadan toplumsal gerekleri yerine getirerek sanatkârın kendi hürlüğüne yaşamasını ve dolayısıyla sanatına katkıda bulunmasını istemektedir. İçtimaî baskı altında yaptıklarından yine kendisinin sorumlu olduğunun altını çizen Hilmi Ziya, *“Sanat her ne kadar içtimai bir değer ise de daima şahsî bir tarzda meydana çıkan yaratıcı, aktif bir rol oynamaktadır.”*⁹⁹ görüşüyle sanatkârın sorumluluğuna vurgu yapmaktadır. Hilmi Ziya, meseleye farklı bir bakış açısıyla da yaklaşmış, bu doğrultuda *“Faziletli adam kendi sitesinin örf ve adetlerine veya ahlâkî kaideye itaat etmelidir”*¹⁰⁰ sözünü söylemiştir. Bir adım daha ileri giderek sanatkârın kimi zaman toplum için yeni kaideler teklif edebileceğini dile getirmiştir. *“Sanatkâr Kimdir?”* başlığı altında değinildiği üzere, Hilmi Ziya’nın bir sanat dehası olarak gördüğü sanatkârın vasıfları içerisinde bulunan *“Sanat dehası, topluma dayanır.”* maddesini bununla bağdaştırmak mümkündür. Sanat ve toplum münasebeti açısından değerlendirildiğinde sanatkârın toplum için çalışması, onun için bir vazife olarak görünmektedir. Çünkü Hilmi Ziya’nın ifade ettiği gibi sanatkâr, tıpkı filozof gibi toplumun buhranını içinde duymaktadır.

Sanatkârın toplumdan gördüğü baskı dışında yaşadığı başka güçlükler de bulunmaktadır. Bunların başında sanatkârın vücuda getirdiği eserini ve kendisini topluma kabul ettirme çabası gelir. Hilmi Ziya, birçok sanatkârın eserini tanıtıncaya kadar büyük hüsrانlar yaşadığını ve sonunda kimisinin başarılı olamadan hayattan ayrıldığını söylemektedir. Hilmi Ziya bu durumu, sanatkâr için oldukça vahim bir durum olarak görür. Klişeden uzak özgün eserler veren bu sanatkârlar sadece kendi çevreleriyle sınırlı kalmaktadırlar. Böyle sıkıntılar yaşayan sanatkârlar olduğu gibi,

⁹⁹ Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, s. 36.

¹⁰⁰ Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, s. 30.

toplumun zaaflarını kullanarak şöhret peşine düşenler de vardır. Hilmi Ziya, bu tip kimseler için “içtimai alâka avcısı” ifadesini kullanmaktadır:

“Şöhret yapmak için muhitlerini hazır bulan sanatkârlar yahut eserlerinin reklamına asıl eserden daha çok ehemmiyet verenler çoktur. Şöhretin zevkini hakiki eserin zevkinden üstün gören bu insanlar, ince bir maharetle muhitlerini hazırlamaya çalışırlar. İmza atışlarından başlayarak ve yazılarını yayış tarzlarına kadar her şeyi itinayla hazırlarlar. Muhitle mücadeleden ziyade muhitin alâka zaaflarından istifade için bütün zekâlarını kullanırlar. Başarılarının büyük bir kısmı, tekerlemeyi ‘sehl-i mümteni’, hatta bazen ulvi gibi ifadelerinden gelir. Bunlar içtimai alâka avcılarıdır.”¹⁰¹

Günümüzde dahi rastladığımız bu yazarlar hakiki sanatı gölgeleyenlerdir. Asıl sanatkâr belki ömrü boyunca tanınmazken “içtimai alâka avcı”ları refah içinde bir hayat sürebilirler. Fakat er ya da geç asıl sanatkârın -öldükten sonra bile olsa- hak ettiği değeri gördüğü de bir gerçektir. “İçtimai alâka avcıları” sonraki kuşaklara kalamazken, asıl sanatkâr yüz yıllar geçse de anılmaya devam etmektedir.

Her iki tip sanatkâr da toplumlarda varlığını sürdürülmüştür. Sanatkârların söz konusu “içtimai alâka”ya tabi olabileceği merkezlerin varlığına değinen Hilmi Ziya, bu “içtimai alâka” merkezlerinin kabilelerde, sitelerde ve milletlerde farklılaştığını söyler. Kabilelerde “içtimai alâka” merkezi hafızayken, sitelerde meydan veya mabettir. Hilmi Ziya, sanatkârın kendini gösterebileceği yerler olarak buraları göstermektedir. Öte yandan günümüzde “içtimai alâka” merkezleri farklılaşmış; hafızanın, meydanın yerini gazeteler, dergiler, kitaplar, sergiler, konser salonları ve müzeler almıştır. Hilmi Ziya, yeni “içtimai alâka” merkezlerinin yeni cemiyetlerde görüldüğünü ve bu cemiyetlerin eski cemiyetlere nazaran insanın geçirdiği bütün tecrübelerle değer verdiklerini belirtmektedir. Hilmi Ziya, söz konusu durumu “içtimai alâka” merkezleriyle birlikte cemiyette varlığını hissettiren tarih şuuruna bağlamaktadır.¹⁰²

“İçtimai alâka”nın sanatın gelişimi ve toplumla münasebetini açıklamayı sürdüren Hilmi Ziya,

“İçtimaî alâka merkezinde toplanamayan, İçtimaî takdir ve kontrole bağlı olmayan bir sanat, kendi içine kapanıp kalıyor, boşlukta işliyor, bu

¹⁰¹ Ülken, “Sanat ve İçtimai Alâka”, s. 2.

¹⁰² Ülken, “Sanat ve İçtimai Alâka”, s.2.

yüzden bazı hakikî değerler görülemiyor, bazıları da inzivanın doğurduğu bir nevi tevehhüm (kuruntu) dünyasına dalıyor. Bu istidatları bir araya getirmeli; meydana ve mabede toplamak mümkün olmadığı için, sergi evlerine, konser salonlarına, müzelere toplamalı; tenkidin, takdirin, içtimai alâkanın süzgecinden geçirmeli; birbirlerinden haberli ve birbirlerine faydalı bir hale getirmelidir.”¹⁰³

ifadeleriyle, içtimai alâkanın üstlendiği işleve atıfta bulunmaktadır. “İçtimaî alâka”, sanatkârın eserinin toplum tarafından ne derece kabul gördüğünü anlaması yönüyle önem arz etmektedir. Hilmi Ziya, özellikle genç sanatkârı bu konuda uyararak, “Sanatkâr, bütün beşerî tecrübelerle karşı uyanık bulunmalıdır.”¹⁰⁴ öğütünde bulunmaktadır. Bu doğrultuda Hilmi Ziya, sanatkârların içtimai alâka merkezlerini takip etmesi gerektiğini, tüm dikkatlerini bu alakayı duymak için çalışmasının zorunluluğunu öğütüne ekler. Ona göre, “Primitiflerden bugüne kadar sanatın geçirdiği her tecrübeyi, bir defa olsun yaşamadan yeni bir şey yaratmak kabil değildir.”¹⁰⁵

Hilmi Ziya, sanat, sanatkâr ve sanat eseri ile insanın geçmişi, bugünü ve yarının bir tekâmül oluşturduğu fikrindedir. Dolayısıyla sanatkâr toplumla münasebet kurmak adına üzerine düşenleri yapmalıdır. Aynı zamanda toplumun ilgisini ve beklentilerini dikkate almalıdır. Hilmi Ziya’ya göre içtimai alaka merkezleri toplumla münasebet kurmak için biçilmiş kaftandır.

İçtimai alaka merkezlerinin bulunması toplum için faydalı bir durumdur. Hilmi Ziya’ya göre, sanat, insan ve toplumla birlikte tekâmül eder. Sanatkârın ortaya koyduğu yaratışa insan; okuyucu, dinleyici, seyirci kimlikleriyle okuyarak, dinleyerek ve seyrederek katılmaktadır.¹⁰⁶ İnsanın, dolayısıyla toplumun katılımıyla sanat, sosyal bir olgu haline gelmektedir. İçtimai alaka merkezinin toplum için faydasını da bu noktada aramak mümkündür. Toplumun sanata katılımı, onun harekete geçmesini sağlayarak kendisinin sosyalleşmesine zemin hazırlar. Sanatın eğlendirici yönü de buradan gelmektedir. Çünkü sanat kimi zaman sosyal bir eğlence vasıtası haline gelebilir.

Hilmi Ziya, sanat türlerinin gelişmesi için toplumun durumunun önemi üzerinde durmaktadır. Kimi sanatlar göçebe toplumlarda kendini yer bulamayabilir. Özellikle uzun zaman zarfında gerçekleşen sanat türlerinin yerleşik toplumlarda icra

¹⁰³ Ülken, “Sanat ve İçtimai Alâka”, s. 2.

¹⁰⁴ Ülken, “Sanat ve İçtimai Alâka”, s. 2.

¹⁰⁵ Ülken, “Sanat ve İçtimai Alâka”, s. 2.

¹⁰⁶ Ülken, “Estetik Değer 2”, s. 6.

edilebileceğini söyleyen Hilmi Ziya, sabit ve istikrarlı toplulukların daha çok zamana sahip olduklarını düşünmektedir. Konuyla ilgili olarak Hilmi Ziya,

“Bir operada, bir dram veya senfonide hazır bulunmak için, bir romanı okumak için oldukça uzun bir zaman süresine ihtiyaç vardır. Burada biz kolektif veya ferdî olarak ayrılmış bir boş zaman (loisir) ihtiyacı karşısındayız. Bu boş zamana sahip olmayan cemiyetlerde bu sanatlar gelişemez yahut böyle cemiyetler bu sanatları iptidaî bir derecede lirik veya pastoral sanat olarak bırakmak zorundadırlar. Bir içtimai bünyeden başka bir içtimai bünyeye, bir kültür çevresinden başka bir kültür çevresine, meselâ göçebelikten yerleşmiş hayata geçiş halinde bulunan cemiyetlerde bu fonksiyonu gören mitolojik konular ve destanlardır.”¹⁰⁷

cümlelerini kullanarak açıklama yapmaktadır. Bakıldığında sanat ve toplumsal gelişmişlik arasında sıkı bir bağ olduğu da görülebilir. İlerlemiş toplumlarda insanlar sanatsal veya sosyal etkinliklere daha çok vakit ayırabilmektedir. İlkel toplumlarda sanat daha çok bir ihtiyacı karşılamak için varken, ileri toplumlar sanatı, keyfi bir eğlence aracı olarak görebilirler. Bu durum sanatın gelişmesine katkıda bulunmaktadır.

Sanatın gelişmiş olmasında toplumun ilerlemişlik düzeyinin önemi olduğu gibi, aynı şekilde toplumların gelişmiş olmasında sanatın payı bulunmaktadır. Çift yönlü bir etkileşimden söz etmek mümkündür. Bir sosyolog gözüyle konuya eğilen Hilmi Ziya, sanatsal ve toplumsal çerçeveleri gerektiği gibi belirleyerek ulaştığı yargıları şu haliyle ifade etmektedir:

“İçtimai hayatın yaratıcıları sanat sezgisi ile içtimai mantığı birleştiren kimselerdir. Sanatın içtimai gerçekleşmesi, cemiyetin yaratıcı insanlar vasıtası ile idealleşmesi demektir. Bundan dolayı her devirde, içtimai tekâmülün her statik kesitinde iki kademe (palier) vardır ki, birisi gerçek değerler, öteki ideal değerlerden mürekkeptir. İçtimai ilerleme ancak sanat yaratıcılığı gücüne sahip insanlar tarafından açılan yol sayesinde mümkün olur.”¹⁰⁸

İlerlemenin sanat dehasına sahip olanlarla gerçekleşeceği fikrindedir Hilmi Ziya. Onun için sanatkâr, dehası, yaratma vasfı ile toplumu tanzim etme ve geliştirme gücüne sahiptir. İdeal bir topluma, ancak ideal bir sanat anlayışıyla ulaşılacağı gün gibi görünmektedir.

¹⁰⁷ Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, s. 32.

¹⁰⁸ Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, s. 36.

Hilmi Ziya, sanatın toplumla bu denli münasebeti üzerinde dururken, onu alelade bir vasıta haline getirenlere de karşı çıkar. Sanatı vasıta haline getirenlerin başında bazı düşünce sistemlerinin geldiğini belirten Hilmi Ziya, sanat değerinin kayba uğradığı görüşündedir.

“Muasır İçtimaî cereyanlar içinden (marxisme) nazarında sanat, doğrudan doğruya cemiyetin bir aleti, vasıtası, ideal için bir yol telâkki edilmeğe başladı. Artık sanatın bütün kıymeti, İçtimaî ideale yaptığı hizmete tabidir. Aralarında ne kadar büyük mefkûre farkı olursa olsun bu itibarla milliyetçi ve komünist sanat telâkkilerini aynı sınıfa koymak mümkündür: Namık Kemal, Ziya Gök Alp, Nazım Hikmet bu temayülü takip ettiler ve ona göre sanat yapmak istediler. Fakat bu telakki, nihayet sanatı alelade bir vasıta haline getirmektedir.”¹⁰⁹

“Sanat, yalnız ahlâk ve cemiyet içindir.” düsturunun ölçsüz kullanılmasını Hilmi Ziya, doğru bulmamaktadır. Sanat ve toplumun değerler sahasında elde etikleri sıradan görülemeyeceğinden, sanata hakkını vermek ve insan için faydalı bir şekilde kullanmak, sanatkârın vazifeleri arasında sayılmaktadır. Hilmi Ziya, çok yönlü kişiliğinin getirisi sayesinde sanat ve toplum münasebetini hem sosyolog hem sanatkâr hem de bir filozof olarak ele almış ve değerlendirmiştir.

1.6. SANAT VE AHLÂK

Sanatın tabiatla ve toplumla olan sıkı münasebetinin ardından ahlâkla olan ilişkisi üzerinde de durmak gerekmektedir. Hilmi Ziya, “Hayat, sanatın kökü, bununla beraber zıddıdır.” derken bir denge durumunu söz konusu etmektedir. İnsan, arzuları karşısında kendini bırakmamalı ve nihayetinde sanat karşısında gevşek olmamalıdır. Buna karşın yine de arzularına malik olmalı ve onlara karşı uyanık bulunmalıdır. Hilmi Ziya, bu düşünceleriyle sanatın hayatla olan ilişkisinde ölçülü davranılması gerektiğinin altını çizmektedir.¹¹⁰

İnsan yaşamı boyunca inançları, gelenekleri ve görenekleriyle ahlâkî tutumlar geliştirmiştir. Hilmi Ziya, kapsayıcı rolüyle yaşamın yaratmayı da bünyesinde barındırdığını düşünmektedir. “Yaşamak ve yaratmak birbirini kırbaçlayan iki kuvvet

¹⁰⁹ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 4.

¹¹⁰ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 4.

olmakla beraber, yaratmanın vasfı ahlâde hayata rağmen yaşamaktır. Şu halde sanat, elbette ahlâkla kucaklaşacaktır."¹¹¹

Sanatın manevi değerler arasındaki yerini sorgulayarak onun konumunu belirlemeye çalışan Hilmi Ziya, Max Scheler'in en üstün değer olarak ahlâki değeri görmesi ve üstün olanı aşağı olana tercih etmesini eleştirir. Ona göre, iki sanat eserinden biri diğerine, yani mükemmel olan ötekine tercih edilebilir. Bu ahlâkî bir fiil değildir. Öte yandan, bir sanat değerinin hayati bir değere tercih edilmesini veya hukuk değerini ayrı bir açıdan sanattan üstün saymayı beğenilecek hareketler olmakla beraber doğrudan ahlâkî bir fiil saymayı kabul etmez.¹¹²

Hilmi Ziya, sanatın ahlâkla olan ilişkisi üzerinde durduğu, "Sanat ve Ahlâk" adlı makalesinin başında ahlâka bakışını şöyle ifade eder:

"Hakiki sanat, her zaman ahlâkîdir. Çünkü o, bir edeple imanın ve bir ideal için iştıyakın eseridir: epopedde, Lirizimde, Dramda bu iştıyakı ifade ettiği gibi; komedide, hicivde, natüralist sanatta da bu ideal iştıyakıyla nakıs ve çirkin şeniyetin şikâyetini ifade etmiştir. Sembol, bu idealin işaretidir: ve sanatkâr onunla bizi kendi âlemine götürür. Sanat ahlâkçı değil, fakat ahlâkîdir. O ne Tuhfel Vehbi gibi bir nasihatname, ne de Ovide'in sevmek sanatı gibi bir rezaletnamedir. Yüksek ve hakiki sanat, bizi ahlâktan bahsetmeden ahlâkî ve ideal âleme sevk eder: bir an, Ahmet Haşim'i okuyup ta günlük hayatın fevkine çıkmamak kabil midir?"¹¹³

Sanat, ahlâk ve bilgi problemlerini ilk kez birbirinden ayırıp inceleyen Kant olduğunu söyleyen Hilmi Ziya, yine de onun bu derin tahlillerine rağmen henüz rasyonalizmin varlık dereceleri ve değerler üzerindeki etkisinden kurtulamadığını ifade etmektedir.¹¹⁴ Sanatın karakterini belirlemek için bu tutumun bir engel teşkil ettiğine inanan Hilmi Ziya, ahlâkın sanatla olan ilişkisinin de varlığını yadsımamaktadır.

Hilmi Ziya, zekânın iradedden kurtularak veya onu inkâr ederek insan için bazı değerlerin doğmasına sebebiyet verdiğini bunun da Schopenhauer'a göre, sanat ve ahlâk olduğunu belirtir.¹¹⁵ Bu bakımdan sanatın sistemli yapısının bir sonucu olarak

¹¹¹ Ülken, "Sanat ve Ahlâk", s. 4.

¹¹² Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 163.

¹¹³ Ülken, "Sanat ve Ahlâk", s. 4.

¹¹⁴ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 182.

¹¹⁵ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 178.

münasebet kurduğu kurumlar arasında yer alan ahlâkı ona tabi olmadan kullandığı gerçeğine ulaşılabilir.

Ahlâkın insanın fitratında barındırdığı bir olgu olmasından ötürü sanatta da ahlâkî bir yön bulunabilmektedir. Hilmi Ziya, sanat eserinin ahlâkî olma özelliği taşıyabileceğini, ancak önceden böyle bir amaç üzerine eser oluşturulamayacağını söyler. Böyle bir amacın varlığının sanat eserini kendi değerinden çok başka değerlerin hizmetine sunacağına dikkat çeker ve söz konusu durumun, sanatın bağımsızlığını, kuvvetini kaybetmesini getireceğini belirtir.¹¹⁶ Zira sanat eseri, taşıdığı değer vasıtasıyla varlığını sürdürebilmekte, böylece geleceğe kalabilmektedir. Binlerce yıldır süregelen sanat geleneği de sanatın özerk yapısı sayesinde oluşmaktadır. Fakat Hilmi Ziya, aynı zamanda sanatın ahlâkla kucaklaşmasından söz etmektedir. Bu doğrultudaki ayrımını şu sözleriyle yapmaktadır:

“Sanat ahlâk için değildir, dedik. Fakat ahlâk için ve ahlâk ile mefhumlarını ayırmak muvafık olur. Eğer sanat bir vasıta değilse; bu onun ahlâk ile -zaruri bir surette- müterafik olmasına da mani değildir.”¹¹⁷

Görülüyor ki, sanatın ön planda olduğu eserlerde, ahlâkî olmaktan çok ahlâkla beraber olması gözetilmektedir. Hilmi Ziya, hakiki sanat eserinin ahlâkî yönüne bu pencereden bakmaktadır. Sanat ve tabiat ilişkisinden söz ederken Hilmi Ziya'nın Aristo'nun fikirlerine karşı belirttiği, sanatı tabiatın taklidi olarak görmek, onunla ahlâkî ve ideal nizam arasında görmemek asıl sanatı inkâr etmektir, düşüncesi sanat ve ahlâk ilişkisi için de önem arz etmektedir.

Hilmi Ziya, şiir, dram ve müzik gibi sanatları dramatik olmaya daha elverişli bulurken onların üstün mutluluğu aradıklarını söylemektedir. Bu durumda onların ideal olana yöneldiklerini ve böylece ahlâkî bir vasıf taşıdıklarını düşünmektedir. “Ahlâkçı olmaksızın ahlâkîdirler.” ifadesi Hilmi Ziya tarafından bu nedenle söylenmektedir. Sanatkârın yaratış sürecinde gösterdiği çabayla sanat eserine, sanki ahlâkî eylemin çabasını aksettirdiğini ifade eden Hilmi Ziya, sanat eserinin ahlâktan uzakta olamayacağını savunmaktadır.¹¹⁸

¹¹⁶ Ülken, “Estetik Değer 2”, s. 6.

¹¹⁷ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 4.

¹¹⁸ Ülken, “Estetik Değer 2”, s. 6.

Gandi'nin Tagore'a yazdığı bir mektupta söylediklerinden hareketle Hilmi Ziya, Gandi'nin sanatın ahlâkla bir münasebeti olmadığı yönündeki fikirlerine karşı bir savunma yapmaktadır. Hilmi Ziya, söz konusu fikirlere katılmayışını gerekçeleriyle birlikte açıklamaktadır.

“Bu telâkkiye göre (Gandi'nin fikrine göre), ahlâkla sanat arasında hiçbir münasebet yoktur. Ahlâk doğrudan doğruya fiil ve tecrübeye aittir. İnsanın ahlâkî hayatını ve şahsiyetini teşkil hususunda sanatın hiçbir rolü yoktur. Buna mukabil birçok sanatkârlar da ahlâk karşısında lâkayt görünüyorlar. Rönesansın büyük ressamı bazan cinayetler Ve şahsî fazihalar içinde yaşamış değiller midir? Ahlâk insiyaklarımızın dizgine vurulması, başkaları menfaatine onların tahdit edilmesi iken; sanatın en mühim menbai bizzat insiyaklarımız ve içimizden gelen kuvvetler değil midir? Bu takdirde sanat ahlâkla alâkasız olmak şöyle dursun, hatta onun zıddıdır diyebiliriz.”¹¹⁹

Hilmi Ziya; sanat, “Aristo'nun tabiriyle iç buhranımızı deşen bir neşter görevini gördüğü için ahlâkileştiriyor.”¹²⁰ sözleriyle bu hususta Aristo'yu tanık göstermektedir. Aristo'nun tanıklığının ardından Yunan sanatının dinle ve ahlâkla kucak kucağa gittiğini belirten Hilmi Ziya,

“Kurun-u vustanın mistik sanatı, Rönesans iptidasındaki dinî sanat bariz bir şekil de ahlâkî idi. Dante, Shakespeare, Dostoyevski de sanatla ahlâkın birbirinden ayrılmayacak kadar yekpare bir kül teşkil ettikleri ve birinin kuvvetini daima diğlerinden aldığı görülüyor. Bundan dolayı ahlâkçı ile sanatkâr arasında sathî bir nazarın haklı görebileceği bu ihtilâfî derhal kabul edivermeğe pek o kadar imkân olmasa gerektir.”¹²¹

diyerek sanatın gelişimden itibaren sanatla münasebetini ele alır ve ahlâkçı ile sanatkarın bir tutulup tutulamayacağı konusunda kolayca bir yargıya varmanın güçlüğü üzerinde durur. Hilmi Ziya, sanatın ahlâkî olması hasebiyle sanatkârın da kimi zaman ahlâkçı olabileceğini ve birbirleriyle bütün oluşturduklarını düşünmektedir. Ona göre, söz konusu durum kurun-u ulâdan beri mevcut olmakla birlikte, bu doğrultuda sanatı bir vasita olarak görenler de çıkmıştır. Hilmi Ziya, Eflatun'u bu isimlerin başında saymaktadır. Eflatun'un telakkisine göre sanat, din için, ahlâk için ve siyaset için ve dolayısıyla cemiyetin nizamı için bir vasıta. Hilmi Ziya, Eflatun'un telakkisine karşı çıkmaktadır. Böyle bir sanatın sıradan olduğu hükmüne varır. Böylece sanatkârın

¹¹⁹ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 3.

¹²⁰ Ülken, “Estetik Değer 2”, s. 6.

¹²¹ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 3.

ısmarlama eserler verme yoluna sapacağını ve ahlâkın ona sağlayacağı kuvvet yerine, onun heyecanına zincir vuracağını belirtmektedir.¹²² Neticede geçici ve sönük eserler ortaya çıkacaktır. Hilmi Ziya, sanatın basit bir alet kuru bir vasıttan daha fazlası olduğunu ileri sürerken onun bütünüyle gayesiz olmadığını da belirtmektedir. Aksine ona göre, sanatın elbette bir gayesi vardır; ancak bu salt ahlâkî bir gaye değildir.

Sanatla ahlâk arasındaki ilişki üzerinde dururken Hilmi Ziya, sanatı gayri ahlâkî bulan ve Freud'un cinsiyet nazariyesinden temellenen fikri ele alarak eleştirmektedir. Cinsiyet nazariyesine göre, bütün mistik sanat, doğrudan doğruya ilan edilmiş hayata bağlıdır. Bu bakımdan sanat, müstear ve aşikâr şekillerde gayri ahlâkî olacaktır. Freud, sanat eserinin cinsi temayüllerden doğduğunu ve sembolizmin tahvil edilmiş ve remzler (işaretler) haline girmiş cinsi hayatı ifade ettiğini cinsiyet nazariyesiyle açıklamaya çalışmıştır.¹²³ Hilmi Ziya'ya göre, sanat insani olmakla ahlâkî ve yine insani olmakla lâ-ahlâkî olabilmektedir. İnsani bir çabayla ortaya çıkan sanatın, insani bir başka değer olan ahlâkı barındırması da bu açıdan normal karşılanabilmektedir.

“Bu itibarla hem ahlâka şiddetle merbuttur, hem merbut değildir. Fakat bu tarzda bir sanat, her şeyden evvel tenakuslar içindedir... Eğer sanat “éternel,,i arıyorsa -ki bütün sanat bir anın vecdini tekrar yaşamak ve canlandırmak iştiyakından ibarettir- o zaman ister istemez insandan insaniyete geçmek, insanla insaniyet arasında daima bir iştirak aramak mecburiyetindedir, işte bu iştirak ta ‘ahlâkî nizam’dır.”¹²⁴

Hilmi Ziya ahlâkî nizama dikkat çekerek sanatla ahlâk arasındaki münasebetin boyutlarını açıklamaktadır. Sanat ve ahlâkın birleştiği nokta insana dair olmalarından gelmektedir. İnsan odaklı iki faaliyet olarak sanat ve ahlâkın ortak noktaları meselesinde Hilmi Ziya, her ikisinin de insaniyet gayesi taşıdıklarını, düşünsel ve manevi nizamı sağlayarak üstün bir âlemi inşa ettiklerini vurgulamaktadır. Bu âlem, rasyonel olan, huzur, saadet ve sükûnun vücuda geldiği insaniyettir. Hilmi Ziya'ya göre, sanat ve ahlâkın bir diğer belirgin ortak noktası ise, her ikisinin de eksikliği hakikat olan insandan, vakıadan, müşahhasan ve şeniyetten (gerçeklik) hareket ediyor olmalarıdır. Sanat ve ahlâkın bu ortak noktalarının ardından Hilmi Ziya, onların ayrıldığı noktaları şeniyet üzerinden değerlendirmektedir.

¹²² Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 4.

¹²³ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 5.

¹²⁴ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 6.

“Sanat, şeniyeti ideale doğru çıkarmak için bir cehittir. Ahlâk, ideali şeniyete indirmek için bir faaliyettir. Sanat ideale müteveccih insanın, şahsiyetin ve vakianın bir hamlesidir. Ahlâk, bizzat o idealdir. Onun şeniyete inmek istemesidir. Her sanat ahlâkidir, fakat her ahlâk sanatkârane değildir. Çünkü sanat şeniyetin ideal nizama doğru pervazıdır”¹²⁵

Ahlâkî nizamın sağlanması demek, sanatın kendisini göstermesi demektir, fikrinde olan Hilmi Ziya, her şeye rağmen sanatın sadece bundan ibaret olmadığını da eklemektedir. Ona göre, insanın ve fiili mevcudiyetinin onunla çarpışmasından kaynaklanarak, büyük bir istekle ahlâkî nizamı beklemesiyle sanat amacına ulaşmaktadır. Bu bakımdan Hilmi Ziya, büyük sanatkârları kendisine tanık göstererek sanatın ruhu ve merkezi olarak ahlâkî nizamı göstermektedir. Bu nedenle sanat, ahlâk için değil, ahlâk ile, görüşünü savunmaktadır.

Şeniyet ve ideal âlem bakımından büyük sanatkârların varmaya çalıştıkları hedef üzerinden değerlendirmesini yapan Hilmi Ziya, onların bu çabasını noksan olan şeniyetin trajedisini yapmak olarak görmektedir. Burada realist ve natüralist sanatkârların adı zikredilmektedir. Öte yandan Hilmi Ziya, sanatı en uzak haliyle bile ahlâkî ve iftikari bir nizama tabi tutmaktadır.¹²⁶

Hilmi Ziya, sanat ve ahlâk arasındaki münasebette vardığı son nokta olarak şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Hülasa, sanat, mücerret sanat için değildir. Sanat, ahlâk ve fikir için bir vasıta ve kuru bir alet değildir. Sanat hele katiyen lâ-ahlâkî ve insiyaki bir şey, bir temayül veya gayri ahlâkî bir yalan hiç değildir. Nihayet sanat, noksan, mütehavvil ve izafî bir şeniyet olan insana da münhasır sayılmamalıdır. Fakat bu, şeniyetin mefküreye, insanın insaniyete teveccüh ve iştiyakıdır. Ahlâk ise, mefkürenin şeniyete bir fiil halinde inmesi, insaniyetin insanda ahlâkî tecrübe ile tahakkuk etmesi demek olduğu için, sanat ve ahlâkın ne kadar birbirine yaklaştıkları ve ilmin şüpheler ile boşalan ruhumuza dinin artık vermeğe muktedir olmadığı sükûn ve inşirahı zamanımızda onlardan başka hiçbir kuvvetin veremeyeceği bütün sarahat ile görülmektedir.”¹²⁷

¹²⁵ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 6.

¹²⁶ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 7.

¹²⁷ Ülken, “Sanat ve Ahlâk”, s. 7.

Hilmi Ziya'nın sonuç olarak vardığı noktada dikkat çeken yan, dinin bile veremediği gönül rahatlığının sanat ve ahlâkın iş birliğiyle veriliyor olmasıdır. Hilmi Ziya, sanatın insaniyete vardığı, şeniyetin ideale çıktığı ve ayrıca ahlâkın üstlendiği rol sayesinde idealin şeniyete inmesi neticesinde sanat ve ahlâkın buluştuğunu düşünmektedir. Bu doğrultuda Hilmi Ziya, sanat ve ahlâkın yüksek ideali temsil eden âlemin anahtarı olduğu düşüncesini taşımaktadır.

1.7. SANAT VE GÜZELLİK

Hilmi Ziya'nın sanat hakkındaki fikirleri çeşitli münasebetler eşliğinde değerlendirilirken sanata asıl kaynaklık eden güzellik olgusunu görmezden gelmek mümkün değildir. Güzellik, sanatın vazgeçilmez bir unsuru olarak hemen her devirde yerini almıştır. Hilmi Ziya'nın öğrencilerinden Arslan Kaynardağ, "*Onun asıl belirtilmesi gereken yönü estetikçiliğidir.*"¹²⁸ tespitinde bulunurken Hilmi Ziya'nın *Resim ve Cemiyet* adlı küçük kitabını kaynak göstermektedir. Kaynardağ, bu eserin bizde sosyolojik olarak yapılmış ilk estetik çalışma olduğunu vurgular. Hilmi Ziya, adı geçen eserinde resim sanatı üzerinden sanatın toplumsal boyutlarını ve resim sanatının Avrupa'daki durumunu değerlendirirken, estetik açıklamalarda bulunmaktadır.

Sanatkâr, sosyolog, felsefeci Hilmi Ziya'nın bir başka yönü de estet olmasıdır. Hilmi Ziya, güzelin ne olduğu konusu üzerinde durmuş ve çeşitli tanımlamalarda bulunmuştur.

*"Tabiatın bize hazırladığı ve 'güzel' dediğimiz şekiller bizdeki yetmezlik halini tamamlayan, muhtaç olduğumuz sükûnun hazzını veren formlardan; yine bizdeki monotonluğu ve can sıkıntısını gideren zengin ve hareketli verilerden ibarettir. Tabiattaki 'güzel' dediğimiz bizim yalnız lahzalık şifalarımız olarak kalacaktır. Hâlbuki insan bunların dışında gittikçe genişleyen objeleşme ve süjeleşmeler halinde gelişen şuurlu varlıktır. Tabii güzel kuvvetini yalnız tabiatın şuurdaki görüşlerinden değil insandaki istikrar ideali ve ruhi değişme ile bu görünüşler arasındaki ahenkten alıyor."*¹²⁹

Filozof ve sanatkârın içtimai tezatların verdiği buhranı içlerinde duydukları daha önce belirtilmişti. Bu buhranı aşabilmek için filozofun icat ettiği yöntemler arasında

¹²⁸ Kaynardağ, "Sanatçı ve Estetikçi Olarak Hilmi Ziya", s. 52.

¹²⁹ Ülken, *Değerler Kültür ve Sanat*, s. 47.

estetik, sanat ya da güzellik alanındaki değerler üzerine kurulu bir disiplin olarak yerini almıştı. Hilmi Ziya, sanat davranışını açıklığa kavuşturmak üzere düşünceleri aktarırken pasif ve aktif olmak üzere insan davranışlarını değerlendirmeye tabi tutmuştu. Pasif ve aktif olmak üzere tabir edilen bu davranış durumlarından kaynaklanan başka davranışlar da ortaya çıkmaktadır. Nitekim Hilmi Ziya, kendisine Kurt Lewin’i tanık göstererek pasif davranış sırasındaki çatışmanın herhangi bir kuvvet yardımıyla bozulmayıp sürdüğü takdirde söz konusu çatışmanın “temaşa”ya dönüşeceğini bildirmektedir. Konunun estetikle olan ilgisi bu temaşa halinde bulunmaktadır. Kurt Lewin temaşayı estetik bir davranış olarak almış ve davranışlar arasında estetiği aramıştır. Bu bakımdan Hilmi Ziya, ilkel insanlarda ve çocuktaki çatışma ve temaşa hallerini estetik davranış olarak değerlendirmektedir. Gündelik hayatta bu tip birçok davranışa rastlanabileceği için estetik davranışlar hemen ilk anda sanat davranışı olarak belirlenemezler. Estetik davranışın ancak birtakım başka etkinliklerle birleştiği zaman sanat davranışı olabileceğini belirten Hilmi Ziya, sanat davranışı aşamasına gelebilmiş bir estetik davranışı “ulvi” olarak görmektedir.¹³⁰ Estetik davranışta rastlanabilecek olumsuz bir durum ise, ulviye doğru gitmek yerine Hilmi Ziya’nın ifadesiyle “sapık” davranışa gitmesidir. Bu sapık davranışı kısmi bir davranış olarak değerlendiren Hilmi Ziya, sanat açısından bunun başka olumsuz durumlara neden olabileceğini açıklar.

“Bir insan, kısmî bir hazzı veya bir lezzeti toptan bütün davranışına yayar, o kısmi duygusunun açısından bütünsel davranışı görürse, buna sentimentalité denir. Sentimentalité hakiki sanat davranışını öldürür ve bundan doğan netice de sapık bir estetik davranış olan santimantalizm’dir denebilir. O gerçekte ilgisiz hareketleri ve davranışları ince, sübjektif ifadelerle bürüyerek gerçeğin zenginleştirilmesinden uzaklaşan davranıştır ki, burada samimiyet kaybolur.”¹³¹

Hilmi Ziya, santimantalizmin estetik davranış vasıtasıyla ortaya çıktığını fakat sanat için tehdit edici olduğunu açıkça söylemektedir. Sanat için temel alınabilecek olan estetik davranışın tamamlayıcısı estetik anlayıştır. Hilmi Ziya, estetik davranışa sahip olan bir sanatkârın aynı zamanda estetik bir anlayışa da sahip olması gerektiğini savunur. Ona göre güzellik bir obje değildir. Çünkü o şekli ve esaslarıyla birlikte

¹³⁰ Ülken, *Değerler Kültür ve Sanat*, s. 30.

¹³¹ Ülken, *Değerler Kültür ve Sanat*, s. 31.

değerlendirilebilecek bir yetkinlik tecrübesidir. Söz konusu yetkinlik tecrübesine sanatkâr eserine karşı geliştireceği estetik bir anlayışla ulaşabilmektedir. Aynı anlayışın “püblük”te de olması gerektiğine inanan Hilmi Ziya, “*Güzellik bir nitelik, bir kalite değil; bir değerdir. Güzellik yaratıcı sanatkâr ile zevk duyan okuyucu veya seyrediciye ait doğru bir değerlendirmedir.*”¹³² diyerek, estetik anlayışın hem sanatkârda hem de “püblük”te bulunması gerektiğini vurgular.

Sanatkârda ve “püblük”te olması gereken estetik anlayış kendiliğinden var olmamaktadır. Hilmi Ziya, güzelliğin tecrübesine sahip olanlarda sanat eserlerine karşı bir değerlendirme zevkinin doğduğuna işaret ederek yeniden estetik anlayış için eğitimin yolunu gösterir. Ona göre bu eğitim verilmezse sanat görüşü körelebilir. İki şekilde güzelliğin elde edilebileceğine değinen Hilmi Ziya, ilk olarak, bazen yakalanması imkânsız olan ve son derece kolay ifade ediliyor hissini veren şeydir, şeklinde ifade ederken, ikinci şekli için ulvi olanın aranması, en ince, en derin olanın araştırılmasıdır, cümlelerini kullanmaktadır.¹³³ Görüldüğü üzere Hilmi Ziya, estetik davranışın tek başına yeterli olmayacağı görüşünde olup, onun tamamlayıcısı olarak estetik anlayışı öne çıkarmaktadır. Bunun için bir eğitimin şart olması gerçeği göz önünde tutulacak olursa Hilmi Ziya, bu şartın sağlanmasının yollarını sunmuştur.

Hilmi Ziya’nın sanatkârla birlikte “püblük”e sunduğu bu yollar ulviye varmaktır. Ulvi; güzelin, estetik anlayışın varmak için çaba göstereceği yer olarak dikkat çekmektedir. Hilmi Ziya, bu konuda ilk olma özelliğinin Kant’a ait olduğunu söyler. Kant, sanatı bilgi ve ahlâk sahasından ayırarak incelemekte ve bedii hükümler alanında hoştan başlayarak ulviye kadar derecelendirmektedir.¹³⁴ Öte yandan Kant’tan uzun zaman önce yaşamış olan üçüncü yüzyıl filozoflarından Plotinus’un *Ennéades* adlı eserinde bulunan güzellik ve sanat hakkındaki bütüncül görüşlerini de tetkik eden Hilmi Ziya, onda Platon ve Aristo’nun sanat felsefelerinin bir terkibi olduğunu belirtmektedir. Plotinus’un eserinde güzelliğin modeli olarak bir tabiat sebebinin varlığına dikkat çekmesini Hilmi Ziya, tabiattaki bu güzelliğin ruhta bulunan bir güzellik sebebinden geldiğini ekleyerek desteklemektedir.¹³⁵

¹³² Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 33.

¹³³ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 33.

¹³⁴ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 174.

¹³⁵ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 171.

Hilmi Ziya, Kant'ın *Hüküm Gücünün Tenkidi* adlı eserindeki fikirlerini esas alarak ona eleştirilerde bulunmaktadır. Bu eleştiriler vasıtasıyla da güzellik ve estetik hakkında kendi fikirlerini aktarma yolunu tercih etmiştir. Kant'ın söz konusu eserinde güzeli haz duygusuna bağlamasına ilişkin olarak Hilmi Ziya, güzelliğin insanda ayrı bir neviden tatmin veya fayda götürmediğini, aksine ilgisiz bir tatmin doğurduğunu düşünmektedir. Güzelliğe bağlı olarak ortaya çıkan hazza ise, tüm insanlık katılmaktadır ki, bu da Hilmi Ziya'ya göre güzel ve hoş arasındaki farkı gösterir. Hilmi Ziya bu farkı şöyle açıklamaktadır:

“Hoşta üniversal bir cihet yoktur. Fakat güzelde, ruhlar arası bir uyuşma olması gerekir. Güzellik hakkındaki hükmümüzde herkesin takdiri birleşmelidir. Üniversalın bulunmadığı bir sahada (yani duygu ve haz sahasında) nasıl oluyor da başka nevi'den bir üniversalite meydana çıkabiliyor? Çünkü güzellik hakkındaki hükmümüzde haz esaslı bir şey değildir. Esaslı olan zihnimizin duyulara yüklediği -a priori- (önceden) bir formdur. Bu form bir kavram değildir. (...) Sanatta hükmün üniversalitesini meydana getiren zihinle hayal gücü arasındaki ahenktir Duyu izlerine hükmeden bu a priori düşünce unsuru ile güzellik adeta ahlâklılığın sembolüdür. Ahlâklılığın temeli duygu-üstü âlemde, hürriyet âleminde. Nitekim güzellik de bu yüksek alandan çıkar. Güzellik ve ahlâklılık derin kökleri bakımından hürriyet âleminde birleşirler.”¹³⁶

Güzel, hoş ve ulvi kavramları arasındaki farklılıklara dikkat çeken Hilmi Ziya, bu kavramları Kant'ın fikirlerinden hareketle açıklamaktadır. Hilmi Ziya'nın güzellik konusundaki ilgi çekici düşüncesi güzel olanı ahlâklı bulmasındadır. Bu bakımdan güzelliği yüksek bir kavram olarak görmektedir. Yüksek bir kavram olması hasebiyle güzellik ulvi olmaya elverişlidir. Burada Kant'ın ulviyi maddi ve manevi olarak ikiye ayırmasına değinen Hilmi Ziya, sanat güzelliğinin ulvisini manevi olana bağlamaktadır:

“Kudretin yücesi tabiatın kudreti önündeki acimizden doğan şuurdur. Dehşetli bir fırtına, uçsuz bucaksız bir orman, gökyüzünün payansızlığı ve derinliği önünde duyduğumuz bedii his doğrudan doğruya estetik sahasına ait olan bu ikinci yücelik duygusudur. Tabii güzellik yanında bir de sanatın güzelliği vardır. Sanat güzelliğinin prensibi “deha”dır. Deha bize tabiat vergisidir. Sanatta güzelliği yaratan deha zihinle hayal gücü arasında tabiatın vücuda getirdiği şuur-dışı bir ahenkten doğmaktadır. Tabiat sanata kaidelerini verir. Fakat bu kaide yumuşaktır, eğilip bükülmeye elverişlidir. Sanatın “ibda”ları (yaratma, yoktan var etme) şuur-dışında (veya şuur-

¹³⁶ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 173.

altında) cereyan eder. Dehanın ruhi halleri ifade eden melekesine G e i s t denir. Geist, bedii fikirleri ifade melekesidir."¹³⁷

Sanatsal güzelliğin ortaya çıkması hâlihazırda var olan tabiat güzelliğine dayanmaktadır. Tabiattaki güzellik, Hilmi Ziya'nın daha önce de belirttiği gibi deha olarak vasıflandırılan sanatkârın hayal ve his dünyasında yoğrularak sanatsal güzelliğe, estetiğe ulaşmaktadır. Hilmi Ziya, Kant gibi diğer filozofların yaptığı derecelendirmeyi de göz önünde tutarak söz konusu estetik değer derecelendirmesini yapmıştır. On bir maddeden oluşan bu derecelendirme, Hilmi Ziya'nın estetik konusundaki nihai düşüncelerini derli toplu görme imkânı vermektedir.

- **Hoş ve Hoş değil:** İlkel ruhi eğilimlere karşılıktır. Hedonist görüşle karışır.
- **Sempatik ve Antipatik:** Cinsel çekimle ilgili daha geniş hayati gerçeğe dayanır.
- **Canlı ve Sönük:** Doğrudan doğruya hayati gerçeğin kuvveti ile ilgilidir.
- **Sevimli (Joli)-Sevimsiz:** Toplumsal hayati gerçekle ilgili olan aşağı dereceden estetik değerdir.
- **Zarif (élégant):** Toplumsal-ahlâkî hükümle ilgili olan estetik değerdir.
- **Muhteşem (solennel):** Toplumsal fikrî-ahlâkî değerle hayati kudret değerinin birleşmesinden doğar.
- **Manevi-Derin:** Dini ve fikrî değerlerin tesiriyle derunîleşen estetik değerdir.
- **Ahenkli (harmonieux):** Formel fikrî değerle ifade edilen estetik değerdir.
- **Latif (gracieux):** Ruhun bütünsel (total) oluşu ile birleşen estetik değerdir.
- **Sihirli (ravissant):** Sihri-dini değerle birleşen estetik değerdir.
- **Ulvi (sublime):** Üstün manevi değerlerin zirvesi halini alan düşündürücü estetik değerdir.¹³⁸

Estetik değer derecelendirilmesi meselesinde Hilmi Ziya, hoştan başlayarak ulviye kadar gitmektedir. Fakat Hilmi Ziya, derecelendirmeyi yaparken hoşu sıralamaya

¹³⁷ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 174.

¹³⁸ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 49.

dâhil ederek onun karşıt kutbunda yer alan hoş olmayanı da görmezden gelmemektedir. Böylece estetik değerin çift kutuplu yapısı bozulmamaktadır.

Sanatın sistemleşip bir kurum halinde varlığını sürdürmesiyle çok katmanlı yapıya kavuşması paralellik gösterirken Hilmi Ziya, düşünceleriyle bu çok katmanlı yapının tüm basamaklarını ele almıştır. Bu basamaklardan olan güzelliğin tabiattan alınmış bir estetik değer olmanın ötesinde, estetik bir anlayış kademesine taşıyan ve dolayısıyla sanatın kaynağı haline gelmesinin arkasındaki soru işaretlerini gidermiştir.

1.8. SANAT-DİN EKSENİNDE TÜRK VE İSLAM SANATI HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ

Sanat sisteminin bünyesinde barındırdığı elemanlarıyla birlikte diğer kurumlarla ve kavramlarla münasebetleri bilinmektedir. İnsanî olanın kimi insani değerleri taşıyacağı bir gerçektir. Hilmi Ziya'nın sanat ahlâk ile beraberdir fikrinde olduğu gibi, din meselesinde de aynı yaklaşımı görmek mümkündür. Ona göre, sanatın insanî kaynağı büyük ölçüde dinîdir. O, eski cemiyetlerdeki sihrî ayinler, rakslar ve yeni cemiyetlerdeki kurban merasimleri ile dualar ve mabetler mabut tarafından beğenilsin diye yapılmıştır, demektedir. Bu durum çeşitli sanat şekillerinin doğmasına neden olmuştur. Hilmi Ziya, sanatı dinlerin dönüştürülmüş bir ürünü olarak görür.¹³⁹ Sanatın söz konusu yapısı onu ahlâkla ve dinle birlikte düşünmeye mecbur kılmaktadır. Fakat sadece din için yapılan sanatı da tıpkı ahlâk için yapılan sanat gibi eksik bulmaktadır. Hilmi Ziya'nın sanat ve ahlâk konusundaki düşünceleri ele alınırken söylenen dinin bir süre sonra veremeyeceği ferahlığı sanatın verebilecek olması fikri de, sanat ve din münasebeti için önemlidir.

Hilmi Ziya, Türk-İslam toplumunun sorunlarıyla ve durumuyla yakından ilgili olduğundan dolayı onların tarihi, toplumsal, sanatsal geçmişleri üzerine de araştırmalar yapmıştır. Sekizinci yüzyıl başlarında Türklerin İslamiyet'e geçmeye başlamasıyla birlikte dinî ve siyasî açıdan bir değişim başlamıştır. İlk olarak Türkmenler ve Hazarların bir kısmının İslamiyet'i kabul ettiklerini söyleyen Hilmi Ziya, bundan sonraki zamanda Türklerin Abbasilerin ordularında bulduklarını, böylece İslamiyet'in

¹³⁹ Ülken, "Sanat ve Ahlâk", s. 4.

müdafaasını üstlenmiş olduklarını ve zamanla Anadolu'ya hatta Bizans sınırlarına kadar geldiklerini ifade etmektedir.

“Bu onların Anadolu’da yerleşmek, üniversal ve manevi bir dini kabul etmek, devamlı bir vatana sahip olmak, yerli medeniyetlerin kalıntılarını benimsemek, kısmen Akdeniz medeniyetine girmek ve böylece kelimenin modern ve Avrupalı manasıyla bir millet halini almak için tarihi kaderlerinin başlangıcı idi.”¹⁴⁰

Türk-İslam medeniyetinin bu ilerleyişinin karşısında Avrupa, bir dönem geri kalırken, on beşinci yüzyıldan sonra yeniden bir atılım gerçekleştirmiştir. Hilmi Ziya bu atılımın getirisi olarak esasen İslam Orta Çağı'nın ilmi ve felsefi eserlerini Latinceye çevirmiş olan Avrupalıların artık varlıklarını ve üstünlüklerini Türk-İslam medeniyetine karşı gösterdiklerini düşünmektedir. Hilmi Ziya, bu Avrupa medeniyetini Türk-İslam medeniyetinin devamı olarak görmektedir.¹⁴¹ Türk-İslam medeniyetinin yükselişinin sürekliliğini yitirmesinden dolayı artık Batı'ya bağlı toplum, sanat ve edebiyat oluşmaya başlamıştır.

Hilmi Ziya, geçmişten gelen durumları gidermek için çeşitli fikirler üretmiş ve bunları paylaşmıştır. *“Eski ağaç üzerine daima aşı yapılabilir; her tarafından yeni filizler fişkirabilir; fakat millet, ister bir uzviyete, ister bir maneviyata benzetilsin. Kökünden kesilip yeni baştan kurulamaz. Bu yolda atılan yanlış adımları zaman pek acı öder.”* der.¹⁴² İslam âleminin modernden gelişmişlikten geri kalışı da tamamıyla bu sebeptendir. Her ne kadar Batı'nın yükselişi kendi köklerine dönmek suretiyle olsa da, yine İslam âleminin takip edeceği izin burada olduğunu vurgulayan Hilmi Ziya, sık sık yeni medeniyetin eskiden geçtiğini hatırlatmaktadır:

“İslâm âlemi Homeros'tan uzak kaldığı gibi, kendi barbar köklerini de bulamadı. Bu yüzden, ruhun inzivasında kaldı. Modern insanın dünya ile birleşmek isteyen yeni sergüzeştine kapı açamadı; tasavvuf şiiri ve Hayyam o tarafa doğru yürüdü. Fakat paganizmle bağlantı yolu bulamadı.”¹⁴³

¹⁴⁰ Hilmi Ziya Ülken, “Türkiye’de Batılılaşma Hareketi”, *A. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 8, (1961), s. 2.

¹⁴¹ Ülken, “Türkiye’de Batılılaşma Hareketi”, s. 3.

¹⁴² Hilmi Ziya Ülken, “Kendimize Dönüş, *Yeni Sabah*, (20 Şubat 1950), s. 2.

¹⁴³ Ülken, “Sanatta Moderne Giden Üç Merhale”, s. 5.

Türk-İslam sanatındaki yükselme arzusunun ancak köklere ulaşmak vasıtasıyla dineceğinin altını bir kez daha çizen Hilmi Ziya, bu noktada, folklorun önemi üzerinde durmaktadır. Tarihi geçmişi olan köklü toplumlarda kültürel bir miras olarak taşıdıkları folklor büyük bir şans olarak değerlendirilebilir. Bu sayede bir milleti sanatsal açıdan yukarılara taşıyacak yol kendini gösterebilir. Hilmi Ziya, Türk-İslam sanatının köklerine inmesi konusundaki düşüncelerini aktarmaya şöyle devam etmektedir:

“Anadolu'nun içinde, İslâmî edebiyatla teması zayıf kalmış kuvvetli bir folklor vardır. Mevlâna, Yunus, Fuzuli ve Galip, bize ruhun yükselişine ait en ince bir sübjektivizm ve sembolizm verirlerken, öteki şiir henüz ayıklanmamış malzemesi içinde endişesiz, dramsız, fakat saf ve gürbüz bir objektivizm hazırlamaktadır. Halk şiirinden destanı çıkarmak, modern insanın aradığı tabiat temelini bulmak için zaruridir. Bu çıkarış paganizme dönüş değildir ve olamaz. Çünkü biz, Fin'ler gibi hendesesinde payen kalmış bir millet değiliz. Bununla beraber, her millet gibi, derin köklerinde tabiat bağlı bir tarafımız vardır. Bugünün sanatına gidecek yol Yunus'la Köroğlu'nun arasındadır.”¹⁴⁴

Hilmi Ziya'nın başında beri ifade ettiği köklere inmek, aslında geçmişten bugüne kalmış olan ve klasik diyebileceğimiz eserlere ulaşmaktır. Geçmişten günümüze taşınmış her eserin klasik olarak addedilemeyeceğini ileri süren Hilmi Ziya, klasik olabilmenin iki şarta bağlı olduğunu belirtir. İlk şart, dilin temeli olmasıdır. İkinci şart ise, kaidelerinin bulunması gerekliliğidir. Yunan-Latin klasikleri bağlamında düşünüldüğünde ilk akla gelen ve bizde klasik edebiyat olarak da geçen Divan edebiyatıdır. Fakat Hilmi Ziya, Divan edebiyatının klasik olamayacağını düşünmektedir. Bazı kaideleri olmasına rağmen bu kaidelerin onu Arap-Fars klasiğine yönlendirdiğini ve böylece Latin-Yunan'dan çeşitli açılardan farklılıkları olduğunu düşünmektedir. İslam medeniyetinde şiirin mısralar hâlinde ve her mısraının veya beytin ayrı bir anlam taşıyor olması, mümkünken Garp medeniyetinde ise, mısraın manzume bütünlüğünü sağlaması Hilmi Ziya'nın dikkat çektiği ilk farktır. Öte yandan Şark'ta yalnız şiir bulunuyorken Latin-Yunan'da tiyatro, destan, hatırat, tarih gibi türlerin varlığı öne çıkan farklılıklardandır. Bu nedenle Hilmi Ziya, klasiklerimiz konusunda eksik olduğumuzu vurgular.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Ülken, “Sanatta Moderne Giden Üç Merhale”, s. 5.

¹⁴⁵ Hilmi Ziya Ülken, “Yeni Klasik”, *İnsan Dergisi*, S. 1-13, (1941), s. 1.

Türkiye’de klasiğin oluşumu için iki yönlü bir etkileşimi zaruri gören Hilmi Ziya, bir taraftan Yunan-Latin köküne inilmeli derken, diğer taraftan tamamen ilerici ve modern olma taraftarıdır.¹⁴⁶ Bu doğrultuda Hilmi Ziya, bir klasik oluşturabilmek için eski şiirin şuuruna eriştikten sonra modern bir bakış açısıyla bazı unsurların seçiminin elzem olduğunu belirtir. Divan edebiyatına ek olarak tekke ve âşık edebiyatından, folklordan kök taraması yapılabileceğini söyleyen Hilmi Ziya, yine de asıl köke ulaşmak için bunların yeterli olmayacağı bilincindedir. Bu konuda yapılması gerekeni ise, tıpkı Goethe ve Shakespeare’ın yaptığı gibi eski Yunan köklerine inerek modern zevkleri olan yeni klasiği oluşturmak olarak belirlemektedir. Böylece Türk edebiyatındaki nesir boşluğunun giderileceğini savunur. Hilmi Ziya, bu “yeni klasik” oluşurken ona uygun yeni şekillerin katılmasını zorunlu kılar.¹⁴⁷

Türk-İslam sanatının geri kalmasını dinde arayanlara çıkışan Hilmi Ziya, sanatın kökü ve klasiklerin doğduğu yer olarak Latin-Yunan’ı gösterirken onlardaki bu klasiğin doğmasını sağlayan etkenleri de değerlendirmiştir. Bu etkenler arasında da dinin önemli bir yeri vardır. Hilmi Ziya konuyla ilgili olarak oldukça önemli tespitlerde bulunmuştur.

“Garp orta çağının ‘Miracele’lerine, ‘Mystere’lerine benzer. İslâm dünyasında da Kerbela sahneleri var. İran’da eskiden beri bunlar temsil edilmekte idi. Neden bu sahneler yazılı bir dram edebiyatımızın doğmasını temin etmedi? diye de sorulabilir. Bunun sebebini de hemen dinde buluvermek güçtür. Çünkü asırlarca bu ‘Miracele’ler veya ‘Martyr’ler irticalen oynanmış, sonra yazılmağa başlamıştır. Yunan medeniyetinden ilim ve felsefeyi alırken plâstik sanatları ve edebiyatı bıraktığımız da elbette mühim bir noktadır. Fakat garpta bu hâdisenin kolayca hallolmadığını: aynı dil geleneğinden, aynı medeniyetten olmalarına rağmen yeni garp milletlerinin ancak 14. üncü asırdan sonra Yunan ve Latin’e kadar uzanma kudreti gösterdiklerini unutmamalı. Bilhassa ilimde, felsefede, hattâ kısmen edebiyatta İslam eserlerinin Sicilya ve Endülüs medreseleri vasıtasıyla Latinceye geçmesinin bu uyanışta en büyük âmil olduğunu hiç unutmamalıdır.”¹⁴⁸

İlerlemeye dinin bir engel olmadığı noktasında yine Latin ve Yunan’daki dini kaynakları örnek olarak veren Hilmi Ziya, çarpıcı olan düşüncesini ise, İslam eserlerinin Latinceye geçirilmesiyle ortaya çıkan Batı’ya kaynaklık etme konusunda gösterir. Her

¹⁴⁶ Ülken, “Yeni Klasik”, s. 2.

¹⁴⁷ Ülken, “Yeni Klasik”, s. 2.

¹⁴⁸ Hilmi Ziya Ülken, “Edebiyat Tarihimize Yeni Bir Bakış”, *Yeni Sabah*, (29 Nisan 1957), s. 2.

iki toplumu da tanıyor olması Hilmi Ziya'nın bu tespitleri yapmasını kolaylaştırmıştır. Bu nedenle suçu dine atanlara karşı da eleştirisini yapmaktan geri durmamıştır.

Batı'nın üstünlüğünün kabul edilmesinin ardından onlara yetişmek ve hatta geçmek için sanatçılarımızın bazı çabaları olmuştur. Gösterilen çabaları da incelemeye alan Hilmi Ziya, eksik yönleri söylerken, asıl kaynağı keşfedemeyenleri de eleştirir. Medeniyetten bahsedenlerin bu medeniyetin ilk kaynaklarına kadar gitmeyi düşünmemesine, dinden bahsedenlerin Yunus'un, Aşık Paşa'nın ve Süleyman Paşa'nın yolundan gidip dini millî bir heyecanla benimsetme yolunu seçmemelerine kızar. Milliyetçilikten bahsedenlerin ise, samimi olamayıp, asıl vatani görmezden gelişleri nedeniyle başarısız olduklarını düşünmüştür. Hilmi Ziya, medeniyeti, dini ve Turan düşüncesini hayali görmektedir. Hilmi Ziya'nın bu şiddetli sözlerinin arkasından yapılması gerekeni yapmayı başaranlar da hak ettikleri övgüyü bulmuştur. Ahmet Vefik Paşa, Hilmi Ziya'nın başarılı bulduğu kişilerdendir. Onun Moliere çevirilerini bu doğrultuda takdir eder. Ahmet Vefik Paşa'nın yanı sıra şiirde Akif Paşa ve tarihte Süleyman Paşa, çığır açanlar arasındadır. Hilmi Ziya, Edebiyat-ı Cedide'yi bizden görmezken onun karşısında Hüseyin Rahmi'nin eserlerinin hayata yakın olduğunu söyler.¹⁴⁹ Hilmi Ziya, Tanzimat sonrasında görülen fikirlere karşı takdir ettiklerini daha yerli yerinde bulmaktadır.

Dinin sanata bir engel teşkil etmediği fikrini taşıyan Hilmi Ziya, daha evvel dini engel görenlere eleştirilerini sunmuştu. Dine bağlı olarak tasavvufla gelişen sanat felsefesinin kaynağını ve İslam'daki temsilcilerini sıralar:

“Plotinus'un sanat felsefesi birlikte çokluk diye ifade edilen kendi panteist görüşünden doğmaktadır. Bu görüş bir yandan Platon'a bir yandan Aristo'ya dayanmaktadır. Fakat ikisinin idealist ve realist, universalist ve ferdiyetçi felsefelerini birleştirerek her şeyi akıl-üstü birlikten çıkaran tasavvufun sanat felsefesini hazırlamıştır. Muhyiddin İbn Arabi'nin panenteismi ile ondan mülhem olan Mevlânâ Celâlettin Ruîni'nin tasavvufi şiiri bu nazariyenin İslam dünyasında gelişen şekilleridir.”¹⁵⁰

Hilmi Ziya'nın panteizm olarak belirttiği Plotinus'a ait olan düşünce, İslam âleminde aslında ondan daha farklı olan vahdet-i vücud anlayışına karşılık gelmektedir. İslam sanatının tasavvufî normlar çerçevesinde düzenlenmiş olmasının ardında Hilmi

¹⁴⁹ Ülken, “Kendimize Dönüş”, s. 2.

¹⁵⁰ Ülken, *Felsefeye Giriş*, s. 171.

Ziya'ya göre sembolik bir sanat yatar. Daha geniş kapsamıyla Şark sanatı, muammalı ve esrarlı olmasıyla sembolik bir sanat olmaktadır. Hilmi Ziya, sübjektif ve objektif kaynaşmasının sanatı doğurduğunu daha önce belirtmişti. İslam sanatı çerçevesinde İslam âleminin mimari, yazı sanatı, cam sanatı, süsleme sanatı alanlarında güzel eserler vermesi neticesinde Hilmi Ziya, bu sanatı, mücerret şekiller, stylisation ve semboller sanatı olarak görmektedir. Hatta onun fikir dünyasında İslam sanatının gelişim sürecinde onu derin ve manevi bir havaya bürüyenin semboller, ifadeler olduğunu söyler. Hilmi Ziya, her ne kadar İslam sanatını semboller sanatı olarak ilan etse de, onun dış realiteye karşı da bir atılım yaptığını, hatta realizme doğru meyleden minyatür, heykel, duvar resim ve kabartmaların var olduğunu da ilave eder.¹⁵¹

Kaba hatlarıyla değinilen ve böylesi bir sanat ortamına sahip olan İslam'ın sanatın ilerlemesine karşı olup olmadığı yıllar boyu sorgulanmıştır. Hilmi Ziya'da bu seyir içerisinde İslam'ın ilerlemeye bir engel olmadığı düşüncesini belirtmiş ve konuyla ilgili birtakım karşılaştırmalar yapmıştır. Gerek Hıristiyan dünyasında gerekse İslam dünyasında dinin ilerlemeye ve sanata bir engel olmadığını ifade etmiştir:

“Abbasîler zamanında, Türkistan medreselerinin parlak devrinde din ‘mâni-i terakkî’ mi idi? 7. ve 11. asır Avrupa’sında Hıristiyan dünyası pek mi parlaktı? Eski şark kiliselerinden hangi medeniyet doğdu? Bugün Afrika, hatta kısmen Güney Amerika Hıristiyanlığı ne haldedir? Bana öyle geliyor ki sosyal çatışmaların azlığı, şahsiyetlerin silinmesi, ferdin teokratik devlet otoritesi altında kaybolması yüzünden trajedi hissini geliştiremediğini söylemek daha doğru olur, İslâm teokratik imparatorluklarında olduğu gibi Bizans’ta da aynı hâdise aynı neticeleri doğurmadı. Hıristiyan dünyasında Augustinus var da, İslam’da Gazali yok mu? Pascal’ı beğeniyoruz; kaynağı Gazali’dir. Bu üç mistik mütefekkir birçok noktalarda aynı şeyleri söylüyorlar. Hiç kelamcılar serbest kalmamış olur mu? Dilleri koparılan filozoflardır. Kelamcılar son günlere kadar rahat rahat konuştular. Mutezile bile hicri 5 inci asra kadar devam etti. Garpta bir nevi tasavvuf yok mu? Ekhard, Bokme, hatta Newman, yakın senelere kadar birçok Amerikan düşünürü... Tarikat dersiniz, bugün Avrupa ve Amerika’da eskisi gibi rol oynuyor. Hıristiyanlıktaki ‘iç muhasebesi’ne gelince bunun da tasavvufta ve bazı mezheplerde karşılığı vardır.”¹⁵²

Batı’daki ve Doğu’daki durumların benzerliği görüldüğü gibi, Hilmi Ziya’nın dinin ilerlemeye, dolayısıyla sanata karşı olmadığı fikri yerindedir. Hilmi Ziya’nın şiddetle karşı çıktığı bir diğer eleştiri de İslam’ın put kırıcı bir din olup plastik sanatların

¹⁵¹ Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, s. 2.

¹⁵² Ülken, “Edebiyat Tarihimize Yeni Bir Bakış”, s. 2.

bulunmaması konusundadır. Resim ve heykele karşı aleyhtarlığın Tevrat'ta olduğunu söyleyen Hilmi Ziya, Kur'an'da resim ve heykelin men edildiğine dair sarih hiçbir ayetin olmadığını ifade etmektedir. Namaz kılınan yerde tasvir bulunmaması gerektiğini öğütleyen hadislerin ise, sağlamlığı konusunda şüpheleri vardır. Hilmi Ziya, Emevilerin saraylarının fresklerle tezyin edilmiş olmasını, Cami-i Ümeyye'nin dış duvarlarında cennet ve cehennem tasvirlerinin olmasını ve aynı şekilde Abbasi saraylarındaki resimleri buna örnek göstermiştir.¹⁵³ Plastik sanatlar bahsinde ilk zamanlar Uygur resminin etkisi olduğunu belirten Hilmi Ziya, İslamiyet'in doğduğu Mekke ve Medine dışında karşılıklı tesirlere açık oluşuna dikkat çeker. Ona göre, Anadolu Selçukluların binalarındaki kabartma ve heykellerden sonra İslam sanatı sembolik olma vasfından sıyrılmıştır. Mana ve ifadeyle bezenmiş yazı sanatıyla birlikte dekoratif sanatlarla da tamamlanan şekiller, zamanla ahengini temsil eden bir karaktere bürünmüştür. Hilmi Ziya, daha sonraları Osmanlı sanatının ikinci devrinde yeniden realizmin canlandığını, çinilerde, üç boyuta geçmeye çalışan minyatürde bunun görülebileceğini ifade eder. Özellikle minyatürde şehir hayatının ve savaşların canlandırılmasını buna yormaktadır. Hilmi Ziya Tanzimat'la birlikte realizm temayülünün güçlendiğini söylerken, Garp'ta ise çoktan realizm aleyhtarlığının başladığını belirtmektedir.¹⁵⁴ Türk-İslam sanatının tekâmülünde plastik sanatlardan açılan bir pencereden Hilmi Ziya'nın gördükleri bu yöndedir.

Türk-İslam sanatının ilerleyebilmesi için en başta yapılması gereken Hilmi Ziya'nın düşüncelerinde *“Türk milletinin ilim, sanat ve felsefe sahasında yaratıcı ve orijinal olmasına zemin hazırlamak için onu karalamacılıktan, sürü ezberciliğinden korumak, medeni dünyanın bütün fikir hamlelerinde baş başa gidebilmesini temin için de tefekkür çarpışmalarının feyizli eserlerini bekleyecek kadar vakur, müsamahalı ve medenî olmak olacaktır.”*¹⁵⁵ şeklinde yerini bulmaktadır. Sanatın bir tekâmül eşliğinde gelişeceği fikri, onun düşüncesinin temelini oluşturur.

¹⁵³ Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, s. 2.

¹⁵⁴ Ülken, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, s. 2.

¹⁵⁵ Hilmi Ziya Ülken, “Kurunun Vusta”, *Galatasaray*, (1932), S. 13, s. 1.

İKİNCİ BÖLÜM

HİLMİ ZİYA ÜLKEN'İN EDEBİYAT HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

2.1. EDEBİYAT VE DİL

Edebiyat icra edilirken dile ihtiyaç duyar, dil de işlerlik kazanıp gelişebilmek için edebiyata ihtiyaç duymaktadır. Dilin ne olduğu, genel anlamda dilin durumu, sanatsal ve edebî açılardan dilin gelişimi Hilmi Ziya'nın fikir belirttiği konular arasında yerini almıştır. İnsanın sahip olduğu özellikler arasında önemli yeri olan konuşma yeteneği dahi dille gerçekleşmektedir. Bu bakımdan dil, tat alan bir organdan öte iletişimi, dolayısıyla insanlar arasında anlaşmayı sağlarken, kuşaklar arasında da köprü görevini üstlenmektedir. Tartışılmayacak derecede bir öneme sahip olan dil konusunda Hilmi Ziya,

“Dil değerler âleminin, objektif ruhun dayanağıdır. Düşünce, duygu, ahlâk, âdetler, inançlar, zevkler nesilden nesile dille geçer ve dilde saklanır. Ona yalnızca ‘zarf’ gözüyle bakınca değeri azalır; fakat bütün içtimai hayatın ifadesi diye görünce önemi artar. Biz onu anadili, mektep dili, sokak dili (argo), meslek dili, halk dili, düşünce dili, duygu dili diye bölümlere ayırırız.”¹⁵⁶

şeklinde açıklama yapmaktadır. Hilmi Ziya, yapılan bu ayrımlar arasında karşılıklı birleşmelerin de görülebileceğini ifade eder. Özellikle içtimai bağlantıların artmasıyla birlikte söz konusu ayrımların gündeme gelebileceğini, cemiyet bütünlüğünde ise, birleşmenin görüldüğünü söyleyen Hilmi Ziya, evde konuşulan Türkçeyle sokaktaki veya meslek hayatındaki dilin farklılığına değinmiştir.

İçtimai boyutlarıyla düşünülmesinden hareketle Hilmi Ziya, dilin kültürle birlikte olduğu üzerinde ısrarla durmaktadır. Dili, kültürden ayrı düşünmenin sonucunda yapmacık, gerçekle ilgisiz, soyut görüşlerin doğacağını ve bunun da tehlike arz edeceğini esas alarak, Hilmi Ziya, dilin kültür yaratıcılığından kuvvet aldığını belirtmektedir.¹⁵⁷ Buradan anlaşılacağı üzere dilin kültürel fonksiyonu bulunmaktadır. Dil, kültür, milleti oluşturan etmenlerin başında gelmektedir. Dil, milleti yoğurarak,

¹⁵⁶ Hilmi Ziya Ülken, “Dil”, *Yeni Sabah*, (25 Temmuz 1949), s. 2.

¹⁵⁷ Hilmi Ziya Ülken, “Kurultay Konuşmalarında Edindiklerim”, *Yeni Sabah*, (28 Aralık 1949), s. 2.

birleştirici bir kuvvet olma vasfını taşır. Hilmi Ziya; dili, kültürel, içtimai bütün yanlarıyla değerlendirmiştir.

“Memleket sınırları içinde dil, içtimai benliğimizin en kuvvetli idraki haline gelmelidir. Bu, kültürümüzün kendi varlığını kazanması demektir. Bu memleket sınırları içinde bulunan maddi ve manevi bütün değerleri tek dille ifade etmedikçe tam manasıyla bir kültür yarattığını iddia edemez.”¹⁵⁸

Hilmi Ziya, dili maddi ve manevi kültürün temeli ilân ederken, milletin birleşmesindeki öncelikli rolünü vurgulamış olur. Söz konusu düşüncelerini devlet ve milletin iş birliği yapmasının gerekliliğini söyleyerek destekler. Bu bakımdan dili öğretecek olanla, dili öğrenecek olan arasında tam bir uyuşmaya dikkat çekmektedir. Bu da onun düşünce dünyasında bir millet için tek dilli olmaktan geçmektedir.¹⁵⁹ Millî dil olarak ifade edilebilecek olan bu tek dil, Hilmi Ziya'nın nazarında millî bir davadır. Aynı zamanda bir kültür yaratma davası sayılabilir. Hilmi Ziya, millet yaratıcı olmadıkça, düşünce, teknik ve araştırma alanlarında da yaratıcı olunamayacağını, böylece millî dilin kurulamayacağını belirtmektedir.¹⁶⁰

Dili, millî kültürün kaynağı gören Hilmi Ziya, dil hakkındaki yanlış bulduğu iki görüşe değinir. Birbirine zıt bu iki görüşten birincisine göre, dil mekanik bir sistem; ikincisine göre, organik bir bütündür. Mekanik sayanlar dile istediği şekli verebileceklerini sanırken, organikçiler ise, dilin dıştan değiştirilemeyeceğini savunmaktadırlar. Hilmi Ziya, her ikisine de karşı çıkarak, onu bütün insani değerleri taşıyan ve insana mahsus olan manevi bir varlık olarak görür. Dilin insanla başlayıp yine insanla devam ettiğini, dili insanların birbirlerine açılabilme için kendilerinin yarattığını ve her insanın çevresinde konuşulan dile intibak ettiğini vurgular.¹⁶¹ Karmaşık bir yapıya sahip olan dili anlamak, kullanmak ve incelemek için daha sistemli bakmak gerektiğini savunur. Hilmi Ziya, bu doğrultuda, mekanik ve organikçilere karşı çıkmış, dil meselesini daha kapsamlı düşünmüştür.

Milletlerin dil ekseninde yaşadıkları sıkıntılardan biri de kültürel manada yaşadıkları geçiş süreçleridir. Bir kültür çevresinden başka bir kültür çevresine geçerken

¹⁵⁸ Hilmi Ziya Ülken, “Dil ve Temsil”, *Yeni Sabah*, (1 Ağustos 1949), s. 2.

¹⁵⁹ Ülken, “Dil ve Temsil”, s. 2.

¹⁶⁰ Hilmi Ziya Ülken, “Dil Kurultayı Dolayısıyla Düşündüklerim”, *Yeni Sabah*, (26 Aralık 1949),s. 2.

¹⁶¹ Ülken, “Dil”, s. 2.

yaşanılan değişim dile de yansımaktadır. Oldukça sancılı değerlendirilebilecek bu süreç, milletler için bir dönüm noktası ve aynı zamanda uyum meselesidir. Hilmi Ziya, özellikle Türk milletinin böyle bir süreç yaşamasından ötürü, yeni bir kültürel çevreye geçişte taklit ve yaratma esaslı çatışmaların doğabileceğinin altını çizer.¹⁶² Maddi ve manevi bütün değerlerin ifadesine yardımcı olan dildeki bu taklit ve yaratma durumları, birincisinde yeni bir kültürel çevreye girmiş olan milletin taklit yoluyla yeni çevrenin dilindeki kültürel kelimeleri birebir kendi bünyesine katması şeklinde görünürken, ikincisinde ise, söz konusu kelimeleri kendi dillerinden yaratma yolunu tercih etmektedirler. Bu noktada Hilmi Ziya, dilin gelişmişliği ve zenginliğine bağlı olarak öz dilden söz etmektedir. Çünkü ona göre, her dil değerler yaratışı içinde gelişip, daima yeni kavramlarla karşılaşır, bu nedenle de yeni kelimeler bulmaya mecbur kalır. Yaratıcılık kudreti ne kadar büyükse bu kelimeleri öz dilden çıkarması da bununla paralellik gösterir.¹⁶³ Hilmi Ziya'nın da işaret ettiği gibi kültürel etkilerin ilk olarak dilde görülmesinden ötürü, dilin bu durum karşısındaki tutumu önem arz etmektedir.

Öz dil bahsine gelindiğinde Hilmi Ziya, öz dilin tanımı ile birlikte bu konuya kimlerin eğildiğine dair fikirlerini de belirtmiştir. Buna dair düşünceleri şu şekildedir:

“Klâsikler saray veya aydınlar çevresinin seçilmiş kelimelerine dayandıkları için, halkın diline girmeden çekiniyorlardı. Romantikler dil içinde asıl yolu, yâni halkın arasına girmek, kütlenin zevkine, yaşayışına karışmak için onun dilini benimsemek yolunu tuttular. Böylece öz dil, bir yapma dil (tabaka dili) ayrılığı meydana çıktı. Öz dil filologların eski kitaplarda buldukları ayıklanmış dil değil, hayattan alınmış ve bütün çeşitlerde halkın içinde yaşayan, türlü lehçeler, şiveler, tabaka ve zümre ağızlarından çıkarılmış, kaynaştırılmış olan dildir.”¹⁶⁴

Halkın öz dilde oynadığı rol, kimi zaman yeterli olmayabilir, bu gibi durumlar içinse Hilmi Ziya, öz dilden başka Türk milletin yeni kültür çevresi olarak belirlediği Batının ölü dili olan Latinceyi göstermektedir. Başta meslek dilleri olmak üzere, karşılığı öz dilden çıkarılamayan durumlarda Latinceye başvurmaktan asla kaçınılmaması gerektiğini savunan Hilmi Ziya, dilin gelişen yapısı içinde zengin kelime hazinesine ulaşmasını bu yolda görmektedir. Öte yandan Latince veya Frenkçeden

¹⁶² Ülken, “Dil”, s. 2.

¹⁶³ Ülken, “Kurultay Konuşmalarından Edindiklerim”, s. 2.

¹⁶⁴ Ülken, “Dil”, s. 2.

kelimelerin benimsenmesinde titiz davranmak gerektiğinin uyarısını da yapar. Eskiden Arapça ve Farsçaya tanınan özgürlük, Frenkçe kelimelere de verilirse, dilin bundan zarar göreceğini ifade eder.¹⁶⁵ Yalnız yeni kültür çevresinin getireceği yeni kavramları, eski dilin taşıyamayacağını da belirtir, Hilmi Ziya, “*Gümrüksüz giren yabancı kelime akınına son vermek gerekir.*”, dese de, “*Millet kendi kültürünü bütün dallarıyla yaratacak olgunluğa gelince kendi kelimelerini de bulur.*”¹⁶⁶ İfadeleriyle bunun, ancak ileriki zamanlarda gerçekleşebilecek bir durum olduğunu dile getirmiş olur.

Öz dilin kullanımında klasikler ve romantikler arasında iki farklı tutumun var olduğunu, romantiklerin halk dilindeki deyişleri ve sözleri edebiyata soktuklarını, bunu başarabilenler arasında Shakespeare, Hugo, Firdevsi gibi farklı çağ ve ülkelerde yaşamış kişilerin bulunduğunu, buna karşılık Osmanlı sahasında romantizmin aynı başarıyı yakalayamadığını söyler Hilmi Ziya. Bu yüzden kendi zamanında var olan dil hareketinin, öz dile kaynaklık eden halk dilinin dinamizminden faydalanması gerektiğinin altını çizer.¹⁶⁷ Ancak bu yolla dil hareketinin güçlükleri yenebileceğini düşünür. Dil konusunda etkileşimlere açık bulunulmasını önemseyen Hilmi Ziya, halk dilinin faydalanılması gereken özelliklerini üç madde altında vermektedir¹⁶⁸:

- Halk dilinde yabancı kelimeyi eritme ve özüne mal etme, böyle olmayanları dışarı atma gücü vardır. Bunun için köylere gidip onların deyişlerine kulak vermek yeter.
- Halk dilinde yeni ihtiyaçlara göre yeni kelimeler kalıba dökme gücü, yetisi vardır.
- Halk dilinin önceki yüzyıllarda ve bugün bu bakımdan yaptıklarını gözden geçirmeli, ondan kuvvet almalıdır.

Bir milletin yeni kültür çevresine geçerken, o kültürle hemhal olması beklenen bir durumdur. Hilmi Ziya, beklentilerin getirisi olarak milletin kültürel anlamda yeni kültürün çırağı olabileceğini belirtir. Ona göre, kültürel manada bir millete çiraklık etmek, o kültürü kendi potasında eritmek ve bu yolla kendi kültürünü oluşturmak tekinsiz bir durum değildir. Büyük kültüre sahip milletlerin tarihine bakıldığında,

¹⁶⁵ Hilmi Ziya Ülken, “Yine Dil”, *Yeni Sabah*, (16 Haziran 1952), s. 2.

¹⁶⁶ Hilmi Ziya Ülken, “Onuncu Türk Dil Kurultayı”, *Vatan*, (14 Temmuz 1963), s. 2.

¹⁶⁷ Ülken, “Onuncu Türk Dil Kurultayı”, s. 2.

¹⁶⁸ Ülken, “Onuncu Türk Dil Kurultayı”, s. 2.

onların da çeşitli milletlere çıraklık ettiklerini söyleyen Hilmi Ziya, Greklerin Akdeniz’de kendilerini gösterdikleri zaman Suriye ve Mısır’ın çıraklığını yaptıklarını ifade eder. Romalıların, Greklerin; Latin Avrupa’nın, Romalıların; Cermenler ve Anglosaksonların ise, Latin Avrupa’nın çıraklığından geçmesi gibi çeşitli örneklerle düşüncesini desteklemektedir. Hilmi Ziya, Doğu’da ise, eski Türklerin Budizm ve Maniheizmin, Araplar, İranlılar ve yine Türklerin Helenistik medeniyetin, daha sonra İranlıların Arapların, Türklerin ise, hem Arapların hem de İranlıların çıraklığını yaptığını söyler. Bu doğrultuda, Hilmi Ziya, milletin millete kültürel anlamdaki çıraklığı noktasında *“Hiçbir milletin tarihinde yaratıcılık başka türlü başlamamıştır ve başlayamaz.”*¹⁶⁹ der.

Kültürel anlamdaki çıraklığın önemli yanı, dil konusundaki etkileşimlerdir. Bu nedenle Hilmi Ziya, yine Doğu ve Batı’dan örneklerle düşünür. Garplıların Grek ve Latin kelimelerle düşündüklerini ve yeni kelimeleri bu kökten elde ettiklerini, onlar arasında sadece Almanların farklı bir yol izlediklerini belirtir. Almanlar bütün terimleri kendi dillerine çevirirken, Latincelerini de dillerinde muhafaza ettiklerini, Almanca olanı halka, Latince olanı ise, âlimlere öğrettiklerini belirtir. Hilmi Ziya, Doğu’da Araplar ve Farsların terimleri kendi dillerine çevirmekten yana olduklarını, Türklerin ise, Tanzimattan sonra daha radikal olduklarını vurgular.¹⁷⁰ Halk için Türkçeleştirme temayülünü, ilim dilindeki müşterek kökleri korumak şartıyla doğru bulan Hilmi Ziya, bununla ilgili olarak eğitim sistemine dair de açıklamalarda bulunmuştur. Hilmi Ziya’nın tasavvur ettiği eğitim sistemi şöyledir:

*“Terimlerimizin tamamen Türkçelerini bulmuş olsak bile, bunu yapmalıyız. Almanlar, terimlerini Almancalaştırırken Latincelerini bırakmıyorlar. Halka birincisini âlim namzetlerine ikincisini öğretiyorlar. Böyle bir öğretimde iki, hatta üç lise tipine doğru gitmek, doğru olacağı kanaatindeyiz. Bunu ilk defa biz yapmış olmayacağız. Garplılar, bize nazaran daha tecrübeli bir tarih yaşadıkları halde, birkaç türlü lise tipine sahip bulunuyorlar. Biz de liselerimizden bir kısmında, Grekçe ve Latince, bir kısmında Arapça ve farsça okutmalı, mühim bir kısmında da yalnız fen ve sanat bilgisine ehemmiyet verebiliriz.”*¹⁷¹

¹⁶⁹ Hilmi Ziya Ülken, “Kültür ve Dil”, *Yeni Sabah*, (18 Şubat 1952), s. 2.

¹⁷⁰ Ülken, “Kültür ve Dil”, s. 2.

¹⁷¹ Ülken, “Kültür ve Dil”, s. 2.

Yeni kelime arayışlarına uydurma kelimeler üretildiği iddiasıyla karşı çıkanların itirazını doğru bulmayan Hilmi Ziya, uydurma demek yerine ve uydurma kelime üretmek yerine derleme, devşirme-kümeleme, yakıştırma, yeni kavramlara karşılık kelime soyları üretme, yeniden kelime kalıba dökme gibi işlemleri daha sağlıklı bulur. Bu yapılırken de iki sakıncalı durum hakkında uyarır. Birincisi, eski Arapça terimlerin Türkçelerinin aranmaması gerektiği; ikincisi de Frenkçe kelimelerin tam klişe karşılığının konulmamasıdır. Ona göre doğru yol, önce yeni kavramların kavram ayrılıkları ele alınmalı, ardından Türkçe deyişe en uygun olan kelimelerle kalıba dökmelidir.¹⁷²

Sosyal kültürel tüm yönleriyle dili değerlendiren Hilmi Ziya, dönemine kadar bu konuda yapılan çalışmaları eleştirel anlamda üç safhada incelemiştir. İlk safhada aşırı düşüncelerin ileri sürüldüğünü ve ilk denemelerin yapıldığını, fakat bu denemelerin aşırı hücumu ugradığını belirtir. Sonraki safhada, ilimciler işin içine girmiş, akademik bulgulara ulaşmışlar, sözden ileri gidip icraata varamamışlardır. Son safhada öğrenciler ve öğreticilerin yeni terimleri kullandığını, uzmanların ise, bu terimlerin tutup tutmadığına dair fikir belirttiğini söyleyen Hilmi Ziya, artık akademik çalışmaların da yapılması gerektiğini ısrarla savunmuştur.¹⁷³ Hilmi Ziya, ilki 1932 yılında yapılan dil kurultaylarını bu safhanın bir ürünü olarak görmektedir. 1963'te yapılan Onuncu Türk Dil Kurultayı dâhil olmak üzere, bütün çalışmaları takip eden Hilmi Ziya, buradaki çalışmaların eksik yanlarını eleştirmekten de geri durmamıştır. 1949'da yapılan altıncı dil kurultayı arifesinde o güne kadar yapılanları değerlendirmiştir. Gelenekçi, evrimci ve devrimci olmak üzere, üç koldan çalışma yapıldığını ifade eder. Hilmi Ziya, Türk Dil Kurumu ile birlikte hareket edenleri devrimci, onların karşısında duranları gelenekçi ve bu iki ucun arasında kalanları ise, evrimci olarak nitelendirir.¹⁷⁴ Hilmi Ziya, bu ayrışmaları, karşılıklı hücumları doğru bulmamakta, aksine yapılanları işlemek, ayıklamak, düzeltmek ve yürür hale getirerek dil davasını yürütmek olarak görür.¹⁷⁵ Görüş ayrılıkları yerine bu işe gönül verip çalışanlara kulak vermeyi, milli kültür için gerekli olan dilin inşasına katkı sunmayı esas kabul eder.

¹⁷² Ülken, "Onuncu Türk Dil Kurultayı", s. 2.

¹⁷³ Hilmi Ziya Ülken, "Altıncı Dil Kurultayına Girenken", *Yeni Sabah*, (19 Aralık 1949), s. 2.

¹⁷⁴ Ülken, "Altıncı Dil Kurultayına Girenken", s. 2.

¹⁷⁵ Ülken, "Altıncı Dil Kurultayına Girenken", s. 2.

Hilmi Ziya, Altıncı Dil Kurultayı öncesi beklentilerini ve yapılması gerekenleri bu şekilde ifade etmektedir. Kurultayın ardından kurultaya dair izlenimlerini de olumlu ve olumsuz taraflarıyla şöyle dile getirir:

“Dil işinden ilkeleri (prensipler) ileri sürenlerin kendi konuları içinde derinleşmeleri, on sekiz yılda yapılan tecrübelerini anlatmaları elbette daha verimli olurdu. Bununla beraber kurultay dil bahislerinde hür konuşmalara doğru atılmış büyük bir adım sayılmalıdır. Tartışmalardan sonra çoğunluğun düşüncesi şu noktalarda toplanıyordu: Dili düzeltmeye çalışanlar gelişi güzel değil, dilin kanunlarına uyarak çalışmalıdır. İrkin dilinden önce milletin dilini esas olarak almalı, ancak eski metinlere ve başka lehçelere büsbütün kapıyı kapamamalıdır. Aydınlardan halka sokulamamış olan yabancı kelimeleri atmali, dilin kaidelerine aykırı ve yadırganacak şekilde yeni kelime yapmamalıdır. İlim terimlerini Türkçeden bulmakla beraber, milletlerarası Latince terimlerden vazgeçmemelidir.”¹⁷⁶

Hilmi Ziya, dilin kültürle ilişkisi üzerinde durduktan sonra, daha özel bir alanda dili değerlendirirken onu, İctimai boyutlarıyla meslek dili, halk dili, eğitim dili şeklinde ayırabileceğimizi, ancak kendi nazarında bu ayrımın daha özel olduğunu savunur. Ona göre, insan kendinden ve âlemden bahsedebilmek için konuşma dili, ilim dili ve sanat dili olmak üzere üç türlü dil icat eder. Çarşıda, pazarda kullandığı, genelde klişe ifadelerin bulunduğu dil konuşma dilidir. Hilmi Ziya, ilim dilinde klişelerin yerini mefhumların ve rakamların aldığını, fakat bu dilin insanın tabiatla arasındaki içten ve mahrem olan konuşmayı susturduğunu düşünür. Tabiatla olan bu şekilde içten ve sırlı bir konuşmayı ancak sanat dilinin gerçekleştirebileceğini iddia eder. Bu nedenle her sanat eserini, lirik ve hususi bir cümle olarak görür, onun adı dilden, ilim dilinden başka bir biçimde yüksek heyecan derecesiyle seçilip oluşturulduğunu açıklar. Böylesine üst bir dilin anlaşılabilmesi, adı dilden, ilim dilinden ayrılabilmesi için ise, estetik terbiyeye gerek duyar. Hilmi Ziya, sanat dilinin anlaşılması için ihtiyaç duyulan estetik terbiyenin edebiyat kitaplarıyla, edebiyat tarihleriyle, estetik ve sanat eserleriyle verilebileceği fikrindedir.¹⁷⁷ Buradan hareketle sanatkâr, sanat eseri, münekkit ile halkın bir araya geldiğini düşünen Hilmi Ziya, sanat dilini son derece önemli saymıştır.

İlim diline nazaran sanat dilini dolayısıyla edebiyat dilini millî dilin oluşumunda daha etkili gördüğünü aktaran Hilmi Ziya, dünyanın her yerinde bu duruma

¹⁷⁶ Ülken, “Kurultay Konuşmalarından Edindiklerim”, s. 2.

¹⁷⁷ Hilmi Ziya Ülken, “Sanat Dili”, *Yeni Sabah*, (24 Ocak 1949), s. 2.

rastlandığını kaydeder. Hilmi Ziya, Almanlar başta olmak üzere, diğer Batı milletlerinin dillerindeki millîleşmenin önce edebiyatta başladığını, sonradan meslek ve ilim dillerine geçildiğini söyler, durumun bizde de aynı şekilde işlenmesini sevindirici, aynı zamanda tekâmüle uygun bulur.¹⁷⁸ Edebiyatın dile katkısı su götürmez bir gerçektir. Hilmi Ziya'nın fikirlerini desteklerken düşüncelerine kaynaklık eden diğer olgu ise, dilin temsil gücünün bulunmasıdır. Dilin barındırdığı kültürel kuvvet, dilin temsil gücüyle paralellik gösterir. Bu noktada Hilmi Ziya, kendi kültürünü, kendi özünü taşıyan dilin bir fikri, bir ideali de yücelttiği takdirde büyük bir temsil gücüne erişebileceğini, bunun edebiyat vasıtasıyla, dile işlerlik kazandırmakla başarılacağını ileri sürer.¹⁷⁹

Dil-kültür iş birliğine katılan edebiyatın yanında, öteki sanat dallarının da katılabileceğini belirten Hilmi Ziya, özellikle bilgi ve sanat dallarının kendi alanlarında kullandıkları dili daha yaratıcı hale getirdiklerinde, kültürün de yaratıcı olacağını söyler.¹⁸⁰ Roman ve romancı açısından düşünülecek olursa, Hilmi Ziya çok kültürlü yapısı olan milletin arasında konuşulan meslek dili, sokak dili gibi çeşitli dillerin anlaşılmasını engelleyen taraflarının, romancının eserinde bu dilleri kullanmasıyla anlaşılabilirliğini ifade eder.¹⁸¹ Görüldüğü üzere, edebiyat, dilin temsil gücünü elinde bulundurması sayesinde dil üzerinde büyük ve etkili bir güce sahiptir. Bunun farkında olan edebiyatçılar, eserlerinde bilinçli bir yol izlemişlerdir. Bilinçli bir yol izleyenlerin dışında dili kendi haline bırakanlar da zaman içinde ortaya çıkmıştır. Hilmi Ziya, dilin gelişimine bakılacak olursa, yetmiş, seksen yıl önce dilde sadeleştirme meselesine eğilenlerin iyi niyetlerini ortaya koyduklarını, hatta Şinasi, Namık Kemal gibi Türkçülük hareketi dışındaki edebiyatçıların bu hareketin değerini kavradıklarını belirtmektedir.¹⁸² Dilde sadeleşme hareketine katılanları ve ona karşı çıkanları Hilmi Ziya şu şekilde değerlendirmektedir:

“Süleyman Paşa, Şemsettin Sami, hele Ahmet Hikmet de sadeleştirme gayreti çok kuvvetli, çok derindir. Örnekleri kendi zamanlarında kötü karşılanmış, hor görülmüştü. Süleyman Nazif Türkçülere hücum ederken sadeleşmenin imkânsız olduğunu söylüyordu. Servet Fünun'un, Fecr-i Âtî'nin dilleri sadeleşen Türkçeye karşı sanki inadına ağdalaşan, uydurma bir Arapçacılığa doğru gidiyordu. Eski şairlerimizin bile kullanmadığı

¹⁷⁸ Ülken, “Yine Dil”, s. 2.

¹⁷⁹ Ülken, “Dil ve Temsil”, s. 2.

¹⁸⁰ Ülken, “Onuncu Türk Dil Kurultayı”, s. 2.

¹⁸¹ Ülken, “Dil”, s. 2.

¹⁸² Hilmi Ziya Ülken, “Dil, Kültür Hazinesi”, *Yeni Sabah*, (20 Mayıs 1952), s. 2.

duyulmamış Arapça veya Farsça kelimeleri lügatlerden bulup çıkarmadan hoşlanıyorlardı. ‘Çadır’ deyince bayağı ‘hayme’ deyince güzel olacağını zannediyorlardı. Bu görüşün gülünçlüğünü zaman gösterdi. Elli yıllık inatlara, gürültülere karşı temiz Türkçe, Türkçülerin gayretleriyle gittikçe geliştirdi ve gelişmektedir.”¹⁸³

Türkçenin sadeleştirilmesi için yapılan çalışmalar aslen on altıncı yüzyıla kadar gitmektedir. O yüzyılda Visâlî, Edirneli Nazmi gibi edipler mahallileşme akımı olarak da bilinen Türk-i Basit hareketini başlatmışlardır. Hilmi Ziya, bu çalışmaların saray ve divanın hücumları neticesinde susturulduğunu, hatta çöğür şairlerinin bile yapma dile özendiklerini ifade etmektedir. Şinasi’nin ve Namık Kemal’in zamanına geldiğindeyse, dönemin şartlarının onların yapmak istediklerine izin vermediğini düşünen Hilmi Ziya, Servet-i Fünuncuların çaba göstermeksizin dilin sadeleştirilmesine dirsek çevirmelerini eleştirmiştir. Yine de onların Türkçülüğün gelişmesinin karşısında durmadıklarını belirterek, Fikret’in *Şermin*’deki şiirlerini, Ahmet Hikmet’in *Haristan ve Gülistan*’dan *Altın Armağan*’a geçişini, Celal Sahir’in ilk zamanlar Mehmet Emin’e dudak büktükten sonra heceyle ve sade dille yazmasını olumlu gelişmeler olarak görür.¹⁸⁴

Dillin işlenmesi, sadeleşmesi, gelişmesi evrelerinin tümünde edebiyatçıların varlığı kendini göstermektedir. Halkın anlayacağı, böylece onun dünyasına katkı sağlayacak eserleri ortaya koymak gerektiğine inanan Hilmi Ziya, sanatkarların eserlerine ilgi beklerken onların belli bir seviyeye çıkarak, aynı zamanda konuşma Türkçesiyle yazmak suretiyle üzerlerine düşen sorumluluğu almalarının elzem olduğunu düşünmektedir. Konuyla ilgili olarak fikirlerine şu cümlelerinde rastlanabilir:

“Maksadımız, eğer marifet göstermek değil de, milletin içten kaynaşması için çalışmaksa, dil üzerinde özenerek onu herkesin anlayacağı, seveceği bir şekle koymak, okunanla konuşulanı birbirine bağlamaya çalışmalıyız. ‘Selis Edebiyat’ Türkçesini bozdukları için gençlerin yabancı dile düştüklerini söylemek bilmem yerinde midir? Bu gençler Fikret’i, Hamid’i anlamayabilirler. Fakat halk için yazılmış gazeteler, masallar, romanlar, halkın anlayacağı dilde kanun sözleri, duvar ilânları, halkın yadırgamayacağı (ve bir Firuzabadî heyecanı ile toplanmış halk kelimelerini esirgemeyen) bütün yazılar, ana dili bugüne değin Türkçe olmamış, olamamış, vatandaşların bu dili benimsemeleri için yetecek bir

¹⁸³ Ülken, “Dil, Kültür Hazinesi”, s. 2.

¹⁸⁴ Ülken, “Dil ve Temsil”, s. 2.

kuvvettir. ‘Vatandaş, Türkçe konuş!’ demek yanlış değildir. Bununla beraber bunu söylemeye hak kazanmak için, bu işle ilgili olanlar konuşulacak dili elemiş, yazarken, konuşurken kendilerini sürekli bir kontrolden geçirmiş olmalıdırlar. Bu olmazsa, dilin temsil gücünü kazanmasını, milletin içten birliğini yaratmasını beklememelidir.”¹⁸⁵

Dilin kendi haline bırakılmasından yana olmayan Hilmi Ziya, verdiği misallerle sanat ve edebiyat adamlarının dilin sadeleşmesi ve gelişmesinde oynadığı role işaret etmektedir. Hilmi Ziya, söz konusu durumun Türkçülük hareketiyle birlikte ortaya çıktığını ve bunun şiirle veya nesirle sınırlı kalmayarak ilim ve felsefe gibi alanlara yayıldığının altını çizmektedir. 1950’li yıllara gelindiğinde, dil davasının artık edebiyatçılardan çok, ilim ve felsefe adamlarının işi olduğunu düşünür.¹⁸⁶ O zamana denk edebiyatçıların, şairlerin üzerlerine düşeni hakkıyla yaptığını savunan Hilmi Ziya, atılan büyük adımların devamlılığı için ilim ve felsefe adamlarının sistemli, bilgili çalışmalarla aydın dilinin kurulmasına katkı sağlayabilecekleri değerlendirmesinde bulunur.¹⁸⁷ Diletilerin yanı sıra ilim adamlarını bu işte en yetkili merci olarak gören Hilmi Ziya, dilin önemini artıracak çalışmaları desteklemiştir. Benzeri fikirlerine 1949’da düzenlenen Altıncı Türk Dil Kurultayı’nın ardından yazdığı yazılarda da rastlanmaktadır. Bu doğrultuda edebiyatçıların, dil üzerine en çok düşünenler olduklarını kabul eder, ancak dilin bütün bir milletin malı olduğu gerçeğini de yok saymamaktan yanadır.¹⁸⁸ Hilmi Ziya, dil kaynaşmasında ve gelişmesinde akademilerin, dil komisyonlarının, yaratıcı vasıflarıyla âlimlerin, sanatkârların, filozofların hatta teknikçilerin birlikte çalışması gerektiğini savunur. Ona göre yapılan hizmetlerin sağlayacağı fayda kaçınılmaz olacaktır. Hilmi Ziya, yıllar sonra gerçekleştirilen Onuncu Türk Dil Kurultayı sonrasında da bu fikirlerini yinelemiştir.

“Dil hareketi önce birkaç kişinin çabası ile yürüdüğü; alışkanlıkların kalıntılarının, tembelliklerin inatların karşı koymaları ile kösteklendiği halde hatta bir zaman politikanın çelmesini yediği halde günden güne genişlemiş, genç kuşaklarda yayılmış, birçok sanat fikir dallarında yerleşmiş, benimsenmiş, durdurulmaz bir çığır olmuştur. Dil hareketi yalnız diletilerin

¹⁸⁵ Ülken, “Dil ve Temsil”, s. 2.

¹⁸⁶ Ülken, “Dil, Kültür Hazinesi”, s. 2.

¹⁸⁷ Ülken, “Dil, Kültür Hazinesi”, s. 2.

¹⁸⁸ Ülken, “Dil Kurultayı Dolayısıyla Düşündüklerim”, s. 2.

işi değildir. Çünkü dil bütün kültür haznesinin taşıyıcısıdır. Kültürle ilgili her dal bu hareketin ister istemez içindedir.”¹⁸⁹

Hilmi Ziya, dili irdeleyen fikirlerini, bilgi birikiminin süzgecinden geçirerek sağlam temeller üzerine kurmuştur. Dil üzerine fikir belirtmek için öncelikle dili bilmek ve ona hâkim olmak gerekmektedir. Bu bakımdan Hilmi Ziya, Türk dilinin bir ırk dili olduğu üzerinde durur. Ona göre, Türk dili, tarih içinde dil dallarına, diyalektlere bölünmüştür. Bin yıllık bir tarih içerisinde gelişen Türk kültürünün dili olan Türkçenin sadece İstanbul Türkçesi olarak kabulünün yeterli olamayacağını söyler. Yabancı kelimelerin sınırsızca dile girmesinin ise, dili fakirleştirebileceğini düşünür. Hilmi Ziya, üzerinde ısrarla durduğu Türkçenin temelini Türkiye’de yaşayan, duyulan canlı Türkçe kelime ve kaideler olduğunu belirtir.¹⁹⁰ Akademilerin ve komisyonların dili toplayıp derlemek suretiyle, şair ve ediplerin ise, onu yazılarında kullanarak katkıda bulunacakları nihai nokta olarak görür.

Son olarak Hilmi Ziya, dil meselesinde tekâmülün devamı için yapılması gerekenleri maddeler halinde sıralamıştır. Buna göre,

- Üretme gücünden faydalanarak bilgi dilini mümkün olduğu kadar sadeleştirmek, halkla aydın arasında lüzumsuz bir duvar kurmamak,
- Fakat marangozdan, şoförden yüksek matematikçiye ve filzofa kadar bütün ihtisas dallarında ana dille karşılanması mümkün olmayan kelimeleri bütün milletlerin örneklerinden ayrılmayarak yabancı dilden almak,
- Batı medeniyetine girişimiz Rumca ile başladığı, İtalyanca ve Fransızca kanallarından geçtiği için tarihîmizde dile mal ettiğimiz kelimelerin şeklini bozmamak,
- Bundan sonra almak zorunda olduğumuz kelimelerin Latin kökünden alınmasına dikkat etmek göz önünde bulundurulacak başlıca kaideler olabilir.

Yaşadığı toplumun bütün değerlerini -istisnasız- ele alan, geliştirmek için çaba gösteren ve bunu yaparken çok yönlü kişiliğinin avantajlarından faydalanan Hilmi Ziya,

¹⁸⁹ Ülken, “Onuncu Türk Dil Kurultayı”, s. 2.

¹⁹⁰ Ülken, “Dil Kurultayı Dolayısıyla Düşündüklerim”, s. 2.

dil meselesinde de kültürel yapıyı göz önünde bulundurarak yapılabileceği konusunda fikirlerini belirtmiştir. Düşüncelerini aktarmak için de dille ilgili çalışmaların değerlendirildiği dil kurultaylarındaki konuşmalar ve çalışmalar belirleyici olmuştur. Görülüyor ki, Hilmi Ziya'nın dil konusundaki önerileri geçerliliğini her daim koruyabilecek düzeyde etkilidir.

2.2. TANZİMATTAN SONRAKİ FİKİR HAREKETLERİ VE EDEBİYATA ETKİLERİ

Siyasi, sosyal ve edebî tarihimiz, çeşitli dönemler açısından birliktelikler oluşturmaktadır. Kimi olaylar ve olgular gerçekleştiği alandan diğer alanlara doğru bir yayılma göstermiştir. Bu bakımdan Batılılaşma, eski söylemiyle Garplılaşma hareketi, söz konusu durumu örneklemektedir. Hilmi Ziya, toplumsal, düşünsel ve edebî perspektiflerden ele alarak Batılılaşmanın haritasını çizmeyi denemiştir.

Hilmi Ziya, ilk olarak kavramsal açıdan konuyu ele almış, bu doğrultuda Garp ve Şark kavramlarının ne olduğunu belirlemeyi tercih etmiştir. Yüzyıla yakın bir zamandır Garpcılıktan ve Garptan bahsedildiğine değinen Hilmi Ziya, onun karşısına antitez olarak Şarkçılığın konulduğunu belirtir. Garp ve Şarkın, esas olarak coğrafi kavramlar olduğunu, böylece Türkiye, Yunanistan'a göre, İran, Türkiye'ye göre, Çin, İran'a göre ve hatta Amerika, Çin'e göre şarktır diyen Hilmi Ziya, Garp ve Şarktan anlaşılması gerekenin bu olmadığını, Garp ve Şarkın izafi kavramlar olduğunu ifade eder.¹⁹¹ Garp ve Şark ayrımının nasıl başladığına dair akıllarda oluşabilecek bir soruya Hilmi Ziya şöyle cevap vermektedir:

“Akdeniz havzasındaki kavimleri yakından ilgilendiren bir ‘Şark-Garp’ meselesi bu kadar geniş boyutlarda alınmamalıdır: Böyle bir meselenin kökleri Roma imparatorluğunun Doğu ve Batı diye ikiye ayrılması ile başlar. Bu manada Şark, Doğu Roma havzasına düşen memleketleri ve bundan dolayı da Doğu-Roma'nın varisi olduğu eski medeniyetleri ifade etmektedir. Asıl ayrılık Rönesanstan sonra başladı. Garp, yani Avrupa medeniyeti, büyük sömürge siyaseti ile kapalı bir kıta medeniyeti olmaktan çıktı. Bütün dünyaya yayıldı. Eski medeniyetleri ortadan kaldırarak tek dünya medeniyeti haline geldi.”¹⁹²

¹⁹¹ Hilmi Ziya Ülken, “Şark ve Garp”, *İstanbul Kültür Dergisi*, S. 70-71, (1946), s. 3.

Hilmi Ziya Ülken, *Millet ve Tarih Şuuru*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013, s. 13.

¹⁹² Ülken, “Şark ve Garp”, *Millet ve Tarih Şuuru*, s. 13.

Garp denilince, üst düzey bir medeniyet algısının oluşmasına kaynaklık eden Rönesanstan önce, Şark ve Garp arasında esasen bu denli fark olmadığı, Hilmi Ziya'nın ifadelerinden sezilmektedir. Nitekim Avrupa'nın eski medeniyetlerine içtimai açıdan bakıldığında bugünden oldukça farklı oldukları da görülmektedir. Yüzyıllardır aralarında bir çekişme olan Şark ve Garp medeniyetleri birbirlerine karşı bu anlamda bir bakış geliştirmişlerdir. Hilmi Ziya, Garplılara Şark denildiğinde, akla kimi zaman esrarlı bir âlem, mistisizm ve egzotik (exotique) bir sempatiyle birlikte, kimi zaman tembellik ve gerilik geldiğini ileri sürer. Şarklılar ise, kendilerine karşı bu düşüncelere sahip olan Garba çeşitli tepkiler göstermektedirler. Hilmi Ziya, üç çeşit tepki olduğunu belirterek izaha koyulur. İlk tepkiyi gösterenler, Garbın addettiği bu kusurları görüp onlardan kurtulma çabasına girişmek yoluyla "Garplılaştırma" hamleleri yapanlardır. İkinci olarak, bu kusurları reddeden ve bunları Şarka özgü özellik görenleri göstermektedir. Onlara göre Garbın sadece tekniği alınabilir, hatta Garp medeniyeti çöküş içindedir. Diğer taraftan uzlaşmacı yaklaşımını benimseyen kimseler ise, Garp ve Şark medeniyetlerini sentezleme yolunu tercih etmektedirler. Hilmi Ziya, bu tepkilerin belli başlı hatasının bugünkü medeniyetin başarılarından gözü kamaşan kimi Garplıların acele hükümlerine olumlu veya olumsuz şekilde kendilerini kaptırmaları olduğunu iddia eder.¹⁹³

Garp ve Şark medeniyetlerinin birbirlerine üstünlük sağlama serüvenini irdeleyen Hilmi Ziya, her ne kadar Şark medeniyetine mensup olsa da, objektif bir şekilde söz konusu medeniyetleri incelemeye tabi tutmuştur. Ona göre, Garp medeniyeti kemiyet (nicelik), Şark medeniyeti keyfiyettir (niteliktir). Şarkta eşya, keyfi kıymetlere göre mütalaa edilmiş, manayla ve ruhla meşgul olunmuştur. Şark, vuzuh ve ölçü geliştirmemiş; zamanı, hadiseleri ölçmemiştir. Bu sebeple Şark, ruhçuluk ve kadercilik üzerine kurulurken; Garp, usul ve ilim üzerine kurulmuştur. Şeniyet hususunda da Garp şeniyete açıkken; Şark, şeniyete kendini kapatmıştır. Nihayetinde Garp tekniği geliştirmiş, Şark ise, mistik tefekkürü ve esrar âlemini inşa etmiştir.¹⁹⁴ Tefekkür bahsinde Şark, mistik açıdan gelişmiş olmasına rağmen Garba nazaran sistemli değildir.

¹⁹³ Hilmi Ziya Ülken, "Şark ve Garp", *Yeni Sabah*, (2 Mayıs 1949), s. 2.

¹⁹⁴ Hilmi Ziya Ülken, "Şark ve Garp", *Galatasaray*, (1932), s. 2. (Hilmi Ziya, bu yazısını "Doğu-Batı" adıyla 1933 yılında *İnsani Vatanperverlik* kitabında ve 1948 yılında ise, *Millet ve Tarih Şuuru* kitabında yeniden yayınlamıştır.)

Hilmi Ziya, bu fikirlerini 1932’de dile getirirken yaklaşık on yedi yıl sonra Şark medeniyetinin savunmasını yazmıştır:

“Şarkın derin bir mistisizmi olduğu söylenir: Fakat Garbın ortaçağda, hatta bugün mistik temayülleri ondan aşağı değildir. Garpta pratik zekânın hâkim olduğu söylenir: Hâlbuki Çinlilerin pratik zekâsı eskiden beri herkesçe bilinmektedir. Garpta, tekniğin üstünlüğünden bahsedilir: Altı asır önce bu üstünlük Şark dediğimiz İslâm medeniyetine, daha önce de başka Yakın Şark medeniyetlerine aitti. Şarkta medeniyetlerin çabuk teşekkül edip zevale uğradığından bahsedilir: Hâlbuki Mısır’ın beş bin Mezopotamya’nın hiç değilse üç, dört bin senelik ömrü vardır. Bu sırada Garp, bütün tabii ve irki imkânlarıyla beraber, barbar kavimlerden ibaretti.”¹⁹⁵

Garp ve Garplılıştan anlaşılanın artık coğrafi bir yön olmadığı kesin görünmekle beraber asıl anlatılmak istenen, üniversal bir medeniyet algısıdır. Modern dünyayı birkaç adım geriden takip eden Şark medeniyetleri arasında sıkça duyulan Garplılıştan kavramının ne olduğuna dair geniş bir tanımı Hilmi Ziya, *“Garplılıştan demek, izafi ve belirsiz bir değişmeyi kabul etmek değil; teknik ve değerler tekâmülünü takip etmek, medeniyetin yekpare ve dinamik gidişinde, ilerleyişinde en son hatveyi (adım) atmak demektir.”¹⁹⁶* diyerek yapmıştır. Hilmi Ziya bu mânada, Garplılıştanı kapalı medeniyet telakkisinden açık medeniyete geçmek olarak görür.¹⁹⁷ “Biz Garplıyız”, demek rasyonel ve üniversal dünya medeniyetine katıldık manasına gelmektedir. Garplılıştanı daha derin boyutlarıyla ele alan Hilmi Ziya, onu siyasi ve teknik yönlerine dikkat çekmiştir:

“Garplılıştanın geniş anlamını her meseleye, her vesile ile tatbik etmek lâzımdır. Devlet anlayışında Garplılıştan demek, açık dünya medeniyetinin faal, müteşebbis, hür vatandaşlarının elbirliği ile memleketi idare etmesi demektir. Sanatta Garplılıştan, dünya medeniyetinin zevk ve görüş ölçüsüne yükselmek demektir. Ahlâkta, ilimde, teknikte Garplılıştandan da aynı şey anlaşılmalıdır. Bu takdirde artık Şarkla Garbı karşı karşıya getirmekten, uzaklaştırmaktan veya içlerinden birisini seçmekten bahsedilemez. İlim ve teknik bahis konusu olduğu zaman, Garbı benimsemek, zevk ve sanat bahis konusu olduğu zaman, “Şarklı”

¹⁹⁵ Ülken, “Şark ve Garp”, *Yeni Sabah*, (2 Mayıs 1949), s. 2.

¹⁹⁶ Ülken, “Doğu-Batı”, *Millet ve Tarih Şuuru*, (2013), s. 98.

Ülken, “Şark ve Garp”, *Galatasaray*, s. 1.

Hilmi Ziya Ülken, “Doğu-Batı”, *İnsani Vatandaşlık*, Ülken Yayınları, İstanbul 1998, s. 142.

¹⁹⁷ Ülken, “Şark ve Garp”, *İstanbul Kültür Dergisi*, s. 4.

Ülken, *Millet ve Tarih Şuuru*, s. 15.

olduğumuzu ileri sürerek herhangi bir inkılâptan veya fedakârlıktan çekilmek; ahlâk ve siyaset bahis konusu olduğu zaman şarklılığı mazeret ve bahane olarak göstermek kadar yanlış bir şey olamaz."¹⁹⁸

Şarklıların Garplılaşma hamleleri, Garplılaşmanın tanımı çerçevesinde ilerlediği gibi farklı eksenlere de kaymıştır. Dönem dönem kendilerini Garplı gibi hisseden milletler olmuştur. Şarklı bir millet olarak Türkler, Hilmi Ziya'ya göre, İstanbul'un fethinden beri Garplılaşma yolundadır. Hilmi Ziya, söz konusu tezini Bellini'nin gelişine, tersane kurulmasına, gemicilik ve coğrafya terimlerinin geçmesine bağlamaktadır; Garplılaşma yolunda ilk denebilecek bu hamleler, Tanzimat'a kadar devam etmiştir.¹⁹⁹ Tanzimat Fermanıyla birlikte Garplılaşma hareketi derinleşmiştir. Hilmi Ziya, fetihle birlikte başlayan Garplılaşma hamlelerini üç safhada değerlendirmektedir:

- *Garplılaşma ilk önce üstün tekniğin alınması diye anlaşıldı. Fetihden bugüne kadar Garplılaşmayı hâlâ bu yolda anlayanlar vardır. Garbın bütün üstünlüğünü yalnız teknikte gören ve manevî bakımdan Şarkı ona kat kat üstün sayan bu görüşün garip "ikicilik"i, Garbın bugüne kadar anlaşılmasız olarak kalmasına ve bizim hareketsizliğimize sebep olmuştur.*
- *Garplılaşmanın tekniğini almanın "fen" zihniyetini benimsemekle mümkün olduğuna inanan daha derin ikinci bir görüş, fazla yaygın olmamakla beraber. Tanzimat'tan sonra belirmeye başladı.*
- *Üçüncü hamle teknikte, ilimde, umumî hayatta üstünlüğü temin eden derin sebeplere yükselmeye çalıştı. Garplılaşmanın basit bir alıcı safhasından çıkarak anlayıcı ve yaratıcı olması için bunun mühim hizmeti oldu. Namık Kemal Şarka yabancı olan vatan, millet, hürriyet mefhumlarını getirmişti. Tanzimat'ın "Garplı devlet telâkkisi"ni müdafaa eden düşünürler yetişti. Fakat bu mefhumların eski bir hayat şekli içinde köksüz olarak teker teker yaşamayacağını vakalar gösterdiği için, "Yeni Hayat" ı (Gökalp'in bir kitabının adı) toptan kabul etmek zarureti duyuldu. İşte, şuurlu olarak doğan Garpçılık*

¹⁹⁸ Ülken, "Şark ve Garp", *İstanbul Kültür Dergisi*, s. 4.
Ülken, *Millet ve Tarih Şuuru*, s. 15.

¹⁹⁹ Hilmi Ziya Ülken, "Garplılaşmak Nedir?", *Yeni Sabah*, s. 2.

*cereyanı budur. Abdullah Cevdet'in formülünü verdiği bu cereyan Gökalp'ta asıl mütefekkirini buldu.*²⁰⁰

Garplılaşma hareketinin seyrini böyle çizen Hilmi Ziya, Tanzimat dönemindeki hareketlerin önemi üzerinde ısrarla durmuştur. Garplılaşmanın en hızlı ve derin olduğu bu dönem birçok eksikliklerine rağmen büyük bir adımdır. Ona göre eksik yanları Tanzimat'ın eski sanat şekillerini yıkarak getirdiği roman, tiyatro, sone gibi şekillerin havada kalmasıdır. Hedeflenene ulaşılamamasının nedeni Tanzimat aydınlarının Romantizmin gereği olan tarihi arka plâna yüz çevirmeleridir.²⁰¹ Hilmi Ziya, Tanzimatçıların Garplılaşma temayülünü "*Tanzimatçılarda Garplılaşmak endişesi kuvvetle bağırtıyordu.*"²⁰² sözüyle açıklamaktadır. Şinasi'nin Tercüman-ı Ahval ve Tasvir-i Efkâr mukaddimeleri ile Ziya Paşa'nın "İslam medeniyeti yıkılmıştır. (...) Garp teknik ve zekâ itibarıyla bizi eziyor." ifadelerini tezine örnek gösterir. Bütün bunlara rağmen Şarka karşı yapılan eleştirilerin yeterli düzeye erişemediğini de belirtir. Hilmi Ziya, devrin en büyük ideoloğu olarak gördüğü Namık Kemal'in dahi aynı durum içinde bulunduğunu, kaleme aldığı eserlerinde Garp örneğinde İslam kahramanlarını yaşattığını tespit eder. Aynı şekilde Ali Suavi'de Garpcılık, Türkçülük ve İslamcılık düşüncelerinin birbirleriyle kaynaşamayan yüzeysel fikirler olarak kaldığının altını çizer.²⁰³ Hilmi Ziya'nın nazarında Tanzimat aydınlarının Garplılaşma adına gerçekleştirdikleri bütün bu çabalar, önemli birer adım olmalarının yanı sıra birtakım olumsuz durumlara da yol açmışlardır. Bu doğrultuda, Ahmet Vefik Paşa'nın karşısında Cevdet Paşa'nın, Baha Tevfik'in karşısında Şehbenderzade'nin, Abdullah Cevdet'in karşısında Sebilü'r-reşat'ın, Fikret'in karşısındaki Akif'in kapalı âlem telakkisini savunmalarını, kozmopolit tipin yanında gittikçe içine kapanan tipin oluşmasına sebep olduğu için Tanzimatın getirdiği bir zarar olarak görür.²⁰⁴ Hilmi Ziya, görüldüğü üzere zıtlıklar oluşmasına rağmen, Türk aydınının hakiki bir dram yaratmamasından ve iki

²⁰⁰ Ülken, "Garplılaşmak Nedir?", s. 2.

²⁰¹ Hilmi Ziya Ülken, "Tanzimata Karşı", *İnsan Mecmuası*, (Nisan 1938), s. 8. (Bu makale, 1948 yılında *Millet ve Tarih Şuuru* kitabında yeniden yayımlanmıştır.)

²⁰² Ülken, "Tanzimata Karşı", s. 9.

²⁰³ Ülken, "Tanzimata Karşı", s. 9.

²⁰⁴ Ülken, "Tanzimata Karşı", s. 10.

âlem arasında sentez yapamamasından dolayı en buhranlı dönemlerin yaşandığını dile getirir.²⁰⁵

Ona göre, Tanzimatın en kayda değer faydası, Sultan Abdülhamit'in müstebit yönetimine karşı "Genç Osmanlılar" veya "Jön Türkler" ismiyle bilinen Tanzimat aydınlarının İkinci Meşrutiyetin ilan edilmesinde rol oynamalarıdır. Hilmi Ziya, bu aydınlar arasında Şinasi'yi, Namık Kemal'i ve Ali Suavi'yi edebî açıdan Fransız Romantizmini, fikri açıdan Aydınlanma felsefesini getirme çabaları dolayısıyla sayarken, bunları *İçtihat* dergisinin sahibi Abdullah Cevdet'i de ilave eder.²⁰⁶ 1908 yılında ilan edilen İkinci Meşrutiyet siyasi bir değişme olarak görünse de esasen yeni fikrî ve edebî hareketlerin miladı olmuştur. 1908-1920 yılları arasında üç fikir cereyanının varlığından söz eden Hilmi Ziya, bunları, radikal Batılılaşma hareketi, Batı ile her türlü uzlaşmayı reddeden İslamcılık hareketi ve diğer temayüllerle ilgisi olmayan Türkçülük hareketi olarak sıralar.²⁰⁷ Birbirleriyle çatışan bu fikir akımlarının terkiğini bir nebze de olsa yapmaya çalışan Ali Suavi ve Turancı Hümanist Hüseyinzade Ali'nin yanı sıra Hilmi Ziya, daha çok Ziya Gökalp'a dikkat çeker ve Gökalp'ın fikirlerini şöyle özetler:

*"Bu zata (Gökalp) göre, bütün insan cemiyetleri birbiri ardından üç safhadan geçmişlerdir ve geçmelidirler; Etnik safha yahut daha doğrusu payen safha ki, burada kavimler yarı şuurlu olarak kendi kültürlerini yaşarlar. Ünlversal veya göksel dinlerin safhası ki, orada kavimler manevi ve beşerî değerler merhalesine ulaşmışlar, bununla beraber milletlerarası bir dinî cemaat İçerisinde kendilerine mahsus olan karakteri unutmışlardır. Millî safha ki, orada kavimler evvelce kazanmış oldukları manevi değerleri muhafaza etmekle beraber, payen devirden kalma kendilerine mahsus karakterin şuurunu kazanmışlardır. Bu üç merhale, Gökalp'a göre tarihin devirlerine tekabül etmektedir: birincisi İlk çağa, İkincisi Ortaçağa, üçüncüsü Modern devre karşılıktır."*²⁰⁸

Hilmi Ziya, Garplılaşmak için çaba sarf eden Şark medeniyetlerinin Garplılaşmayı doğru anlaması için uyarılarda bulunmaktadır. Garpta her içtimai sınıfın farklı bir fikrî âleminin olduğunun akıldan çıkarılmaması gerektiğini savunan Hilmi Ziya, Garbın

²⁰⁵ Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013, s. 46.

²⁰⁶ Hilmi Ziya Ülken, "Türkiye'nin Modernleşmesi ve Bu Hareketin Öncüleri Olan Türk Düşünürleri", *Felsefe Dünyası*, S. 28, (1998), s. 34. (Adı geçen yazı ilk olarak A. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi'nde 1963'te yayınlanmıştır.)

²⁰⁷ Ülken, "Türkiye'de Batılılaşma Hareketi", s. 5.

²⁰⁸ Ülken, "Türkiye'de Batılılaşma Hareketi", s. 5.

ilerisi ve gerisi olduğu gibi, canlı fikirleri ve ölü fikirleri olduğunu söyler. Hangi Garbın örnek alınacağı iyi tespit edilmelidir, der. Hilmi Ziya'ya göre Garp, gittikçe genişleyen teknik ve rasyonel medeniyetin ortaya koyduğu ilim, felsefe ve sanat eserindedir.²⁰⁹

Garp, Şark ve Garplılaşma kavramlarını oldukça etraflı bir şekilde ele alıp değerlendiren Hilmi Ziya, Garplılaşma yolundaki fikir hareketleri arasında başlangıçtaki çalışmalar bir kenara bırakıldığında daha çok Türkçülük ve kendisinin öncüsü olduğu Anadoluçuluk hareketleri üzerine yazılar yazdığı görülmektedir.

2.2.1. Türkçülük

Tazimatla birlikte hayatımıza giren modernleşme ihtiyacını karşılamak için yapılan atılımların bütünü Garplılaşmak adı altında görmek mümkündür. Birbiri ardına ortaya çıkan fikir akımlarının yegâne amacı söz konusu modernleşmeyi sağlamak olmuştur. Bu fikir akımları içinde en çok ses getiren ise, Türkçülüktür. Hilmi Ziya, Türkçülüğün önceki fikir akımlarını, onun hazırlayıcısı olarak görmektedir. Türkçülüğü sistemli bir şekilde *İstanbul* dergisindeki seri makalelerle ele alması, bunun delilidir.

Hilmi Ziya, milliyetçiliğin esasen bir tarih şuuru olduğunun altını çizerken, on dokuzuncu asırda tarihi yok sayan mücerret anlayışa karşı tepki olarak meydana geldiğini düşünmektedir. Fikir ve sanat alanında Romantizm hareketiyle el ele hareket eden bu tepki, ilk olarak Garpta yayılmıştır.²¹⁰ Garpta yayılmasıyla birlikte siyasi ve sosyal açıdan birçok değişikliklere sebep olan hareket, edebiyat ve sanat alanında Romantizmi getirmiştir. Osmanlı Devleti'nin bünyesinde barındırdığı farklı ırktan milletler, milliyetçilik akımından etkilenerek Osmanlı'dan koparken, Türk milleti için henüz milliyetçilik hareketi başlamamıştı. Milliyetçilik hareketinin başlamamasının temel nedeni, Osmanlı Devleti'nin bütünlüğünü korumaktır. Hilmi Ziya, imparatorluğun sahibi olan Türklerin kendi hâkimiyetini devam ettirmek için tercih ettikleri yolun ıslahat yapmak olduğunu vurgular. Bu nedenle durmadan Garbı taklit ederek unsurlar arasındaki ittihat sağlamayı tek çare gördüklerini belirten Hilmi Ziya, düşünülen çarenin getirisi olarak Türkler arasında milliyetçilik hareketinin ister istemez geç başladığını

²⁰⁹ Hilmi Ziya Ülken, "Hangi Garp", *İnsan Mecmuası*, S. 3, (Haziran 1938), s. 185.

²¹⁰ Hilmi Ziya Ülken, "Bizde Türkçülüğü Geciktiren Sebepler-Doğuş-Büyüyüş", *İstanbul*, S. 53, (Şubat 1946), s. 3. (Bu yazı, Hilmi Ziya'nın 1948 yılında ilk baskısı yapılan *Millet ve Tarih Şuuru* kitabında Türkçülüğün Tekâmülü üst başlığıyla yeniden yayınlanmıştır.)

ifade eder.²¹¹ Ayrıca, Türkçülüğün gecikmesinin üç temel nedenini Hilmi Ziya şu şekilde sıralamıştır²¹²:

- İmparatorluk, Karlofça Muahedesinden beri, önce gerileme, sonraları inhilâl olduğu için millî hareketlerin dogmasına suni tedbirlerle veya göz yumarak mâni olamazdı.
- İmparatorluğun hâkimi olan Türk milleti milliyetten bahsederse, sanki diğer unsurların dağılmasını kolaylaştırıcakmış gibi bir korku vardı. Bu yüzden, bir türlü, “millet”, “milliyet”, “Türklük” kelimelerini ağza almaya cesaret edemiyorlardı.
- Fakat daha mühim bir nokta var: İmparatorluk devrinde bütün hareketler; yalnız bir yerden; yaşayış tarzı ve zihniyeti ile asıl millî kitleden ayrılmış gibi duran münevver zümreden çıkıyordu. Buna bir de Avrupa fikriyatının iki asır geriden takip edilmesi hadisesini katabiliriz.

Türkçülüğün gecikmesinde etkili olan bu sebepler de gösteriyor ki, Osmanlı aydınları, milliyetçiliği unuttuklarından değil, imparatorluğun bütünlüğünü temin etmek için başka yollar denediklerinden ötürü Türkçülük gecikmiştir. İmparatorluğun devamı için ileri sürdükleri fikirler arasında “ittihat-ı anasır” da denilen Osmanlıcılık ve İslamcılık öne çıkmaktadır. Hilmi Ziya, temelde İslam ruhuna dayanan, Müslimlerle birlikte gayrı Müslimlerin bir arada olmasını hedefleyen bu cereyanı savunanlar arasında Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa’yı saymaktadır.²¹³ Hilmi Ziya, adı geçen bu aydınların da aslında Türkçü olduklarını söyler ve buna delil olarak da Şinasi’nin Paris’teki sözlük çalışmalarını gösterir.²¹⁴ İslamcılık düşüncesi ise, imparatorluk içindeki Müslümanları fikrî ve siyasi ortak noktalar belirlemek suretiyle bir birlik oluşturma çabasıdır. Emperyalizmin ve nasyonalizmin her yere yayıldığı bir dönemde İslam birliğinin imkânsız olduğunu savunan Hilmi Ziya, milliyetçiliği hesaba katmayan

²¹¹ Ülken, “Bizde Türkçülüğü Geciktiren Sebepler-Doğuş-Büyüyüş”, s. 2.

²¹² Ülken, “Bizde Türkçülüğü Geciktiren Sebepler-Doğuş-Büyüyüş”, s. 3.

²¹³ Ülken, “Bizde Türkçülüğü Geciktiren Sebepler-Doğuş-Büyüyüş”, s. 3.

²¹⁴ Ülken, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 89.

İslam birliğinin veya Osmanlıcılığın sonuç getirmeyeceğini anlayanları Türkçülüğü desteklemişlerdir, der.²¹⁵

Sonuç alınamayan gayretlerin ardından nihayet Türkçülük zikredilmeye başlamıştır. Türkçülüğün ilk kımıldanışlarında bazı dış tesirlerin etkisi olduğunu düşünen Hilmi Ziya, Deguigny, Silvestre de Sacy gibi müsteşriklerin (Şarkiyatçılar), Türk tarihine dair eserlerinin okunmasını ve İngiliz-Rus siyasi gerginliği sebebiyle çıkan hadiseleri öne çıkan etkiler arasında sayar.²¹⁶ Hilmi Ziya, aydınlanma ve terakki fikirlerinin önderleri olarak Şinasi'yi, Münif Paşa'yı ve Ali Suavi'yi görürken, söz konusu fikirlerin romantik edebiyat anlayışının yanı sıra heyecanlı kişiliğiyle Namık Kemal ile devam ettiğini, Ahmet Mithat'ta ise taraftar bulduğunu ve böylece İkinci Meşrutiyete, Şemsettin Günaltay'a kadar geldiğini tespit eder.²¹⁷

Garplılaşma hareketlerinin Osmanlıcılık ve İslamcılık gibi başarısız olan girişimlerinden sonra nihayet Türkçülük kendini göstermeye başlamıştır. Hilmi Ziya, bu hareketin öncüleri olarak kabul edip zikrettiği isimleri, sonraki yazılarında da belirtmiştir. Bu doğrultuda “İlk Türkçüler, edebî Tanzimatçılardır.”²¹⁸ Avrupacılığın onları Türkçülüğe sevk etmesine rağmen siyasi alanda ondan uzakta kaldıkları gibi, edebiyat alanında da eskinin tesirinden kurtulamadıkları için Türkçülük açısından yüzeysel kaldıkları görülmektedir. Hilmi Ziya, Şinasi'nin Türkçülüğü için dilde yapmaya çalıştığı sadeleştirmeyi işaret eder. “Karakuş Yavrusuyla Karga Hikâyesi”ni örnek olarak gösterir. Ziya Paşa'nın, Ahmet Vefik Paşa'nın ve Namık Kemal'in çabalarını ise, Türkçülük noktasında şöyle değerlendirir:

“Ziya Paşa, şiir ve inşa makalesinde millî edebiyat hakkındaki görüşünü açıkça söylüyor. ‘Türklerin tabii şiiri Baki, Nef’î, Nedim değildir. Bizim tabii şiir ve inşamız, taşra halkıyla İstanbul ahalisinin avamı arasında halâ durmakta olan çöğür şairlerinde deyiş, kayabaşı, üçleme tabir olunan nazımlardır.’ (...) Ahmet Vefik Paşa, 1865’te yazdığı Lehçe-i Osmaninin mukaddemesinde Türk kavimlerinin mukayeseli dil tetkikine ilk defa giriştiğini söylüyor. Yusuf Kâmil Paşa’nın ağdalı lisanına kızarak yaptığı Fénelon’dan Télémaque tercümesi, bazı Molière tercümeleri bu kuvvetli alakanın delilleridir. (...) Yeni Osmanlıların en kuvvetli ideoloğu ve edibi olarak görünen Namık Kemal Türkçülük hareketine hemen tamamıyla

²¹⁵ Ülken, “Bizde Türkçülüğü Geciktiren Sebepler-Doğuş-Büyüyüş”, s. 3.

²¹⁶ Hilmi Ziya Ülken, “Tanzimat Devrinde Türkçülük”, *İstanbul*, S. 54, (Şubat 1946), s. 3.

²¹⁷ Ülken, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 71.

²¹⁸ Ülken, “Tanzimat Devrinde Türkçülük”, s. 2.

yabancı kaldı. Ancak temenni halinde bazı mektuplarında sade yazmayı düşündüğünü görüyoruz."²¹⁹

Devrin en güçlü ismi Namık Kemal için, millî hareketi gerçekten temsil ediyor olsaydı, Fransız Romantik şiiriyle iletişime geçerken, fikir bahsinde hakiki romantiklere yabancı kalmazdı, diyerek onu eleştirir. Ahmet Mithat'a göre millîleşmek, Garp ilim ve fennine dayanan zihni bir kültürü yaymaktır.²²⁰ Hilmi Ziya, bu safhada Türkçülüğe daha çok hizmet etmiş isimleri de telaffuz etmektedir. Aslen Leh olan Mustafa Celalettin Paşa, tarih araştırmalarıyla Türk ırkını yüceltmeye çalışırken²²¹, Süleyman Paşa, Türkçülüğün ikinci safhasını başlatan isim olarak Hilmi Ziya'nın nazarında yer bulur.²²² Her ne kadar bu hareketler Türkçülük içerisinde görülebilecek kıpırdanmalar olsa da, Türkçülüğün tam anlamıyla savunulmaya başlandığı görülememektedir.

Türkçülüğe gelene kadar hâkim olan fikir akımlarıyla birlikte Türkçülüğü de taşımaya çalışan, hatta üç cereyanı uzlaştırmayı plânlayan nam-ı diğer Sarıklı Türkçü Ali Suavi, önemli bir yere sahiptir. İslamcılık, Garpcılık ve Türkçülüğün birbirini tamamladığını düşünen Ali Suavi için Hilmi Ziya, "*Onun Türkçülük hareketini tutuşu, Osmanlıcılığa karşı fikrî bir tepkidir.*"²²³ der. Ali Suavi'nin Türkçülük anlayışında birçok kimsenin söylemekten kaçındığı durumlar da bulunmaktadır. Hilmi Ziya bu durumları, şöyle sıralar:

"Ali Suavi, ibadetin de Türkçeleştirilmesini, namaz surelerinin Türkçeye çevrilebileceğini söylüyor. Bu soru Suavi'den seksen yıl sonra, ancak zamanımızda ortaya atılabilmiş ve Kuran tercümelerine girilmiş ise de namaz surelerinin Türkçe okunması Türkiye'de bugün de cesaretle konuşulmamaktadır. Ali Suavi'nin dayandığı kanıtlar, İmam-ı Âzam'ın Kuran'ı Arapçadan başka dillerde okumanın caiz olduğunu kabul etmesiydi."²²⁴

²¹⁹ Ülken, "Tanzimat Devrinde Türkçülük", s. 2.

²²⁰ Hilmi Ziya Ülken, "Millet Nedir, Ne Değildir?", *Millet ve Tarih Şuuru*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2013, s. 173.

²²¹ Ülken, "Tanzimat Devrinde Türkçülük", s. 3.

²²² Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 90.

²²³ Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 91.

²²⁴ Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 94.

Türkçülük, zamanla daha çok seslendirilir olmuş ve diğer fikirlerin savunucuları tarafında da destek görmeye başlamıştır. Hilmi Ziya, İslamcılar arasında saygın bir yeri olan Cemalettin Efgani'nin insanları birbirine bağlayan vahdet-i lisan (ırk) ve vahdet-i din rabitalarına dayanarak Türkçülüğü tavsiye ettiğini ifade eder.²²⁵ Cemalettin Efgani'nin özellikle Mehmet Emin üzerinde büyük tesirleri olmuştur. Hilmi Ziya, onu Türkçe şiir yazmaya teşvik ederek, Edebiyat-ı Cedide'nin karanlık dilinden kurtulmasını sağladığını düşünür.

Hilmi Ziya, tam anlamıyla Türkçülüğün doğuşunu 1897-1900 yılları arasındaki Yunan Muharebesi'ne bağlar. İstibdatın susturduğu milliyetçilik cereyanının, bu yıllarda ve sonrasında yüzeysel olmaktan çıkarak daha canlı, dolayısıyla daha realist bir yola girdiğini, Türkçülüğün edebiyat alanında ilk şuurlu hareketinin bu zamanda gerçekleştiğini söyler.²²⁶ Hilmi Ziya'nın edebiyat alanındaki ilk şuurlu hareket olarak gördüğü, elbette Mehmet Emin'in şiirleridir. Türkçülük hareketinin ilmi ve edebî açıdan bir arada yürüdüğünü düşünen Hilmi Ziya, ilmi ve edebî Türkçülük olarak hareketi incelemiştir. Bu bakımdan Hilmi Ziya, ilmi Türkçüler arasında aslen Arnavut olmasına rağmen *Kamus-ı Türki*'nin ifade-i meramında “Şark Türkçesiyle Garp Türkçesi bir tek dildir, arada yalnız lehçe farklıları vardır.” diyen Şemsettin Sami'yi öncelikli olarak sayar. Şemsettin Sami'nin Radloff'tan *Kutadgu Bilig*'i, Thomson'dan *Orhun Abideleri*'ni çevirmesini ve *Kamusü'l-Alam*'ı yazmasını Türkçülüğe hizmet olarak değerlendirir. *İkdam* gazetesini Türkçülüğün merkezi haline getiren ve *Büyük Türk Tarihi*, *Pek Eski Türk Yazısı* gibi eserleri kaleme alan Necip Asım ile Türk lüğatini yazmaya başlayan Veled Çelebi'yi de yine ilmi Türkçü sayar.²²⁷

Edebî Türkçülüğe gelindiğinde ilk akla gelen Mehmet Emin Yurdakul'dur. Hilmi Ziya, onun bu alanda çığır açtığını ifade etmektedir. Hilmi Ziya, eski edebiyatla kaynaşmadığı için sade dille şiirler yazan Mehmet Emin'in edebiyata kazandırdığı yeni anlayışla birçok kimse tarafından takdir edildiğini, bunlar içerisinde en kayda değer olanın Tefik Fikret tarafından takdir görmesi olduğunu söyler. Nitekim Hilmi Ziya, Tefik Fikret'in de *Şermin*'de sade dille yazdığı şiirle Türkçülüğe katkı yaptığını

²²⁵ Ülken, “Tanzimat Devrinde Türkçülük”, s. 3.

²²⁶ Hilmi Ziya Ülken, “Türkiye Dışında Türkçülük-Realist ve İlmi Türkçülük”, *İstanbul*, S. 55, (Şubat 1946), s. 6.

²²⁷ Ülken, “Türkiye Dışında Türkçülük-Realist ve İlmi Türkçülük”, s. 6.

savunur. Edebî Türkçülük sahasında şiirden ziyade nesirleriyle kendini gösteren ismin ise, Ahmet Hikmet olduğunu *Altın Armağan* ve *Göç* gibi eserlerine dayanarak belirtir.²²⁸

Türkçülüğün daha hızlı ve etkili yayılabilmesi için çeşitli yayın organlarına ve teşkilatlanmaya ihtiyaç duyduğu bir gerçektir. Türkçülüğün bu aşamasını Hilmi Ziya şu şekilde aktarmaktadır:

*“Türkçülük cereyanı ilk defa 1908’de (Meşrutiyet başında) Ahmet Mithat, Şair Mehmet Emin, Ahmet Hikmet, Akçora, Âkil Muhtar ve diğer bazı zatlardan mürekkep bir heyetle Türk Derneği’ni kurdu. Aynı adda 1911’de neşredilen mecmua ancak yedi sayı: çıkabildi ve biraz sonra Türk Yurdu mecmuası şeklini aldı. 1914’te daha geniş bir teşebbüs zümresiyle Türk Ocağı kuruldu. Bu sene sonunda Selanik’ten gelen Genç Kalemler’dekiler, Gökalp ve arkadaşları Türk Ocağı’na katıldılar.”*²²⁹

İlmi ve edebî Türkçülük bu seyriyle devam ederken Türkçülüğü başka bir yönde farklı bir anlayışla ele alanlar olmuştur. Söz konusu anlayışa “Turan” ismini veren kişinin Hüseyinzade Ali olduğunu söyleyen Hilmi Ziya, Turan’ı hayali bulduğunu ve sadece entelektüel bir ideal olarak kaldığını dile getirir. Hilmi Ziya’ya göre Turancılık, hem edebî hem de siyasi özellikler barındırmaktaydı. Ziya Gökalp’ın da Hüseyinzade Ali’nin teşvikiyle bu yolda ilerlemesiyle birlikte Hilmi Ziya, Turancılık ve edebîyat ilişkisiyle birlikte Ziya Gökalp’ın Türkçülüğü için şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Ziya Gökalp Hüseyinzade Ali delaletiyle Türkçülük cereyanına girdi. ‘Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak’ fikriyle ‘Turancılık mefküresi’ni benimsedi. Bunları Selanik’te Genç Kalemler, İstanbul’da Yeni Mecmua hararetle müdafaa etti. Hüseyinzade’nin sakin ve edebî Turancılığı, Ziya Gökalp’ta aktif ve mücadeleci Turancılık şeklini almıştı. (...) Turancılığın inkişaf zamanında edebîyat da ona kısmen yardım etmekte idi: Gökalp’ın ‘Kızıl Elma’sı zamanının genç şairlerine ilham mevzuu teşkil ediyordu. Kendi şiirlerinden büyük bir kısmında da bazen memleketin mevzuunu bilmediği ve memleketle alâkası olmayan destanlara doğru gidiliyor; bazen de ‘mekfûre’nin aktif tezahürleri görülüyordu.”*²³⁰

Hilmi Ziya, Ziya Gökalp’ın Türkçülüğüne karşı yaptığı eleştirilerin birinde onun Namık Kemal’in Osmanlıcılığından kurtularak millete bir muhteva vermesini takdir

²²⁸ Ülken, “Türkiye Dışında Türkçülük-Realist ve İlmi Türkçülük”, s. 7.

²²⁹ Hilmi Ziya Ülken, “Hayali, Siyasi ve Hakiki Türkçülük”, *İstanbul*, S. 56, (Şubat 1946), s. 2.

²³⁰ Ülken, “Hayali, Siyasi ve Hakiki Türkçülük”, s. 2-3.

ederken, Tanzimat formalizmini devam ettirmek suretiyle halkın realitesinden uzak kalması nedeniyle suni olduğunu ileri sürmüştür.²³¹ Ziya Gökalp'ın ve Hüseyinzade Ali'nin başını çektiği Turancılık idealinin başarılı olamamasındaki sebepleri üç maddede izah etmiştir.²³²

- Garp'tan yalnız ilim ve teknik değil; sanat, felsefe ve hayat anlayışını alıyorduk.
- Müslüman milletlerinin parçalanmaya doğru gidişi, birliğin maddî-mânevi imkânsızlığını gösterdi. Arapça ve Farsçadan gelen bütün terimleri atmaya başladık. Çift medeniyete değil, fakat tek medeniyete girmek zorunda olduğumuz görüldü.
- Milletin, hayalde kurulmuş sınırsız bir vatanda değil; kökleri tarihte olan ve İctimaî bir tip yaratan hakiki vatanda olduğu vakalarla anlaşıldı.

Türkçülük ortaya çıktığı andan itibaren çeşitli dönemlerden geçerek başkalaşımalar göstermiştir. Hilmi Ziya'ya göre Türkçülük, hayalî, ilmî ve felsefî olmak üzere üç şekilde ifade edilmiştir. Birincisini temsil edenlerin Türk Yurdu etrafındaki edebî Turancılar olduğunu belirten Hilmi Ziya, ilmi Türkçülükte, sosyolojiye ve Ural-Altay kavimlerine dair kültür araştırmalarıyla Gökalp'ın ve felsefî Türkçülükte Schelling idealizmine kulak vererek kıymetler âlemini insanî bir hamle olarak gören M. İzzet'in üzerinde durur.²³³ Hedefe ulaşmak için, her zaman doğru yolu bulup ilerlemek mümkün olmadığı için kimi zaman dolambaçlı ve yanlış yollar tercih edilebilmektedir. Görüldüğü üzere, Türkçülük de bu arayışlardan nasibini almıştır. Onun hedeften uzaklaşarak başka yollara saptığını belirten Hilmi Ziya, bu sapmaların aslında birer fayda getirdiğini düşünmektedir. Bu doğrultuda Türkçülüğün başta yanlış bir sapma olarak hayali mevzuları aramasından ötürü mensup olduğumuz tarihten gelen temelleri görmek gibi bir faydanın oluştuğunu düşünür. Bunun yanı sıra kozmopolit fikirlerden kurtulmayı sağlayarak öze dönülmesine yardım etmiştir. Son olarak Hilmi Ziya,

²³¹ Ülken, "Millet Nedir, Ne Değildir?", *Millet ve Tarih Şuuru*, s. 174.

²³² Ülken, "Hayali, Siyasi ve Hakiki Türkçülük", s. 3.

²³³ Ülken, "Millet Nedir, Ne Değildir?", *Millet ve Tarih Şuuru*, s. 176.

milliyetin ısmarlama ve yamanma bir şey olmadığı ve dilde, fikirde, işte bir olan cemiyet tipiyle mümkün olabileceğinin görüldüğünü söyler.²³⁴

Tanzimattan sonra geliştirilen ve Garplılaşmak adına yapılan fikir hareketleri içerisinde en muntazam ve doğru olanın Türkçülük olduğu, Hilmi Ziya'nın düşüncelerinde kendini göstermektedir. Yaptığı bütün tetkiklerin ardından Hilmi Ziya, Türkçülüğü haklı bulduğunu şu sözleriyle ifade etmiştir:

“Osmanlı İmparatorluğu 1918’de parçalanarak İstiklâl Savaşı sonunda Anadolu’da Türk devleti ve Cumhuriyeti kurulduğu zaman, yıkılmak üzere olan imparatorluğun kendi kudretine inanmak ve devam etmek ihtiyacıyla icat ettiği “ittihad-ı İslam”, “Turan” “milliyet-i Osmaniye” gibi mevhum ideallerin hakikatten ne kadar uzak, vakalara ne derecede yabancı şeyler olduğu kendiliğinden anlaşıldı. Türkçülük, nazarını asıl realite olan öz vatana çevirerek, orada tetkik edilecek başarılabacak nihayetsiz iş, sevilecek sonsuz bir kaynak olduğunu gördü.”²³⁵

Türkçülük hareketini enine boyuna değerlendiren Hilmi Ziya, her ne kadar eksikleri bulursa da Türkçülüğün gözünü öz vatana çevirmesiyle başarılı olacağını ısrarla belirtirken, esasen sonradan ortaya çıkacak ve kendisinin de önderleri arasında olacağı Anadoluçuluk hareketini işaret etmiştir.

2.2.2. Memleketçilik (Anadoluculuk)

Genel olarak Anadoluçuluk ismiyle bilinen bu fikir akımının Hilmi Ziya'nın dilindeki karşılığı “Memleketçilik”tir. Hareketin isimlendirilmesinde Hilmi Ziya'nın “Memleketçilik” önerisinin yanı sıra “Türkiyecilik” ifadesi de geçer. Tüm bu önerilere rağmen Mehmet Halit'in “müthiş güzellik ve emsalsiz bir cazibe”yi çağrıştırdığını düşündüğü “Anadoluculuk” ismi kabul edilmiştir.²³⁶ Anadoluçuluğun ortaya çıkışı, gelişmesi ve ilk aşamasının sonlanması gibi tüm dönemlerinde yer alan isimlerden biri, hatta en önemlisi Hilmi Ziya'dır. Anadoluçuluk üzerine araştırma yapanların ve Anadoluçuluğun tanımını yapmaya çalışanların tamamının ilk olarak Hilmi Ziya'dan

²³⁴ Ülken, “Hayali, Siyasi ve Hakiki Türkçülük”, s. 3.

²³⁵ Ülken, “Hayali, Siyasi ve Hakiki Türkçülük”, s. 3.

²³⁶ Ümmühan Bilgin Topçu, *Anadoluculuk Hareketi ve Türk Edebiyatına Etkileri*, (Basılmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1999, s.13.

faydalanıyor olmaları buna delalettir. Hareketi derli toplu bir şekilde anlatan Hilmi Ziya, bunu Memleketçilik başlığını taşıyan yazısıyla yapmıştır.

Hilmi Ziya'ya göre, hareketin başlangıcı bu şekilde olmuştur:

“İkinci Meşrutiyet'in Osmanlıcılık, İslamcılık, Turancılık şeklinde üç yaygın ideolojisine tepki halinde Mütareke'de doğan hareketlerden biri memleketçilik idi. Bu hareketin ilk tohumu Türk Ocağı içinde büyük Türkçülüğe karşı küçük Türkçülük veya Türkiyecilik şeklinde 1917'de atılmış bulunuyordu. Ondan iki yıl sonra Mülkiye sıralarında (1919) Anadolu'yu Türk kültürünün gerçek kaynağı gibi gören yeni bir akım doğdu. Bu fikri Henri Lichtenberger'nin Richard Wagner, Poète et Penseur adlı eserine dayanarak ileri sürmeye başladım. El yazma olarak Anadolu dergisini Reşit Kayı ile birlikte 12 sayı çıkardım. Haluk Nihat'a Anadolu halk masallarından Tahir'le Zühre, Şah İsmail'le Gülizar ve Süleyman Şah'ı yazdırdım. Bu fikre taraftar olan bir gençlik zümresi babamın evinde toplanarak bu şiirleri okuyorduk”²³⁷

Hilmi Ziya'nın ifade ettiklerinden de anlaşılacağı üzere, Anadoluçuluğun öncüsü kendisidir. Nitekim bunu gerek kendisinin çıkardığı *Anadolu Mecmuası*'ndaki yazılarıyla gerekse sonraki eserleriyle göstermiştir. Söz konusu eserlerden biri Mülkiye'de oldukça çok ses getirmiş olan ve 1919'da yazdığı *Anadolu'nun Bugünkü Vazifeleri* isimli yayınlanmayan kitaptır. Bu çalışmalardan başka biri ise, “Destan ve İnsan” makalesinde belirttiği üzere, *Anadolu'nun Hakiki Merkezi*²³⁸, dir. Bu kitapların etkisinde kalanlardan birinin Mükrimin Halil olduğunu söyleyen Hilmi Ziya, Mükrimin Halil'in katılımıyla hareketin Anadolu tarihi üzerine çalışmalar yapmaya başladığını dile getirir. Fakat bu noktada hareketin Mükrimin Halil'in mizacıyla da ilgili olarak siyasileşmeye başladığına dikkat çeker. Bu nedenle hareketin daha en başında iki kola ayrıldığını belirtir. Birincisi kültürcü Anadoluçuluk adıyla Anadolu kültürüne dayanan kol, ikincisi ise, kültürel Anadoluçuluğa siyasi bir şekil vermeye çalışan ideolojik Anadoluçuluktur. Hilmi Ziya, ikincilerin Monroe'nin “Amerika, Amerikalıdır.” sözünden ilham aldıklarını ifade eder.²³⁹

Milliyetçilik hareketlerinin hızla gelişmesinin ardından tarih alanında terminoloji itibariyle tartışmalar başlamış bulunmaktaydı. Hilmi Ziya, özellikle Türk tarihi

²³⁷ Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 712.

²³⁸ Hilmi Ziya Ülkeni “Destan ve İnsan 1”, *İnsan*, S. 22, (Nisan 1943), s. 5.

²³⁹ Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 713.

teriminin kullanılmaya başlandığını, ancak bu şekliyle akla Türkistan tarihi geldiğini belirtmektedir. Osmanlı Türkü ve Selçuklu Türkü gibi tabirleri de yersiz sayan Hilmi Ziya, esas olanın “Anadolu Tarihi” ifadesi olduğunu altını çizerek.²⁴⁰ Bu doğrultuda *Anadolu Mecmuası*’nda *İznik Destanı* şiirini ve *Anadolu Örfü ve Destanlar* isimli makalesini yazar.

Anadolu tarihinden bahis açılmışken Hilmi Ziya, Türk tarihinin Malazgirt Zaferi ile birlikte başladığını ileri sürerken, bu görüşün Yahya Kemal’e ait olduğunu Nurettin Topçu’yu kaynak göstererek savunanlar olmuştur.²⁴¹ Fakat Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*’de bu fikri 1919 yılında ilk olarak Hilmi Ziya’nın ortaya attığını, Yahya Kemal’in ise benimsediğini belirtir. Aynı eserde Mehmet Kaplan, Anadoluculuğu, hayalci Turancılığa, İslam birliğine ve Batı taklitçiliğe karşı, realist bir hareket olarak anlatırken, Anadoluculuk üzerine araştırma yapacak olanlara Anadolu Mecmuası ve Hilmi Ziya üzerinde durmalarını öğütler.²⁴²

Hilmi Ziya’nın Anadoluculuk fikrine dair farklı bir tespit ise Hüseyin Draman’a aittir. Draman, Hilmi Ziya’nın pratikte Anadoluculuk’u önermekle beraber teorik olarak bu görüşe uygun bir toplum görüşü bulmaya çalıştığını ifade eder. Nihayetinde Anadoluculuk hareketini sistemleştirdiğini, böylece *Anadolu Mecmuası*’nın ideoloğu olarak hareketin ideolojik ve felsefi yönünü temsil ettiğini söyler.²⁴³ Fakat Hilmi Ziya’nın hareketten kopuşuna bakılırsa hareketin ideolojik yönünü temsil etmediği, aksine kültürel yönünü temsil ettiği görülmektedir.

Anadoluculuğun kendinden önceki akımlara tepki olarak ortaya çıktığını hareketin en başında ifade eden Hilmi Ziya, bunun başlıca sebebinin somut bir görüş olarak soyut bir görüşe tepki vermek, yani gerçek vatan fikrinin hayali bir vatan fikrine karşı durmak olduğunu açıklar.²⁴⁴ Hilmi Ziya’nın kast ettiği vatan, Turandakinin aksine sınırları çizilmiş bir coğrafyayı işaret etmektedir. Onun işaret ettiği coğrafya elbette Anadolu’dur. Hilmi Ziya, Anadolu için yapılması gereken şeylerin olduğuna inanmaktadır, bu nedenle destanların önemli olduğunu vurgular:

²⁴⁰ Ülken, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 713-714.

²⁴¹ Ümmühan Bilgin Topçu, “Mehmet Kaplan ve Anadoluculuk Hareketi”, *Turkish Studies*, S. 7/1, (2012), s. 1986.

²⁴² Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s. 179.

²⁴³ Hüseyin Draman, *Toplum Felsefecisi Hilmi Ziya Ülken*, Boyut Kitapları, İstanbul 2007, s. 83.

²⁴⁴ Ülken, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 716.

“Destan milletin malıdır. Onun üzerinde hiçbir ferdin tasarruf hakkı yoktur. En belirgin vasfı vakaların ilahi kuvvetlerle karışık ve onların yardımıyla cereyan edişidir. Sanat, soyut olarak göz önüne alınırsa ferdi ve fayda götürmezdir. Hâlbuki sanatın iki büyük dalı vardır ki, onlarda bu esasa zıt vasıflar görülür: Ferdi değil içtimaidir. Fayda götürmez değil, faydacıdır. Bu eserin yazarı -bazen- ferttir. Fakat ferdin ruhundan bir özellik esere girmemiştir. Ferdin değil toplumun, ruhun değil örfün yaratıcı hayal gücü o eseri meydana getirmiştir. İşte sanatın bu iki tarzı latife (humour) ve destandır (épopée). Bizim bütün sanatımız içtimaidir. Latifenin timsali Nasreddin Hoca, destanın örneği Battal Gazi ve Köroğlu’dur. Bu üç millî kahraman Anadolu örfünün hakiki örnekleridir.”²⁴⁵

Anadoluculuk hareketi kapsamında Hilmi Ziya, Anadolu’ya ulaşmak, onu anlamak ve anlatmak için izlenilmesi gereken diğer yollar üzerinde durmuştur. 1938 yılında Hümanist bir bakış açısıyla çıkardığı *İnsan* dergisinde kaleme aldığı “Memleketi Tanımak”ta gözümüzü kendimize çevirmemiz gerektiğini söyler. Ahmet Mithat’ın Garbı ararken folklora sırtını döndüğünü, Gökalp tekrar onlara dönse de, folkloru hayat yerine kitapta aradığını, bu nedenle Köroğlu’ya bakmak yerine Tepegöz’e baktığını düşünür. Hilmi Ziya, gözümüzü kendimize çevirmek için kendi Rönesansımızı yapmamız gerektiğini savunur.²⁴⁶ Söz konusu yolda yapılan çalışmalar ilk olarak kendini tercüme alanında gösterirken, Hilmi Ziya, sanatçıların Anadolu’yu karış karış gezmeye başladığını da belirtir. Hilmi Ziya, kendisinin de aynı amaç uğruna Orta Anadolu’yu; Ankara’dan başlayarak Kayseri, Sivas, Malatya, Maraş, Adana ve Konya olmak üzere gezdiğini anlatır.²⁴⁷ Anadolu’yu gezip tanımasının ardından Hilmi Ziya, memleketi tanımanın en etkili iki yolunun istatistik ve monografik anket olduğu sonucuna varır.

Memleketi tanımak için Anadolu’ya geçen bazı aydınların halkla yakınlaşması, özellikle aydınlar açısından kolay olmamıştır. Hilmi Ziya, halkı küçümseyen aydınları görünce onları eleştirmekten geri durmaz. Bununla ilgili olarak şu tespitte bulunur:

“Gerçekten, aydınlarla halk arasındaki anlaşma uçurumunu kaldırmak için halkın haliyle halleşmeli, onun kılığına kıyafetine, bilgisizliğine, hastalığına değil, insanlığına bakmasını bilmelidir.”

²⁴⁵ Ülken, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 713.

²⁴⁶ Hilmi Ziya Ülken, “Memleketi Tanımak”, *İnsan*, S. 5, (1938), s. 377. (Adı geçen makale, Hilmi Ziya’nın *Millet ve Tarih Şuuru* kitabında, gezdiği şehirlerle ilgili detaylı bilgiler eklenerek yeniden yayınlanmıştır.)

²⁴⁷ Ülken, “Memleketi Tanımak”, s. 378.

Boğaziçi'nden ötesini tanımayan bir neslin alafranga köy edebiyatı yaparken ne garip hale düştüğünü hatırlıyoruz: 'Çoban kaval çalar, anın / Hayatı şairanedir.' Çobanın tasaları, kaygıları, Edebiyat-ı Cedide'nin düşündüklerinden büsbütün başkaydı. Hakikati görmekte geciktiğimiz için, bir gün geldi, başımızı taşa çarptık. Yat Kulübü'nden kalkıp otomobiliyle köylere 'edebî tenezzüh' yapan romancılarımız, orada kendilerine bağrını açan insanları değil, kirpi gibi içinde büzülmüş ve dikenlerini gösteren yabancıları buldular. Bu görünüş, onları ürküttüğü için realizmin kurbanı oldular."²⁴⁸

Anadolucuların memleketi tanımak üzere yaptıkları geziler, onları köy ve köycülük hakkında düşünmeye itmiştir. Böylece Anadoluçular, milliyetçi oldukları gibi, köycüdürler. Anadolu'nun kurtuluşunun köylünün hayata katılıp toplumun başına geçmesiyle gerçekleşeceğini düşünmektedir. Bu nedenle Anadoluçuların davasının köy olduğu dile getirilmeye başlanmıştır.²⁴⁹ Hilmi Ziya da, "Köy Sosyolojisi ve Köy Edebiyatı"²⁵⁰, "Köy Tetkiki"²⁵¹, "Köycülük"²⁵² gibi makaleleriyle köycülük konusunu ele almıştır.

Hilmi Ziya açısından Anadoluçuluk hareketinin sonlanması, hareketin siyasallaşmasıyla birlikte olmuştur. "Anadolucu akımdan bazıları bir süre sonra TBMM'deki ikinci grupta ilişki kurarak günlük politikaya karıştı. Hilmi Ziya da bunun üzerine bu akımla ilişkisini kesti."²⁵³ Draman'ın da belirtmiş olduğu gibi Necati Tonga da hareketin siyasallaşmasının yazar kadrosunda hoşnutsuzluğa neden olduğunu ve edebî, fikrî topluluğun bu şekilde dağıldığını söyler.²⁵⁴ Nitekim İslam Ansiklopedisi'nin "Anadolu Mecmuası" maddesinde de aynı durum dile getirilir.²⁵⁵ Görüldüğü üzere Hilmi Ziya'nın Anadoluçuluktan kopmasının sebebi siyasallaşma temayülüdür. Bununla ilgili olarak Hilmi Ziya, Anadoluçuluğu anlatırken daha en başında hareketin iki kola ayrıldığını söylemiş, fakat sonraki gelişmelerin ardından hareketin ideolojik yanının ağır basması onu bu karara itmiştir. Anadoluçuluk etrafında toplananların farklı dünya

²⁴⁸ Hilmi Ziya Ülken, "Halk ve Aydınlar", *Ülkü Mecmuası*, S. 23, (1942), s. 6.

²⁴⁹ Mithat Atabay, "Anadoluçuluk", (Ed. Tanıl Bora), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*, C. 4, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 518.

²⁵⁰ Hilmi Ziya Ülken, "Köy Sosyolojisi ve Köy Edebiyatı", *Yeni Sabah*, (24 Nisan 1950).

²⁵¹ Hilmi Ziya Ülken, "Köy Tetkiki", *Yeni Sabah*, (23 Ağustos 1954)

²⁵² Hilmi Ziya Ülken, "Köycülük", *Hisar*, S. 46 (121), (1967),

²⁵³ Draman, s. 83.

²⁵⁴ Necati Tonga, "Anadolu Mecmuası ve Anadoluçuluk Üzerine Bir İnceleme", *Türk Yurdu*, C. 31, S. 285, (Mayıs 2011), s. 138-142.

²⁵⁵ Abdullah Uçman, "Anadolu Mecmuası", *TDVİA*, İstanbul 1991, C. 3, s. 144-145.

görüşlerine sahip olduklarını söyleyen Mithat Atabay, Anadoluçuluğun kültürel ve ideolojik olarak adlandırılan iki kolundan başka bir adlandırmada bulunur. Atabay'ın yaklaşımı şöyledir:

“Yirmilerde Atatürkçülükle Anadoluçuluk bağımsızlığın kazanılması konusunda ortak platformda buluşmuşken Kurtuluş Savaşı'nın silahlı mücadele evresinin sona ermesinden sonra izlenecek yolda ayrılmışlar, Atatürkçülük modernizme yönelirken Anadoluçuluk gelenekçilik ve muhafazakâr bir çizgiye girmiştir. Anadoluçuluk kendi içinde de iki kola ayrılmıştır: Laik nitelikli Atatürkçü Anadoluçuluk ile muhafazakâr Anadoluçuluk.”²⁵⁶

Hilmi Ziya'nın geleneğe bağlı bir şekilde modernizmi savunduğu düşünülürse, bu kategorilendirmede yerini saptamak mümkün olmayabilir.

Anadoluçuluğu bir aydın ve elit bir hareketi olarak gören Köksal Alver, hareketin eleştirisini yaparken, Hilmi Ziya'nın da bu hareketin öncüsü olmadığını, onun da diğer Anadoluçular gibi medeniyet problemini çözemediğini söyler.²⁵⁷ Alver'in bu ifadelerine karşın başta Hilmi Ziya'nın kendi ifadeleri olmak üzere, Mehmet Kaplan'ın ve diğer araştırmacıların ifadelerinden anlaşılacağı üzere Hilmi Ziya'yı bu hareketin öncülerinden biri olarak görmekte bir sakınca yoktur.

Hilmi Ziya, Türkçülüğün ve diğer fikir akımlarının bekleneni karşılamamasından dolayı yeni ve daha realist bir anlayış için yapılan arayışlar neticesinde kendi söylemiyle “Memleketçilik”e ulaşmıştır. Başını çektiği bu hareket etkili olmuş ve sonraki kuşaklarca sürdürülmüştür. Hilmi Ziya resmi olarak harekette bulunmasa da ölümüne kadar yazdığı yazılarda Anadoluçu tarafını her zaman göstermiştir. Bu durum onun harekete gönülden bağlılığını ve desteğini görmek için yeterlidir.

²⁵⁶ Atabay, s. 518.

²⁵⁷ Köksal Alver, “Anadoluçuluk ve Hilmi Ziya Ülken”, *A. K. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 3, S. 1, (Haziran 2001), s. 133-138.

2.3. HİLMİ ZİYA'NIN BAZI EDEBÎ TÜRLER HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ

Hilmi Ziya, edebî türlerin tasnifini yaparken onları sözle yapılan sanatlar olarak nitelendirir. Dokuz başlıkta ele aldığı sözle yapılan sanatlar arasında en çok destan, şiir ve roman üzerinde durmuş ve bunlarla ilgili birçok yazı kaleme almıştır. Destan, şiir ve romanın üzerinde durmadan evvel Hilmi Ziya'nın sözle yapılan sanatlar tasnifini şu şekilde sıralayabiliriz.²⁵⁸

- **Epopé**, mitolojilerin gelişmesinden doğar. Toplumun temel değerlerine ve ilkel düşünceye dayanır. Bütün başka söz sanatı çeşitleri kök bakımından ondan çıkar; hatta o, plâstik sanatlara dahi konu ve ilham verir.
- **Masal**, mitosların dramatik unsurunun kaybolmasından, erkek tiplerinin yerini kadın tiplerinin almasından; kader ve irade mücadelesi yerine insanın talihe terk edilmiş olmasından doğar
- **Trajedi**: Trajik sanatta irade ve kader çatışması en üstün şeklini alır.
- **Komedi**, mitoloji ve epopelerin karışım halindeki dramatik ve komik çift manzarasından İkincisinin gelişmesinden meydana gelir. Komik, normal hareketin sürçmesinden ve 'gülünç'ün (ridicule) meydana çıkmasından ibarettir.
- **Hiciv (satire)**: Gülüncün, bayağının ve adinin, genel olarak menfî, estetik değerlerin eleştirilmesinden doğar.
- **Mersiye (Elégie)**: Mitoslar ve epopelerde kahramanın ölümü önünde duyulan acının ifadesinden çıkmış ve sonra bağımsız bir söz sanatı olmuştur.
- **Övme ve övünme (Eloge)**: yine epopelerden çıkmak üzere kahramanın yahut bir zümrenin övme ve öğünmesine ait söz sanatıdır.
- Yukardaki (6 ve 7) iki çeşitle birlikte **lyrique sanat** ve **bilgelik (sagesse) sanatı** ile **şiir** dediğimiz en geniş söz sanatının dallarını teşkil eder.
- **Roman** ve **sahne sanatları** ile (3 ve 4) **hatırat, eleştirme (critique), tarih**, v.b. söz sanatlarının en geniş çeşitleridir.

²⁵⁸ Ülken, *Değerler, Kültür ve Sanat*, s. 49-50.

2.3.1. Destan

Çok yönlü kişiliğinin doğurduğu düşünce dünyasında sanata, fikir hayatına ve edebiyata dair görüşleri tespit edilen Hilmi Ziya, edebiyat sahasında yaptığı tetkiklerde edebiyatın başlangıcı olarak destanı gördüğünden dolayı, bu edebî tür için oldukça derin araştırmalar yapmıştır. Hilmi Ziya için tam anlamıyla bir edebiyatçı denilemese de, Halûk Nihat Pepeyi, onu kendisi için bir edebiyat antrenörü olarak görür.²⁵⁹ Halûk Nihat'ın Hilmi Ziya'ya yüklediği bu değer, Hilmi Ziya'nın onun eserlerini kontrol ederek ne yapması gerektiğine dair bilgiler vermesindedir. Buradan da anlaşılacağı üzere Hilmi Ziya edebiyat alanında yetkin bilgi birikimine sahiptir.

Destanlara yönelik araştırmalarını yaparken, ilk olarak onun kökenine inen ve tanımını yapan Hilmi Ziya, destanı, insanlık tahninin şerefi olarak görür. Bu şerefli tarih bir taraftan kahramanlar ibadeti olarak görünürken, diğer taraftan insanlığın tarihi adına hakiki destana dönüşmektedir.²⁶⁰ Hilmi Ziya, temas ettiği noktada destana gitmenin esasen insana gitmek olduğuna vurgu yapar. Ona göre,

“Destan, ne şairin hayalinden doğacak, ne kitap raflarından inecek, ne de başka diyarların yaşanmamış ve duyulmamış hâtıralarından nakledilecektir. O her şeyden evvel yaşanmış bir tarihin canlı izlerine dayanacaktır. O duyulmuş hislerin, çekilmiş çilelerin, geçirilmiş acuların remzi olarak halkın kulağında çınlayan kolektif bir diyapazon sesidir; orada bütün sesler birbirine aksederek bir kütlenin ağzından çıkan koro gibi çok büyük ve tarihe karışan İnsanî tek bir ses haline gelir. Orada akseden sesler artık Ahmet'in, Mehmet'in, Çinlinin, Mısırlının sesleri değil, insanlığın sesleridir. O bir Ferhat olabilir; bir Kerem olabilir; bir Aslıhan veya Köroğlu olabilir; o Battal Gazi veya Achille olabilir. O bir Herakles veya Ali Cengi olabilir. Fakat hepsinin ağzından konuşan insandır.”²⁶¹

Hilmi Ziya tarafından insanlığın hikâyesi olarak adlandırılan destanın önemi, nazmın nesirden önce başlamış olmasına bağlanır. Böylece insanlık farklı yerlerde bile olsa aynı tecrübeleri yaşayabilmektedir. Bu bakımdan Hilmi Ziya, uzak kavimler arasında dahi macera açısından benzerlikler olabileceğini, destanın insanlığın malı olmasına bağlayarak açıklar.²⁶² Destanların tarihi şartlar içerisinde ortaya çıkışını

²⁵⁹ Haluk Nihat Pepeyi, *Milli Mücadele Destanı*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1940, s. 7.

²⁶⁰ Ülken, “Destan ve İnsan 1”, s. 3.

²⁶¹ Ülken, “Destan ve İnsan 1”, s. 4.

²⁶² Hilmi Ziya Ülken, “Destan ve İnsan 2”, *İnsan*, S. 23, (Mayıs 1943), s. 3.

değerlendiren Hilmi Ziya, genel olarak onların teşekkülünde üç kaidenin kabulüne işaret eder:²⁶³

- Başlangıç: Her destanın ananevi bir menşei vardır.
- Yer Değiştirme: Bu kaide mûcebince (icabı gereği) bir cemiyet henüz millet hâlini almadan evvel birçok muhaceretlerle (göçlerle) destanların mahalli cereyanını değiştirir.
- Muhite Uyuma kaidesidir ki, bunu tebellür kaidesi takip eder.

İnsanlığa mal olmuş destanların kaidelerini belirleyen Hilmi Ziya, yazılış tarzları açısından ortak noktaları tespit etmiştir. Bunu daha çok destanlarda yer verilen mübalağalar üzerinden yapmıştır. Hilmi Ziya'nın üzerinde durduğu noktalar şu şekildedir:²⁶⁴

- Muhayyilenin büyüklüğü ve mübalağası: a) Kemmî azamet, yani adetlerin büyüklüğü, b) Dramatik azamet ki, buna dramda mübalağa da denebilir, c) İstiârî azamet yahut teşbih ve istiârelerde mübalağa da denilir.
- Eskilikte mübalağa: Meselâ bir vakayı tarihten evvelki devirlere atmak ve bilinmeyen zamanlarda cereyan ettiğine kail olmak. Faraza bizim destanlarımızda Oğuz'un ve Battal Gazi'nin harpleri gibi.
- Keramet ve mucizede mübalağa: Bu hususta kahramanlara hayalin fevkinde kudretler ve varlıklar isnat olunur.

Genel hatlarıyla ortak noktalarını çizdiği destan türü içerisinde bazı destanların kendi aralarında benzerlikler taşıyabileceğine değinen Hilmi Ziya, destanların aslında tamamının millî olduğunu ekler. Kimi zaman onların beynelmilel medeniyet manzumesi olabildiğini ise, Leyla ile Mecnun'un hem Türklerde, hem Araplarda, hem de Acemlerde yer almasını örnek göstererek açıklar. Destana hâkim olan bir sergüzeştin de varlığına dikkat çeken Hilmi Ziya, bunu Şehname'deki Zal ve Rüstem'e yorarken, Yunan destanlarından başlayarak sonraki destanlarda baba ile oğulun kavgasının bulunduğunu belirtir. Bu destanların kayda değer başka bir özelliği ise, metinlerinde kaderin boy göstermesidir. Kahramanların umulmadık anda tehlikelerden kurtulmasını

²⁶³ Hilmi Ziya Ülken, "Anadolu Örfü ve Destanlar 1", *Anadolu Mecmuası*, S. 1, (Nisan 1924), s. 27.

²⁶⁴ Ülken, "Anadolu Örfü ve Destanlar 1", s. 27.

kadere bağlamaktadır.²⁶⁵ Destana edebî türler içerisinde ayrı bir kıymet biçen Hilmi Ziya, bu türün özelliklerini her açıdan değerlendirmiştir. Bu doğrultuda destan kahramanlarının hiçbir tarihi devire mal edilemeyeceğini, destanların konularını dini kozmogoniden aldıklarını söyler.²⁶⁶ Ona göre destanlar tarihi bir vakadan alınıp sembol haline getirilemeyeceğinden sadece savaş tasvirlerinden ibaret olamaz.

Destanın özellikleri ve önemini ayrıntılarıyla açıklayan Hilmi Ziya, bu özellikleri ve geçmişi sayesinde onu diğer edebî türlerin kökü olarak gördüğünü sık sık dile getirmektedir. Destanın diğer türlere dönüşümünü ise, şöyle ifade eder:

“İlk tarih, destandır. İlk şiir, onunla başlamıştır. Lirik şiir, ondan ayrıldıktan sonra yine uzaktan bağlarını sakladı. Trajedi ve dram onun evlatlarıdır. Opera onun yeniden ve daha zengin sahneye çıkması değil midir? Roman (hele bugünkü sosyal ve büyük roman) nesir kılığında destanın canlanmasından başka nedir? (...) Destan şeklini değiştirmiştir. Hamasî şiir olarak, sokak şiiri olarak, opera olarak, roman olarak, halk masalı ve fantastik eser olarak aramızda yaşıyor. Köklerini daima yaşanmış tecrübeden ve onun halk içinde ve halkın gayri şuurundaki akislerinden alan destan sanatın hakikî köküdür. Edebî nefhası yüksek olan her şair kendini orada bulmadan ve oradan çıkarmadan ve bir bakımdan kendi ufkunun İnsanî destanına yeni bir şey katmaktan geri kalmayacaktır.”²⁶⁷

Yeni edebî türlerin doğmasına kaynaklık eden ve böylece geleceğe kalabilen destanın geniş bir yelpazesi olduğu görülmektedir. Hilmi Ziya, destanın bu özelliğinin her destanda görülmediğini ve bu sebepten ötürü töre destanı ile hakiki destanın ayrılması gerektiğini düşünür. Netice itibariyle destanla ilgili irdelenmesi lazım gelen bir konu gündeme gelmektedir. Hilmi Ziya, hakiki destanı ayırabilmek için, destanın halkın büyüttüğü kendi kahramanlarını barındırıp barındırmadığına, halktan ayrı yabancı deyişlerin varlığına bakılmalıdır, der.²⁶⁸ Hakiki destanın yazılabilmesi adına destan şairinin görevleri bulunmaktadır. Onun bu görevlerini Hilmi Ziya, halk şarkılarını toplamanın yanında bir milletin doğuşundan kurtuluşuna kadar bütün hikâye parçalarını ortaya çıkarmak olarak sıralarken, bu parçaları kırık bir vazonun parçalarını birleştirircesine titiz yapılmasının önemini belirtir. Böylece halk ağzına alışan şair,

²⁶⁵ Ülken, “Anadolu Örfü ve Destanlar 1”, s. 29.

²⁶⁶ Ülken, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, s. 715.

²⁶⁷ Ülken, “Destan ve İnsan 1”, s. 4.

²⁶⁸ Hilmi Ziya Ülken, “Hakiki Destan, Yapma Destan: Halk Deyişini Yakalayabilmek”, *Şadırvan*, S. 8, (Mayıs 1949), s. 4.

destanın eksik yanlarını kendisi tamamlayabilir konuma gelir. Hilmi Ziya, hakiki destanda fikir bütünlüğünün önemine değinerek hakiki destanı böylece ortaya koyar.²⁶⁹ Halk deyişinin hakiki destana kattıklarıyla birlikte ilk hakiki destan örneğine dair bilgileri şu şekildedir:

“Nihayet destanı düşürecek bir sebep de lirik cümleye karşı çıkan gündelik konuşma diline düşmektir. Bununla beraber destan koskoca bir harbi, bir göçü, bir dram sahnesini anlatacaktır. Hikâyeden kaçmasına imkân yoktur. Hikâyeye daima biraz nesre benzer. Fakat şiiri gündelik sözden ayıran onun kafiyeli veya vezinli olması değil, lirik cümlelerin kaybedilmemesi olduğu için destan bu uzun hikâyeleri, istediği şekilde, pekâlâ lirik cümle içine koyabilir. Yeter ki, onun kaynağı olan halk deyişini bulabilsin. (...) Hakikî destanın ilk örneği Gilgamiş'tir. Sümerlerin beş bin yıl önceye ait olan bu eski destanının birçok varyantları ele geçmiştir. Orada insan, tabiat, kader ve tanrılar, sevgi, nefret, dostluk ve fedakârlık, vatan sevgisi ve kahramanlık bütün sadeliği, kabalığı içinde insan hayalinin ilk büyük yaratışı olarak duruyor. Eğer Sümerler - tarihçilerin tahmin ettikleri gibi - bir Türk kavmi ise, dünyanın en eski destanının da Türk destanı olması lâzım geliyor.”²⁷⁰

Hilmi Ziya'ya göre destanlarda karşılaşılan özelliklerden bir diğeri ise Tanrılarla insanlar arasında birtakım kahramanların varlığıdır. Bu kimselerin Tanrılar tarafından cezalandırılmayı göze alarak insanlara ilmi, sanatı, zevki öğretmek suretiyle yardım ettiklerini belirtir. Söz konusu kahramanların üstün ve zalim kişilere karşı halkı koruduklarını söyleyen Hilmi Ziya, Türk destanlarında bu kahramanlara çokça rastlandığını açıklar.²⁷¹ Destanların dönemden döneme değişmesiyle birlikte geride kalanların artık geçerliliğini yitirdiğini savunan Hilmi Ziya, önceleri kaderin hâkim olduğu destanlarda artık insan kaderle pençeleşmektedir diyerek, sözünü ettiği değişimi ifade eder.²⁷² Bu nedenle Hilmi Ziya, kendi dönemi için insanlığın destanının bu aşamada olduğunu söyler.

Destanın geldiği noktada millî destanların uyanışından söz etmek mümkündür. Bunun bir geriye dönüş olarak değerlendirilmesi ihtimaline karşı Hilmi Ziya, millî destanın uyanışına dair açıklamalarında, millî destana verilen değer mazi hayranlığına dayanmadığını ileri sürer. Ona göre, millî destanların canlanması, istilacı kuvvetlere

²⁶⁹ Ülken, “Hakiki Destan, Yapma Destan: Halk Deyişini Yakalayabilmek”, s. 4.

²⁷⁰ Ülken, “Hakiki Destan, Yapma Destan: Halk Deyişini Yakalayabilmek”, s. 4.

²⁷¹ Ülken, “Destan ve İnsan 2”, s. 4.

²⁷² Hilmi Ziya Ülken, “Destan ve İnsan 3”, *İnsan*, S. 24-25, (Ağustos 1943), s. 5.

karşı kurtuluş hareketini temsil etmesindedir. Buna bağlı olarak millî destanlarda, her milletin kendine özgü deyişleri, folkloru, ananeleri dikkat çeker.²⁷³ Türkiye’de millî destan hareketinin başta edebiyat ve fikir sahasında olmak üzere yirmili yıllardan itibaren uyandığını belirten Hilmi Ziya, oluşan şuurun bir dönem sekteye uğramasının ardından genç şairler tarafından yeniden destan, türkü gibi şekillerin canlandığını ifade eder.²⁷⁴ Türk destan geleneğinde tekrar uyanan millîliğin sağlanması için destanlarda birtakım özellikler olması gerekmektedir. Hilmi Ziya, bir destanın millî olabilmesi için şu özellikleri taşıması gerektiği düşüncesindedir:

“Bir destanın millî olması için münhasıran ait olduğu milletin menâkıbını terennüm etmesi lâzım ve kâfi değildir. Böyle bir telakki ekseriya insanı yanlış zehaplara sevk edebilir. Evvelâ, asri hayatın destanı olamayacağı zannı ki, bu destanın muayyen bir devri ifade ettiği ve sabit bir surete merbut kalacağı fikrinden doğmuştur. Saniyen, itikatların gevşemesi, hayatta dinî âmillere yerine İktisadî, hukukî âmillerin kaim olması kanaatidir ki, bu da destanlara izâfe edilen kıymetin sırf itikattan gelmekte olduğu zehabındandır.”²⁷⁵

Destanların milliyetçilikle birlikte canlanmasıyla birlikte gösterilen çabalara muhalefet edenlerin sayısının da arttığı görülmektedir. Muhalif olanların en çok dile getirdikleri destan devrinin geçtiği olurken, Hilmi Ziya, onlara verilecek en güzel cevabın eser olduğunu düşünür. Hilmi Ziya, ilk zaman verilen başarısız örneklerden dolayı, destana karşı çıkanların sesinin yükseldiğini, ancak destanla uğraşanların halk ağzını, yani millî deyiş yakalamaları sayesinde muhalif olanların bile övmek zorunda kaldığını açıklar.²⁷⁶ Garplılışmanın ilk zamanlarında hızlanmış olan destan hareketleri sırasında başka bir tartışma da gündeme gelmiştir. Destanlar yeniden ortaya koyulurken, hangi kaynaktan yararlanmak gerektiği zihinleri meşgul etmiştir. Kimilerine göre Türk dünyasından destanın kaynağını almak gerekirken, kimilerine göre ise, Türk destanının kaynağı Anadolu olmalıdır. Söz konusu ikiliğin bir gün sona ereceğini düşünen Hilmi Ziya, Anadolu’daki destan motiflerinin İslamileşmiş olmalarına ek olarak aslen Orta Asya’dan geldiğine dayanarak şunları söyler:

²⁷³ Ülken, “Destan ve İnsan 3”, s. 5-6.

²⁷⁴ Hilmi Ziya Ülken, “Millî Destan ve Folklor”, *Folklor Araştırmaları*, S. 33, (Nisan 1952), s. 513.

²⁷⁵ Hilmi Ziya Ülken, “Anadolu Örfü ve Destanlar 2”, *Anadolu Mecmuası*, S. 2, (Mayıs 1924), s. 3.

²⁷⁶ Ülken, “Millî Destan ve Folklor”, s. 513.

“Türk destanının motifleri üzerinde İslâmî inanç ve duygunun tesiri çok büyük olmuştur. Aynı hal, Garp destanlarında da görülür. Destan ve kıssalardan çoğunun yeni şekilleriyle doğduğu ve yaşadığı yer bin yıldan beri sınır savaşları, şehirleşme, Garpla mücadele ve Garplılaşma hâdiseleri içinde kaynaşması yüzünden Anadolu olmuştur. Bu yüzden de Türk destan ve masallarının bu yeni şekilleri Anadolu dışındaki Türk ülkelerine doğru yayılmış, onlar tarafından da benimsenmiştir; Köroğlu, Battal Gazi Hamzaname. Şahmaran, Hazreti Ali Cengi hikâyeleri bunlardandır. Bunlara geniş epique bir plâni olmayan ve ‘ballade’ tarzına giren ‘Kerem ile Aslı’, ‘Âşık Garip’ gibi kara hikâyeleri de katmalıdır.”²⁷⁷

Hilmi Ziya, Türk destanlarının kaynağını böylece belirledikten sonra onların tasnifi işine de girişmiştir. Türk destanlarını tasnif ederken, İslamiyet öncesi Türk destanları ve İslamiyet sonrası Türk destanları olmak üzere iki başlık altında toplar. İslam’dan önce muhtelif şekilleri olduğunu belirttiği Türk destanlarının ilki olarak *Gilgamiş Destanı*’nı göstermektedir. Oğuz Kaan ve Uygur Destanları’nı da bu kategoriye koyan Hilmi Ziya, İslamiyet sonrası destanlarını Anadolu destanları olarak belirler. Bu noktada Anadolu destanlarını da iki zümrede toplamaktadır. Birincisi Anadolu’nun fethine ait olan destanlar iken, ikincisi lirik veya epik münferit vakalara dayanan destanlardır.²⁷⁸ Anadolu destanlarına dair ikinci bir tasnifi yapan Hilmi Ziya, destanları yine iki gruba ayırır. Birinci grupta hâkim olanın hamasi şiir olduğunu belirlerken, diğer grupta memleketin asıl beşeri karakterini çizen destan parçalarının bulunduğunu, bu parçalar arasında sıkı bir bağ olmamasına rağmen bir araya getirilebileceğini tespit eder.²⁷⁹

Destan parçalarının bir araya getirilmesi Hilmi Ziya için önemli bir husustur. Ona göre, her sanatkâr destanları yeniden ve farklı bir şekilde anlayabilir. Böylece destan geçmişe bağımlı olmaması sebebiyle geleceğe şekil verme özelliğine sahip olur. Hilmi Ziya, destana insanlığın ümitleri olarak bakmaktadır.²⁸⁰ Destanları yeniden anlayıp yazacak olanlara Hilmi Ziya, şunları öğütlemektedir:

- Destanların aslî deyiş tarzları ve lirik ifadeleri saklanmalı,
- Destanların şekli bozulmamalı,

²⁷⁷ Ülken, “Milli Destan ve Folklor”, s. 514.

²⁷⁸ Ülken, “Kültürümüzün Kaynakları”, *Millet ve Tarih Şuuru*, s. 264-267.

²⁷⁹ Ülken, “Destan ve İnsan 2”, s. 5.

²⁸⁰ Ülken, “Destan ve İnsan 1”, s. 4.

- Mevzunun bugünkü millî hayata uygun ve yaşamakta olan cihetleri kuvvetlendirilmeli, bugünün hayatına uymayan ve arta kalan (survivant) hale gelmiş cihetleri kaldırılmalı,
- Vezinli kısımlarının ritmi ve özü düzeltilerek saklanmalı, hatta genişletilmeli, nesir kısmı da aynı ruhtan mülhem olarak manzum hale getirilmelidir.

Günümüzde, verilen şartlar çerçevesinde destanları yazabilen isimlerin olduğunu belirten Hilmi Ziya, söz konusu kişilere *Köroğlu* eseriyle Ahmet Kutsi Tecer'i, *Kerem ve Yunus Emre*'si ile Adnan Saygun'u, *Destan* eseriyle Orhan Veli'yi örnek gösterir.²⁸¹ Yeni destanı oluşturmak için gösterilen bu eserleri coşkun şiirin birer örneği olarak görür.

Hilmi Ziya, benzer destan çalışmalarını kendisi de yapmak istemiştir. Anadolu geleneğinden faydalanarak destan yazmayı amaç edinen Hilmi Ziya, bunun Ziya Gökalp'ın destan telakkisine duyduğu ilgiden kaynaklandığını söylerken Turancı olduğunu açıkça ifade eder. O yıllarda şapirografla²⁸² çıkardıkları bir dergide *Gökbayrak* ve *Altın Armağan*'ı taklit ederek kahramanı Cengiz olan *Hazar Atlısı* adını verdiği destanı hevesle yazdığını söyler. Sonraları Ziya Gökalp ile Rıza Tevfik'in çalışmalarını eleştiren ve yeterli bulmayan Hilmi Ziya, kitaplarda aranan destana karşı çıkmış ve hayattan, yaşayan hatıralardan destan parçalarını çıkarmayı tercih etmiştir. Bu nedenle halkın içine karışarak, halk masallarını derlemiştir. Hilmi Ziya, Batıda Wagner'in bu yolla oluşturulmuş destanların en güzel örneğini verdiğini savunmaktadır. Türk destanının da bu yollardan geçmesi gerektiğine inanan Hilmi Ziya, hayali gördüğü Turancılıktan uzaklaşarak, suni destancılıktan hakiki destancılığa yol aldığını belirtmektedir. Tercih ettiği yol ile ilgili olarak yaptığı çalışmaları şu cümlelerle izah etmektedir:

“Manzum trajedi halinde Tahir’le Zühre’yi yazdım. Halûk, opera komik halinde Âşık Garip’i yazdı. Ziya Gökalp’ın yetiştirdiği hececiler sunî destancılardan ortalığı boşaltmamıza henüz imkân yoktu. Yapacağımız iş çok çetin ve yol uzundu. Birkaç cereyanla birden tek başımıza uğraşmak lazımdı. 1) Mücerret Tanzimat sanatı, 2) Mücerret Turancı sanat, 3)

²⁸¹ Ülken, “Kültürümüzün Kaynakları”, *Millet ve Tarih Şuuru*, s. 271.

²⁸² Şapirograf: Daktiloda mumlu kâğıda karbon şeritsiz yazılan yazıyı ispirotolu çoğaltma tekniğiyle basan ve elle çalışan makine. (TDK, *Büyük Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 2203)

Mücerret İslamcı sanat. Ve bütün bunların yerine müşahhas, reel, yaşanmış bir destan ve folklordan çıkan İnsanı sanatı koymak için Hercule kuvveti lâzımdı. İğneyle kuyu kazar gibi yıllarca Anadolu'da çalışmak; folkloru toplamak, halk musikisini toplamak, Mithat Efendilerin 'Acem basması' diye lanetlediği asıl destan köklerini sahaflardan kurtarmak, Garbin büyük destan ve opera örnekleri üzerinde çalışarak bunlardan yeni terkipler yapmak... İşte yolumuz üzerindeki aşılması çok güç uzun merhaleler bunlardı."²⁸³

Hilmi Ziya, Anadolu destanlarında insanlığı bulmayı tercih etmiştir. Bu yol için çalışmalarını hazırlamasının yanı sıra, Haluk Nihat Pepeyi gibi yetenekli arkadaşlarını da destan yazmaya teşvik etmiştir. O, müşahhas olanı mücerrete yeğlemiş ve onun izini sürmüştür. Hilmi Ziya, destan için duyduğu heyecanı her devirde taze tutmanın yükselteceği inancını taşımıştır.

2.3.2. Şiir

Sanatları “mekânî” ve “zamanî” olmak üzere ikiye ayıran Hilmi Ziya, şiire de tasnifinde bir yer tayin etmişti. Onun tayin ettiği bu yer zaman sanatlarıdır. Hilmi Ziya aynı zamanda tüm sanat şekillerinde taklit ve ifadenin rolünü, Aristo ve Hegel'in düşünceleri ekseninde tartışarak ortaya koyarken, şiirde, taklit ve ifadenin aynı ölçüde etkili olduğunu tespit etmişti. (bk. Şekil 1 ve Şekil 2) Bir zaman sanatı olmalarıyla birlikte şiir, dram ve müzik gibi dramatik olmaya elverişli sanatlarda, sanatkâr üstün mutluluğun huzurunu ararken, okuyucu ona eserin yaratılma zamanını tekrar yaşayarak katılmaktadır. Bu nedenle şiirin sanatlar arasında özel bir yeri olduğunu söylemek mümkündür.

Hilmi Ziya, kendisinin taklit ve ifadeye eşit uzaklıkta gördüğü şiirin, Baudelaire'de “bir kanadı his, öteki kanadı fikir olan kartal”a dönüştüğünü belirtir. Bu anlamda Hilmi Ziya, şiirin gündelik hayatın malı olan kelimelerle yapıldığını, ancak bu kelimelerin bir araya gelerek deruni bir ritim sağladıklarını söyler.²⁸⁴ Şiirin barındırdığı bu birliktelik, Hilmi Ziya'ya göre, onu duyguların en müşterek ve en derin ifade şekli yapmaktadır.²⁸⁵ Birçok düşünür ve sanatçının tanım bulmak ve ifade etmekte zorlandığı

²⁸³ Ülken, “Destan ve İnsan 1”, s. 5.

²⁸⁴ Ülken, *Felsefeye Giriş*, C. 2, s. 185.

²⁸⁵ Ülken, “Hakiki Destan, Yapma Destan: Halk Değişini Yakalayabilmek”, s. 4.

şiiire Hilmi Ziya şöyle bir tanım getirir. “Şiir, hayal gücünün doğurduğu en üstün sanat şeklidir. Hiçbir form onu tamamen ifade edemez.”²⁸⁶

Şairler arasında şiir anlayışları bakımında farklı tutumlar olduğu bilinmektedir. Kimi, şiirin bir şey anlatmasını gerekli görürken; kimi, şiiri bir şey anlatmak şöyle dursun, sadece ahenk ve müzik kabul eder. Konuya dair fikirleri irdelendiğinde Hilmi Ziya'nın, şiirin yalnız bir tarafını tutanlara eleştirilerde bulunduğu görülmektedir. Ona göre,

“Şiirde manaya ve kavrama birinci derecede yer verenler kelimelerin sihriini bozarak onları manzum bir fikir müdafaası yahut heyecanlı bir düşünce aleti haline getirmek isterler. Daha çok musikiye ve ahenge bakanlar manayı hiçe sayacak derecede ileri giderler. (...) Şiir, musikiden ibaret değildir; kelimelerde manayı arıyoruz; Fakat bu mana mücerret kavramların manası değil, yaşanmış hallerin, hatıralar ve duyular dünyasının manasıdır.”²⁸⁷

Hilmi Ziya'nın şiirden ve şairden beklediği, sadece anlamın yeterli olmadığı, ona musikinin ve ahengin de eşlik etmesidir. Eğer şiir, kendi dünya görüşünü, yapısını kazandığında okuyanları bir fikir yığını altında bırakmayarak, hayal cümbüşü ile mana âlemine götürebiliyorsa “poem” olmuştur.²⁸⁸ Burada Hilmi Ziya, “poem”i hakiki şiir yerine kullanmaktadır. Ona göre şiirin kapısını ilk olarak mana, yani kelimeler açmaktadır. Bu sayede şiirin ritmine nüfuz edilebilir, şiirde ahenk ve mana bu noktada birbirini tamamlar. Kelimeler olmazsa, ne ritim ne şiir olmaz diyen Hilmi Ziya, hakiki şiire ulaşmanın yolunu bu şekilde belirlemektedir.

Şiirin geçmişten itibaren varlığını sürdüren en eski edebi türlerden biri olduğu gerçeğine dayanarak Hilmi Ziya, şiir denildiğinde sanatın en tehlikeli kısmına değinildiğini düşünmektedir. Diğer sanatların yalnız duyulara hitap etmesinin yanı sıra şiir, kelimelerle icra edildiğinden düşünce dünyasına da seslenmektedir. Bu nedenle şiir, Hilmi Ziya'ya göre, duyularla düşünceler arasında geçilmesi çok zor olan bir Sırat Köprüsü üzerinde durmaktadır.²⁸⁹ Öte yandan şiirin tehlikeli olması hususunda cemiyetle olan durumu etkili olmaktadır. Çünkü şairin duyularla düşünceler arasında

²⁸⁶ Ülken, *Felsefeye Giriş*, C. 2, s. 174.

²⁸⁷ Hilmi Ziya Ülken, “Şiir ve Poem”, *Akademi, Fikir Hareketleri*, S. 1, (Mayıs 1946), s. 8.

²⁸⁸ Ülken, “Şiir ve Poem”, s. 8.

²⁸⁹ Ülken, “Şiir ve Poem”, s. 8.

düzensiz duruşu cemiyet için tehlike arz etmektedir. Öyle ki Hilmi Ziya, Platon'un da sitesinde şaire yer vermediğinin altını çizmektedir. Platon'a göre şair anarşiktir. Bu noktada Hilmi Ziya, Kur'an-ı Kerim'de yer alan şair ve şiirle ilgili ayetleri hatırlatır. Peygamberin şair ve sihirbaz olmadığını bildiren ayetlerde, şiirin tehlikesinin sezildiğini söyler.²⁹⁰ Şiirle ilgili olarak dönemin şairlerinin yaşadığı tereddüde dair kıssalar da bulunabilmekte, bunun yanı sıra Hilmi Ziya, Peygamberden mucize isteyenlere karşılık olarak Kur'an'dan büyük mucize olamaz, demesini örnek vermektedir. Nitekim Kur'an-ı Kerim mensur olmakla beraber kuvvetli secileri, coşkun ifadeleriyle şiirden daha yüksek bir tesirde bulunmaktadır.²⁹¹

Eski toplumlarda, toplumun kimi zaman korktuğu, kimi zaman ise medet umduğu sihirbaz kimselerin olduğunu söyleyen Hilmi Ziya, bu kimseleri ilk şairler olarak görmektedir. Ona göre bu ilk şairler veya destancılar, aynı zamanda birer kahramandırlar. Şairin yüklendiği görev neticesinde kahraman görülmesiyle ilgili olarak Hilmi Ziya, şunları kaydetmektedir:

“Cemiyetler kemikleşerek daha teşkilatlı ve büyük yapılar haline geldiği zaman şair ve kahraman ayrıldı. İçtimai iradenin örneği olan kahramanla içtimai hisliliğin örneği olan şair başka tipte insanlar oldular. Birinin duyduğunu öteki yapmaya çalıştı. Fakat duyulanlarla yapılanlar her zaman birbirinin aynı olmadığı için şair ve kahraman yalnız ayrılmakla kalmadı; aynı zamanda çatışmaya başladı. Şairin ülkü dünyası, kahramanın iradesinde realite haline geldiği zaman ya şair bu realiteden ürktü ve hayal sukutuna uğradı yahut kahraman onu hülyacı ve gevşek bularak hor görmeye başladı. Napolyon'la Hugo'nun, Tasso ile Napoli kralının, Ovidius'la Augustus'un, Nef'i ile IV. Murad'ın münasebetleri böyle değil midir?”²⁹²

Şairin kahramanla olan ayrılığına gelince Hilmi Ziya, kahramanın içtimai açıdan üstünlüğü karşısında iradesiz kalan şairin artık “Sanat, sanat içindir.” demeye mecbur kaldığını söyler. Fakat şairin toplumun kahramanı olmak ülküsüne sahip olması hasebiyle yeni ülküsünün onu doyuracağından şüphe edeceğini ve bu yüzden toplumdan

²⁹⁰ Ülken, *Felsefeye Giriş*, C. 2, s. 167-168.

²⁹¹ Hilmi Ziya Ülken, *İslam Sanatı*, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul 1948, C. 2, s.541-542.

²⁹² Hilmi Ziya Ülken, “Şair ve Kahraman”, *Ülkü*, S. 31, (Ocak 1943), s. 2.

uzak kalamayacağını ekler. Hilmi Ziya, şair sembollerin arkasına saklanmış dahi olsa her zaman kahramandır, aksi halde şair olamaz, der.²⁹³

Şairin kahraman olması ile ilgili durumu Hilmi Ziya, biraz daha ileri taşıyarak, Peygamberin günün iltifatı için yaşamaması, öldükten sonra bile günü ardında sürükleyerek yaşaması gibi özelliklerinden hareketle, gerçek şairin de böyle olduğunu iddia eder.²⁹⁴ Şairin kim olduğu ve üstlendiği göreve dair de Hilmi Ziya, şunları söyler. Ona göre şair, dilin dehasındaki kıymetleri keşfeden ve onları kendi mimarisi içinde yeniden terkip eden kişidir. Şiiri hakikatten uzak görenlerin dar bir çerçeveden baktıklarını düşünen Hilmi Ziya, şairin hakikatının kıymetlerin hakikati olduğunu vurgular.²⁹⁵ Hilmi Ziya'nın nazarında şair oldukça özel bir yere sahip olduğu gibi, onun yaptığı iş de büyük önem taşımaktadır.

Edebiyat sahasında klasikler ortaya koyan Batı edebiyatının şiire bakışı meselesine, klasik edebiyatın şiir anlayışıyla karşılaştırarak bakan Hilmi Ziya, Divan edebiyatının kaideler taşımasına rağmen aynı şekilde klasik olamayacağını ifade eder. Hilmi Ziya, bunun başlıca sebebinin Doğuda mısra bütünlüğü olmamasını ve Batı şiirinin kendine has mimariye ulaşmasını görür.²⁹⁶ Ayrıca Hilmi Ziya, Osmanlı devrindeki şiirin tabiatı görmediğinden, ilmin kitabı olarak kaldığından şikâyet eder.²⁹⁷

Doğu ve Batı karşılaştırmasını diğer nevilerde olduğu gibi şiirde de yapan Hilmi Ziya, İslam şiiri üzerine de incelemelerde bulunmuştur. İslam şiirini, Arap, Fars ve Türk şiiri olmak üzere üçe ayırmaktadır. Hilmi Ziya, Arapların İslamiyet'ten önce de şiire ve edebiyata karşı ilgi duyduklarını, belagat kitaplarının olduğunu, hatta Kâbe'ye ibadet, Suk-i Ukâz'a²⁹⁸ ticaret için gelenlerin birbirlerine şiir okuduklarını söyler. Okunan şiirlerden en güzel olanının "muallakat" sıfatını alarak Kâbe duvarına asıldığını belirtir. Cahiliyet devrinde en ünlü Arap şairlerinin İmrü'l Kays, Antara, Zohayr olduğunu söylerken, ilk halife zamanında Lebid'i, Emeviler zamanında Akhtal ve Farezdak'ı, Abbasilerde Cahiz, Mütenebbi ve Ebu Temmam'ı ünlü Arap şairleri arasında zikreder.

²⁹³ Ülken, "Şair ve Kahraman", s. 2.

²⁹⁴ Ülken, "Şair ve Kahraman", s. 2.

²⁹⁵ Ülken, "Şiir ve Poem", s. 9.

²⁹⁶ Ülken, "Yeni Klasik", s. 1.

²⁹⁷ Ülken, "Tanzimata Karşı", s. 7.

²⁹⁸ Suk-i Ukâz: Ukaz panayırı. Cahiliye devrinde Arabistan'da şiiri teşvik etmek üzere düzenlenen ve devrin en büyük şairinin hakemlik ettiği, şairlerin halkın içinde şiirlerini inşat ettiği yarışmalardır. (Nihad M. Çetin, *Eski Arap Şiiri*, Kapı Yayınları, İstanbul 2011, s. 13.)

İran sahasında Firdevsi'nin başı çektiğini, onun yanı sıra Ömer Hayyam'ı, Hafız'ı ve Sadi'yi saymanın yerinde olacağını ifade etmektedir.²⁹⁹

Hilmi Ziya, Arap ve Fars edebiyatının şiir sahasında edindiği yeri belirlemek açısından bir tasnif yaparken, İslamiyet'i onlara göre daha geç kabul eden Türklerin ilk dönem şiiirleri için şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“İslam âleminde üçüncü olarak giren büyük rükün Türklerdir. Türklerin milâttan 3500 sene evveline kadar giden bir edebiyatları olduğuna dair izler vardır. Türk dilleri zümresine giren Sümerce de yazılmış Gilgamiş efsanesi insanlığın en eski destanı olduğu gibi Hammurabi kanunları da en eski kanunlarıdır. Bizim doğrudan doğruya mensup olduğumuz Oğuz Türklerinin ilk edebî vesikaları İslam'dan önce 6 ve 7. yüzyıllara ait olan Yenisey ve Orhun kitabeleridir. Fakat henüz bunlarda nazım ve şiir dilinin başladığını görmüyoruz. Uygurlar arasında aynı yüzyıllarda Tongu Tekin adına yazılmış bir mersiye parçası ilk şiir olarak gösteriliyor. Diğer cihetten Budizm ve Manihaizm'i kabul etmiş olan Uygurların dinî edebiyata dair pek çok manzum eserler bıraktığını görüyoruz.”³⁰⁰

Türklerin ortaya koyduğu ilk dönem eserlerinin edebiyatçılardan çok filologları meşgul edebileceğini düşünmektedir Hilmi Ziya. Türkler, İslamiyet'e ilk girdikleri vakitler eserlerini Arapça ve Farsça yazmayı tercih etmişlerdir. İslami Türk edebiyatının doğmasına kaynaklık eden eserlerin tasavvuf kitapları olduğunu söyleyen Hilmi Ziya, Ahmet Yesevi'yi, Yükneklî Ahmet'i burada saymaktadır. Türk şiirinin ve Türk edebiyatının asıl kuvvetli zamanının Anadolu'yu fethetmelerinin ardından gerçekleştiği fikrinde olan Hilmi Ziya, bunda Moğol istilasının olumlu ve olumsuz etkileri olduğunu düşünmektedir. Anadolu'da filizlenen Türk edebiyatının güçlenmesiyle bir dönem Farsça yazan Mevlana gibi şairlerin yavaş yavaş eserlerinde Türkçe gazellere yer vermesinin yanı sıra, Gülşehri, Şeyyad Hamza gibi önemli şairler yetişmiştir. Hilmi Ziya, söz konusu gelişimlerin ardından Türkçe yazarak Türk şiirine katkıda bulunan isimler arasında Sultan Veled'i, Yunus Emre'yi ve Âşık Paşa'yı sayar. Lirik ve mistik şiiri temsil eden ve başarılı örneklerin verildiği bu devrin ardından Türk şiiri, şekillenmeye başlamıştır. Hilmi Ziya, Türk şiirinin güçlenmesini, Osmanlı Devleti'nin

²⁹⁹ Ülken, *İslam Sanatı*, s. 541-544.

³⁰⁰ Ülken, *İslam Sanatı*, s. 545.

güçlenmesine bağlamaktadır. Ona göre bu devirde, Türk şiiri, saray, tekke ve halk şiiri olarak zümrelere ayrılmıştır.³⁰¹

Hilmi Ziya, Türk şiirinin oluşumunu sağladığı dönemlerden sonraki gelişmeleri ayrıntılı bir şekilde ele aldığına dair derli toplu bir eseri olmamasına rağmen Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Halet Çelebi'yi beğendiğini kimi eserlerindeki tek cümlelik ifadelerine dayanarak söylemek mümkündür.

2.3.2.1. Hilmi Ziya'nın Şiirleri

Doğu ve Batı arasında -mecazi anlamda- bütün bir coğrafyaya hakim olan Hilmi Ziya, derin bilgi birikimini her iki yönde kullanmış, gerek Doğu şiiri gerekse Batı şiiri hakkında söz sahibi olacak yetkinliğe ulaşmıştır. Şiirin ne olduğu sorusuna cevap olabilecek bir tanım aranırken, onu bir yere çekmek isteyenlerin aksine, Hilmi Ziya, şiiri genel hatlarıyla ele alarak bir tanım yapmıştır. Ona göre şiir mana ve ahenk açısından bir birliktelik oluşturmalıdır. Biri diğerine göre öne çıkamaz. Manayı sağlayan kelimeler olmadan ahenk ve ritim oluşamayacağı gibi, ahenk unsurları olmadan da tek başına kalan kelimelerin şiir açısından bir önemi yoktur. Hilmi Ziya, şiiri en üstün sanat şekli olarak gördüğü için, ona yüklediği anlam ve görevler de derinleşmiştir.

Bütün edebi türler de olduğu gibi şiirin de kaynağının destanlar olduğunu sürekli vurgulayan Hilmi Ziya, daha Mülkiye sıralarındayken destan yazma denemelerinde bulunmuştur. *Tahir'le Zühre*, Hilmi Ziya'nın manzum bir trajedi olarak kaleme aldığı bir eseri olmakla birlikte, onun ilk şiir denemesi sayılabilir. 1919 yılında yazdığı *Tahir'le Zühre*'nin bir parçası, 1924 yılında *Anadolu* mecmuasında "Kaf Dağı" adıyla yayımlanmıştır. Hilmi Ziya'nın ilk şiirleri arasında kendisinin çıkardığı *Mihrap* dergisindeki "Geldim" (1921), "Eski Tarz Gazel" (1923), "Gece ve Güneş" (1924), "Son Sefer" (1924) şiirleri bulunur.

Hilmi Ziya, Anadolu mecmuası etrafında şekillenen Anadoluculuk akımına öncülük ederken, sık sık Türk destanlarının yeniden yazılması gerektiğini savunmuş, hatta bu destanlar yazılırken Latin-Yunan kaynaklarından yararlanılmasını söylemiştir. Bu nedenle başta kendisi olmak üzere, Haluk Nihat Pepeyi'ye ve diğer arkadaşlarına

³⁰¹ Ülken, *İslam Sanatı*, s. 545-546.

destanları yeniden yazmalarını salık vermiştir. Hilmi Ziya bu düşüncesini yazılarında dile getirmiştir. Bu doğrultuda ilk denemesi diyebileceğimiz *Tahir ile Zühre*'den başka, “Destanlar Dünyası” (1921), “İznik: Battal Gazi Destanı'ndan” (1923), “Bir Fetih Destanına Başlangıç” (1949) adlı şiirleri bulunmaktadır.

Hilmi Ziya'nın sayısı on beşi bulan şiirleri arasında, destan denemeleri dışında, bireysel duyguların ağır bastığı şiirleri bulunmaktadır. “Gemi”, “Tereddüt”, “Bir Arkadaşa”, “Cesaret”, “Yalnızlık”, “Şarap” ve “Kar” bu şiirler arasındadır. “Tereddüt” şiiri, Ahmet Haşim'e ithaf edilmesinden dolayı ayrı bir öneme sahiptir. Bu bakımdan Hilmi Ziya'nın şiirlerini ikiye ayırarak incelemek mümkündür. İlki destan denemeleri olan ve ulaşılabildiği kadarıyla dört adet olan şiirleridir. Söz konusu şiirler destanların yeniden yazılması denemeleri olduğu için oldukça uzun şiirlerdir.

Tahir'le Zühre'yi oynanması için yazan Hilmi Ziya, aynı eseri Halûk Nihat Pepeyi'ye de yazdırmıştır. *Tahir'le Zühre*'nin herhangi bir baskısına rastlanmadığından dolayı onun bir parçası olan “Kaf Dağı” şiiri üzerinden değerlendirme yapılabilmektedir. İlgili kısımda Tahir, Sultan ve Mesut'un konuşmaları bulunmaktadır. Tahir, bir haftada Kaf Dağı'na gelir ve burada haydutlarla savaşır. Hilmi Ziya'nın dizelerinde Tahir'in mücadelesi şu şekilde anlatılır:

“Tahir:
Dağlar sarp, geçitsiz, kayalar yalçın
“-Ben yalnız kalırım, varın siz kaçın!”

Diye neferimi çaldım: Yâ Vedûd!
Çullandı üstüme bir sürü haydut.
 (...)

Kılıçlar parladı, alevlendi cenk
“-Var mıdır benimle boy ölçüşecek?”
 (...)

İlk karşı çıkana çalınca gürzü
Bir anda hepsinin sarardı yüzü!

Yaradan deyince: “-Ey kulum yürü!”
Çil yavrusu gibi dağıldı sürü.”³⁰²

Bilinen *Tahir'le Zühre* hikâyesine bakıldığında, Hilmi Ziya'nın kaleme aldığı eserdeki Mesut'un yer almadığı görülmektedir. Bu noktada Hilmi Ziya'nın destanları

³⁰² Hilmi Ziya Ülken, “Kaf Dağı”, *Anadolu*, S. 3, (Haziran 1340-1924), s. 94.

yeniden yazma girişiminde bulunduğundan bu tip farklılıklar mazur görülebilir. Şiirin muhtevasında Tahir'in bir orduyla mücadelesinden başka, devlerle olan mücadelesi anlatılır. Padişah ve Mesut ise, Tahir'in başarısını takdir ederler. Hilmi Ziya'nın yapmayı amaçladığı yeniden destan yazma düşüncesi çerçevesinde değerlendirildiğinde, onun başarılı bir iş ortaya koyduğu söylenebilir. Hilmi Ziya, savunduğu Anadoluçuluk fikrinin gereklerini bu manada yerine getirmektedir.

“Kaf Dağı” şiiri hecenin on birli kalıbıyla yazılmıştır. Hece ölçüsünün en ahenkli kalıplarından biri olan on birli hece ölçüsünde 6+5 duraklara yer verilerek şiirdeki ahenk sağlanmıştır. Hilmi Ziya, uzun bir destan yazma amacını taşıdığından buna uygun olan kafiyelenişi kullanmıştır. Buna göre, “Kaf Dağı” şiiri mesnevi tipi kafiyelenmiştir. (aa, bb) Ses benzerliği sayısına bakıldığında daha çok zengin olmak üzere tam, tunç ve cinaslı kafiye kullanılmıştır. Hilmi Ziya, Yahya Kemal'in şiirlerinde sıkça görülen bir kafiye de yer vermiştir. Görünüşte kafiye bulunmayan bu kelimeler için Cem Dilçin şu açıklamayı yapmaktadır:

“Genç şairler, kulak uyağı dışında Arap harfleriyle yazılışları birbirine uymayan sözcüklerle bol bol uyak yaptılar. Sonraları bu görüş, Arap harfleriyle sonu ayn'la yazılan sözcükler ile sonu yumuşak g ile yazılan Türkçe sözcükleri uyak yapma yolunu açmıştır. Bugün böyle uyaklı sözcükler Latin harfleriyle yazıldığında uyaksız gibi görünmektedir. Fakat Arap alfabesindeki ayn harfinin Türkçede yumuşak g gibi telaffuz edilmesi Türkçedeki sözcük sonundaki yumuşak g sesinin de kendinden önceki ünlüyü uzatma özelliği, böyle sözcükler arasında ses benzerliği doğurmaktadır.”³⁰³

Hilmi Ziya, Cem Dilçin'in işaret ettiği bu kafiye “sadâ” ve “dağ” kelimelerini kullanarak örnek vermiştir. Söz konusu mısralar şu şekildedir:

*“Yaralı göğsünden çıkan bu sadâ
Gürleyen gök gibi aksetti dağ dağ”³⁰⁴*

“Kaf Dağı” şiiri yüz bir beyitten oluşmakla birlikte büyük ölçüde Tahir'in ağzından söylenmiş dizelerden oluşmaktadır. Sultan ve Mesut ise, Tahir'i takdir eden ifadeleri kullanırlar. Şiirin son mısraı Mesut'un Tahir'e, “Nurunla boğuldu o menhus gece” ifadesinden oluşmaktadır.

³⁰³ Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000, s. 83-84.

³⁰⁴ Ülken, “Kaf Dağı”, s. 95.

Hilmi Ziya'nın destan olarak yazdığı başka bir şiir "İzник" adını taşımaktadır. "İzник", esasen "Battal Gazi Destanı" isimli uzun bir destandan alınmış küçük parçadır. Yüz otuz iki beyitten oluşan İzник şiiri, Selçuklu tarihinden kesitleri barındırmaktadır. *Anadolu* mecmuasında Ağustos 1923'te yayımlanmış olan bu şiir, Hilmi Ziya'nın derin tarih bilgisini göstermesiyle dikkate değerdir. Türklerin tarihini Malazgirt Zaferi ile başlatan Hilmi Ziya, destan yazma işine girişirken bunu göz önünde bulundurmıştır. Söz konusu şiir 6+5 duraklı ve on birli hece ölçüsüyle yazılmıştır. "Kaf Dağı" şiirinde olduğu gibi mesnevi tipi kafiyelenmiştir. "İzник", şiirinde daha çok tunç kafiyeye yer verilmeyle birlikte zengin kafiyeye de kullanılmıştır. Hilmi Ziya, bu şiirde de sonu ünlü ile biten kelimeyle sonu yumuşak g ile biten kelimeler arasında kafiye yapmıştır.

*"Gittikçe büyüdü bu dehşetli çığ
Bir katır üstünde elinde haçı
(...)
Kış gelir ağarır dağların saçı
Sirtında yaraşır yıldırımla çığ"*³⁰⁵

Şiir muhteva yönüyle Hristiyanların Kudüs aşkına Haçlı Seferlerini düzenlemeye kalkışmasını ve onlara karşı duran Kılıçarslan'ın mücadelesini anlatmaktadır. Şiir boyunca I. Haçlı Seferi komutanlarından Godfrua, tüm Avrupa'yı gezerek Haçlı Seferleri için propaganda yapan Lermite ve Avrupa'daki on dokuz kralın bir araya geldiği Clermont Konseyi'ni toplayan Papa Urban'ı anan Hilmi Ziya, onlara karşı Hasan Gazi'yi, Kılıçarslan'ı ve Seyyid Gazi'yi sıkça telaffuz etmektedir.

*"Godfrua bir engin rüya içinde
Fağfur sarayları seyretti Çin'de
...
Bütün Garbı 'Lermite' gezdi yalınayak
Vahşileri sürdü kırbaçla dayak"*³⁰⁶

Destanlar dünyasına bir hayli giren Hilmi Ziya, Köroğlu'nun, Ferhat ile Şirin'in, Leyla ile Mecnun'un yer aldığı bu dünyayı "Destanlar Dünyası" şiirinde anlatmaktadır. Ali Çankaya'nın hazırladığı *Mülkiye Tarihi ve Mülkiyeliler* kitabında yer alan bu şiirin altında 1921 tarihi yer almasına rağmen daha önce nerede yayınlandığına dair bir bilgi bulunmamaktadır. "Kaf Dağı" ve "İzник"e göre kısa denebilecek "Destanlar Dünyası",

³⁰⁵ Hilmi Ziya Ülken, "İzник", *Anadolu*, S. 1, (Nisan 1924), s. 7.

³⁰⁶ Ülken, "İzник", s. 7.

on altı beyitten oluşmaktadır. İlk iki beyit kendi arasında ab, ab şeklinde kafiyeleşirken, diğer beyitler cc, dd... şeklinde kafiyeleşmektedir. Kafiye türü olarak zengin ve tam kafiye yer vermiştir. Hilmi Ziya, bu şiirinde hecenin on dördü kalıbını kullanmıştır. “Destanlar Dünyası”nda dikkat çeken bir diğer nokta, Hilmi Ziya’nın bu şiirde anjanbıman kullanmasıdır.

*“Fark ediyor gözlerim dumanlar arasından
Kahkahalarla akan bir hayal âlemini
Gönlüm beslemektedir dünyayı yarasından
Çıkardığı kaniyle, o kendi elemi
Çoktandır unutarak, daldı gitti bu aşka”³⁰⁷*

Destanların yeniden yazılması hususundaki çabalarının son ürünü “Bir Fetih Destanına Başlangıç”tır. Söz konusu şiir diğer destan örneklerine nazaran daha geç bir tarihte kaleme alınmıştır. *Şadırvan* dergisinde yayımlanmış olan bu şiirin altında 8 Nisan 1949 tarihi bulunmaktadır. İlk destan yazma çabalarının üzerinden geçen süreye rağmen Hilmi Ziya, tutarlılığını sürdürmüştür. “Bir Fetih Destanına Başlangıç”, tam uyakların ağırlıkta olduğu ve mesnevi tarzı kafiyeleşme yer verildiği bir şiirdir. Hilmi Ziya, “Destanlar Dünyası”nda olduğu gibi bu şiirinde de on dördü hece ölçüsünü kullanmıştır.

“Bir Fetih Destanına Başlangıç”, Hilmi Ziya’nın öne sürdüğü, Türklerin tarihi Malazgirt’le başlar, tezinin somutlaştırılma çabasıdır. Buna göre kaleme alınan şiir, Türklerin Anadolu’ya gelişini, Malazgirt’te giriştikleri fetih savaşını konu edinmektedir. Hilmi Ziya, Selçuk Bey’in, Alparslan’ın mücadelelerini dizelerine taşımıştır. Şiir şu mısralarla başlamaktadır:

*“Yeni bir Oğuz seli koptu Asya’da bakın
Hep böyle dalgalarla koşanlar akın akın
Kırılırdı Batının muazzam setlerinde
Yalnız köpüktü kalan o sellerin yerinde
Bu sefer Mülk-i Rûm’a azm eden Selçuk Bey’i
Baştanbaşa Hak için fethetti bu ülkeyi”³⁰⁸*

Hilmi Ziya’nın destanları yeniden yazma girişimleri dışında kalan başka şiirleri de bulunmaktadır. Bu şiirler daha çok bireysel temalar üzerinedir. Yine bu şiirler arasında

³⁰⁷ Çankaya, s. 1681.

³⁰⁸ Hilmi Ziya Ülken, “Bir Fetih Destanına Başlangıç”, *Şadırvan*, S. 2, (Nisan 1949), s. 9.

en çok dikkat çeken Fuzuli'ye ithaf ettiği “Eski Tarz Gazel”dir. “Eski Tarz Gazel”, Hilmi Ziya'nın harf inkılabından önce, eski harflerle yazdığı ve *Mihrap* dergisinde çıkan şiirlerinden sadece biridir. Adından da anlaşılacağı üzere, şiir gazel formundadır. Bu şiir Hilmi Ziya'nın aruz ölçüsüyle yazdığı tek şiir olma özelliğine sahiptir. Beş beyitten oluşan şiir, 10 Teşrinievvel 1339 (10 Ekim 1923) tarihinde yazılmıştır. Şiir, “Ey Fuzuli!” ifadesiyle başlayarak şöyle devam eder:

*“Ey Fuzuli! Seni andım da uyandım bu gece
O ela gözlü güzel aşkına yandım bu gece
Görmedim ben gibi âlemde felekten dilşâd
Kah cefa zehrine bir kerede kandım bu gece
Bahtımın tahtını yakut ile tezyin ettim
Kanlı yaşlarla hakikate boyandım bu gece
Gönül iklimini feth eyleyen afet, el çek
Bana sihri yetemez, Hakka dayandım bu gece
Hilmi'ye verdiğiğin altın kalemin fahriyle
Ey Fuzuli, yüreğimden seni andım bu gece”³⁰⁹*

“Bu gece” redifli olan bu gazelde -an'lerden oluşan tam kafiye yer verilmiştir. Hilmi Ziya, aruzu Türkçeye uyarlama konusunda da başarı göstermiş ve “Eski Tarz Gazel” şiirini aruzun Fe'ilâtün (fâ'ilâtün)/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Fâ'lün) kalıbıyla yazmıştır. Bazı küçük kusurlar dışında aruza tam anlamıyla bir uygunluk söz konusudur. Hilmi Ziya, bu şiirinde mahlas olarak “Hilmi”yi kullanmıştır. Fuzuli'nin aşkına vakıf olduğunu ve bu nedenle Fuzuli gibi Hakka dayandığını anlatan Hilmi Ziya, Fuzuli'ye duyduğu muhabbeti bu şiirinde dile getirmiştir.

Hilmi Ziya'nın çıkardığı *Galatasaray* dergisinin on üçüncü sayısında, kendi imzasını taşıyan ve “Ahmet Haşim'e” ibaresiyle başlayan bir şiiri vardır. Bu şiir “Tereddüt” adını taşımaktadır ve Ahmet Haşim'e ithaf edilmiş olmasıyla ayrı bir öneme sahiptir. Bireysel duyguların hâkim olduğu şiir, Ahmet Haşim'in şiir anlayışını barındırdığından olacak ki, Hilmi Ziya, onu Ahmet Haşim'e ithaf etmiştir. Dörtlüklerle kurulan şiir, on dörtlü hece ölçüsüyle yazılmıştır. Şiirin diğer şekil özelliklerine

³⁰⁹ Hilmi Ziya Ülken, “Eski Tarz Gazel”, *Mihrap*, S. 1, (Kasım 1923), s. 9.

bakıldığında, sarmal kafiye düzenine uyulduğunu, zengin ve tam kafiye ile rediflere yer verildiğini söylemek mümkündür.

*“Sabahın tüllerine bürünüp ince yüzün
Fecirle güneşlerin uyanmasını bekler
Eteğinden yollara dökülen çiçekler
Sislerle dağılsın mı gönlümde yanan hüznün?”³¹⁰*

“Tereddüt” şiirinde, tıpkı Ahmet Haşim’in şiirlerinde olduğu gibi, derin bir hüznün ve bu kelimeyle tenasüplü denebilecek, insana karamsarlık veren keder, kuru yapraklar gibi kelimeler hâkimdir.

Bir pastoral şiir örneği olarak değerlendirilebilecek olan “Geldim” şiiri, Hilmi Ziya’nın *Mihrap* dergisinde yayımladığı şiirlerden biridir. Dörtlüklerle tanzim edilmiş olan şiirin ilk dörtlüğünde çapraz kafiye kullanılırken, diğer dörtlüklerde düz kafiye yer verilmiştir. Hilmi Ziya, diğer şiirlerinde olduğu gibi daha çok tam ve zengin kafiye tercih etmiştir. Bunun yanı sıra Hilmi Ziya, “Geldim” şiirini on birli hece ölçüsünün 6+5 duraklı kalıbıyla yazmıştır.

Hilmi Ziya, şiirde aranan mana ve ahenk unsurları arasından mananın mücerret kavramlardan değil, yaşanmış hallerden müteşekkil olduğunu daha evvel ifade etmişti. Bu bakımdan Hilmi Ziya’nın özellikle bireysel konular üzerine yazdığı şiirlerde bu yaşanmışlığın mana tarafını üstlendiğini söylemek mümkündür. “Geldim” şiirinde de Hilmi Ziya’nın gözlemleriyle birlikte iç dünyası yer almaktadır. Bir Türkmen kızına çeşme başında duyduğu aşktan bahsetmektedir:

*“Hey çoban! Kavalı bırak bir yana
Saklama kaygını dök yana yana
Gönlümün ahusu söyleyim sana
Ayağın tozuna düşmeye geldim”³¹¹*

Mihrap dergisinde Hilmi Ziya imzasını taşıyan bir diğer şiir, derginin altıncı sayısındaki “Gece ve Güneş” şiiridir. Şiir, erken Cumhuriyet döneminde sıkça kullanılan çapraz kafiyelerden oluşan dörtlüklerle yazılmıştır. Hilmi Ziya, bu şiirinde

³¹⁰ Hilmi Ziya Ülken, “Tereddüt”, *Galatasaray*, S. 13, (Şubat 1932), s. 7.

³¹¹ Hilmi Ziya Ülken, “Geldim”, *Mihrap*, S. 2, (Aralık 1923), s. 56.

sadece tam kafiye kullanmıştır. Batı edebiyatından alınan rime-croise³¹² nazım şekli de çapraz kafiyeyle yapıldığından ve dörtlük sayısında sınır olmadığından Hilmi Ziya, Batı edebiyatına vakıf biri olarak bu şiirini, bilerek bu şekilde yazdığı söylenebilir.

Hecenin on birli kalıbıyla yazılmış lirik bir şiirdir. Geceye karşı güneşi savunan Hilmi Ziya, gecenin dehşetinden kurtulmanın yollarını aramaktadır. Şiirin son dörtlüğü şöyledir:

*“Ufukta boğduğun büyük ateşle
Ey gece! Korkutmaz dehşetin senin
Yırtıldı ruhumda doğan güneşle
Âlemi kuşatan siyah kefenin”*³¹³

“Son Sefer” Hilmi Ziya’nın kısa şiirlerinden biridir. Söz konusu şiir, *Mihrap*’ta yayımlanmış son şiiridir. İki dörtlükten oluşan “Son Sefer”in ilk dörtlüğü çapraz kafiye örgüsüne sahipken, ikinci dörtlüğü düz kafiye örgüsüne sahiptir. On birli hece ölçüsünün 6+5 duraklı kalıbı tercih edilerek şiirde ahengi sağlamaya çalışan Hilmi Ziya’nın bireysel duygulara yer verdiği şiirlerinde rastlanılan ela gözlü sevgili tipi bu şiirde de yer almaktadır. Şiirin ilgili kısmı şöyledir:

*“Boynuma dolayıp gür saçlarını
O ela gözlere bend eden güzel
Sana ma’lum oldu adıyla sanı
Var mıdır alemde gönülden güzel”*³¹⁴

Aşk, sevgi, özlem, ayrılık, güzellik, doğa, yalnızlık gibi konuları işlediği şiirlerde Hilmi Ziya, büyük ölçüde dörtlüklere başvurmuştur. Dörtlüklerle kurulmuş olan şiirlerinden biri de “Yalnızlık”tır. Şiir, Ali Çankaya tarafından Mülkiye tarihi kitabına koyulmuştur; fakat şiirin yayımlanma yeri hususunda bir bilgiye yer verilmemiştir. “Yalnızlık”, Hilmi Ziya’da alışık olunan on birli hece ölçüsü yerine yedili hece ölçüsüyle yazılmıştır. Çapraz kafiye kullanılan şiir, üç tane dörtlükten oluşmakla birlikte tam kafiyelerle bezenmiştir. Hilmi Ziya, “Yalnızlık” şiirinde, Cem Dilçin’in Yahya Kemal’den örnekler vererek açıkladığı, yazılıştaki kafiye bulunmuyor gibi görünen veda ve dağ kelimeleriyle kafiye yapmıştır.

³¹² Bekir Sami Özsoy, *Başlangıcından Günümüze Örnekleriyle Türk Şiiri*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 638.

³¹³ Hilmi Ziya Ülken, “Gece ve Güneş”, *Mihrap*, S. 6, (Şubat 1924), s. 184.

³¹⁴ Hilmi Ziya Ülken, “Son Sefer”, *Mihrap*, S. 7, (Şubat 1924), s. 201.

*“Akşam bir veda gibi
Gönüllere akseder
Yürüyen bir dağ gibi
Büyür içimde keder”³¹⁵*

“Bir Arkadaşa” adını taşıyan şiir ise, Hilmi Ziya’nın yaşanmışlığından bir kesiti barındırdığı ihtimalini taşımaktadır. Bir arkadaşına duyduğu vefayı dizelerinde yaşatmaktadır. Şiir hecenin on dörtlü kalıbıyla yazılmıştır. Düz kafiye örgüsüne sahip olan şiir, iki dize arasındaki yarım kafiye dışında zengin kafiyelerle süslenmiştir. Hilmi Ziya’nun bu kısa şiirinin en can alıcı dizeleri ikinci dörtlükte yer almıştır. Şiirin söz konusu dörtlüğü şu şekildedir:

*“İşte böyle sığındım kalbine senin
Inandım bir teselli gibi Rabbine senin
Sundukları zehri içerken yudum yudum
Yalnız senin gözlerinden vefayı okudum”³¹⁶*

Hilmi Ziya, Batı edebiyatından alınan nazım şekillerini denemekten geri durmamıştır. Bu bakımdan rime-embrace denilen ve “dörder mısralık kıtalarla oluşan, uzunluğu için sınır konulmayan şiirler olup, birinci ve dördüncü mısraların arada kalan ikinci ve üçüncü mısrayı sararak kafiyelenmesi şeklinde olur.”³¹⁷ diye açıklanan nazım şekliyle şiirler yazmıştır. Hilmi Ziya’nın “Cesaret” adlı şiiri de bu nazım şekliyle yazılmıştır. “Cesaret”, tam ve zengin kafiyelerle süslenmiş ve on dörtlü hece ölçüsüyle yazılmıştır. Ayrıca, rime-embrace nazım şeklinin gereği olarak sarmal kafiye yer verilmiştir.

*“Sen bir bahar akşamı alnında çiçeklerle
Mahmur güneşler gibi ufkumda kalmaya gel
Sevimli bir dost olur senin yanında ecel
Ölüm kadehi elde, hayat için ilerle”³¹⁸*

Şiirde, ölüm ve hayat arasında karamsarlıktan umuda doğru giden bir yoldan söz edilirken Hilmi Ziya, cesaretle yeni bir hayata doğru yol almayı öğütlemektedir.

³¹⁵ Çankaya, s. 1681.

³¹⁶ Çankaya, s. 1682.

³¹⁷ Özsoy, s. 637.

³¹⁸ Çankaya, s. 1682.

Bireysel konular üzerine yazdığı diğer şiirlerinde olduğu gibi Hilmi Ziya, bu şiirini de kendi yaşadıklarından ve iç dünyasından süzerek aktarmaktadır.

Şiirlerini büyük ölçüde dördlüklerle yazan Hilmi Ziya, dördlüklerle oluşturduğu şiirlerinden biri olan “Şarap”ta farklı bir yol izlemiştir. İlk iki dördlüğün ardından kendi aralarında kafiyeli iki mısraya yer verirken, bu mısraların ardından bir dördlük daha yazmıştır. Bu şekilde oluşturulmuş bir nazım şekli bulunmamakla birlikte, Hilmi Ziya’ya ait özgün bir deneme olduğu söylenebilir. Söz konusu iki mısra bulunmasa, bu şiirin de rime-embrace nazım şekliyle yazıldığı söylenebilirdi. Hilmi Ziya, şarap üzerine yazdığı şiirini, hecenin on dördlü kalıbıyla oluşturmuş ve birinci, ikinci ve son dördlükte sarmal kafiye düzeni sağlamıştır. Şiirin muhtevasında şarabı, esrarlı bir sıvı olarak gören Hilmi Ziya, onun insanlar üzerindeki etkilerinden söz etmektedir. Şiirin genel kafiye düzeninin bağımsız oluşturulan iki dizede şarap şu şekilde anlatılmıştır:

*“Ey! Bu boş şişelerde uyuyan hatıralar
Gönlümüz bir an olsun sizde hayale dalar”³¹⁹*

“Gemi” şiiri Hilmi Ziya’nın bireysel temalı şiirleri arasında beşliklerle kurduğu tek şiiridir. Yine on dördlü hece ölçüsünün 7+7 duraklarıyla yazılan şiirin her beşliğinin ilk mısrası aynı beşliğin beşinci mısrası olarak tekrarlanmaktadır. Diğer dizelerin kafiye düzeni ise, birinci, dördüncü ve beşinci dizeler kendi arasında kafiyeli iken, ikinci ve üçüncü dizeler kendi arasında kafiyelidir. Nazım şekli olarak muhammese benzemesine rağmen, uyak düzeni nedeniyle ondan ayrılmaktadır. Adı geçen şiir, 9 Şubat 1929’da yazılmış, ancak 30 Nisan 1932’de yayımlanabilmiştir.

*“Ey bir beyaz hayalet gibi süzülen gemi
Beni üzüntülerden uzak bir sahile at
Uzanırken içinde nurdan köpüklü bir hat
Azabımın, zehrimin bir sonu gelmedi mi?
Ey bir beyaz hayalet gibi süzülen gemi”³²⁰*

İlk dördlüğü bu şekilde olan “Gemi” şiirinde Hilmi Ziya, uzaklara gitme özlemini bir gemiye bağlamış ve ondan medet ummaktadır. İçindeki kederin ancak bu şekilde son bulacağı düşüncesindedir. Hilmi Ziya, aynı zamanda denizi kendisine kardeş olarak

³¹⁹ Çankaya, s. 1682.

³²⁰ Hilmi Ziya Ülken, “Gemi”, *Galatasaray*, S. 15, (Nisan 1932), s. 3.

gördüğünü açıklamaktadır. Bu şiirden hareketle Hilmi Ziya'nın denize karşı ilgi duyduğu sonucuna varılabilir.

Hilmi Ziya, 1919-1932 yılları arasında birçok şiir kaleme almıştır. Bizim ulaşabildiğimiz on beş şiiri arasında en son yazdığı şiir “Kar”dır. Kendisinin çıkardığı *Yeni İnsan* dergisinde yer alan “Kar” şiiri, Kasım 1967’de yayımlanırken, şiirin sonunda 1965 tarihi bulunmaktadır. Öte yandan *Hilmi Ziya Ülken Kitabı*’nı hazırlayan Ayhan Vergili, bibliyografyasında bu şiirin 1954 yılında yazıldığını söylemektedir.³²¹ Sonuç olarak Hilmi Ziya, ilk dönem yayımladığı şiirlerden uzun bir zaman sonra yeniden şiir yayımlamıştır. İki dördlükten oluşan bu şiir, on dördlü hece ölçüsüyle yazılmış olup, mani tipi kafiye düzenine sahiptir.

*“Kar, pencereden vahşi bir kedi gibi bakar
Kış, sobamda nedamet ateşiyle çıtırdar
Fırtınanın izi var bu sadâsız ocakta
Azabın rüyasını görüyor esen rüzgâr”*³²²

Yazı hayatı boyunca farklı alanlarda birçok eser ortaya koyan Hilmi Ziya, şiirlerini de bu eserleri arasına katmıştır. Çoğu kendi çıkardığı dergilerde yayımlanan bu şiirlere kronolojik olarak bakıldığında, bütün bir ömrü boyunca yazmaya devam ettiği görülmektedir. Bu nedenle Hilmi Ziya'nın bugüne ulaşan on beş şiirinden daha fazlasının olduğu ileri sürülebilir. Nitekim Hilmi Ziya'nın kendi eliyle yazdığı özgeçmişlerinde basılmamış eserleri kısmında, *Şiirler (1945)* adını taşıyan bir kitap bulunmaktadır.³²³ Görülüyor ki Hilmi Ziya, bir kitap oluşturacak kadar şiir yazmıştır, fakat biz bu şiirlerden sadece on beş tanesine ulaşabildik.

2.3.3. Roman

Destan devrinden itibaren, her devirde başka bir türün gelişip kendini gösterdiği ve sonunda yerini bir başkasına bıraktığı, edebiyat tarihleri takip edildiğinde görülecektir. Hilmi Ziya sözle yapılan sanatları tespit ederken tekâmül eşliğinde ele aldığı listesinde edebî türleri destandan başlayarak romana kadar sıralamaktadır. Destanı

³²¹ Vergili, s. 178.

³²² Hilmi Ziya Ülken, “Kar”, *Yeni İnsan*, S. 59, (Kasım 1967), s. 11.

³²³ Harun Anay, “Hilmi Ziya Ülken’in Bilinmeyen İki Özgeçmiş Metni”, *Kutadgu Bilig*, S. 18, (Ekim 2010), s. 212.

bütün türlerin kökü olarak gören Hilmi Ziya, romanın da ondan türediğini ve onun destanın yerini aldığını düşünmektedir. Bundan dolayı romanı, doğuşundan gelişimine kadar bütün aşamalarıyla değerlendirmiştir.

Roman kavramının ilk olarak Orta Çağ'da bir Hıristiyan mimarlık stiline verildiğini ifade eden Hilmi Ziya, romanın bu farklı kullanımından ziyade asıl üzerinde durulması gerekenin edebî anlamda uyandırdığı algıdır, der. Edebî anlamda romana karşılık gelebilecek veya onun hazırlayıcısı olabilecek eserlere yine Orta Çağ'daki yarı nazım, yarı nesir lirik hikâyeleri örnek vermektedir. Söz konusu hikâyelerde, iki genç arasında sihirli bir sevgiye bağlı olarak gelişen olayların anlatıldığını söyler. Batı'nın Orta Çağı'nda şövalye aşklarının bu sevgiyi somutlaştırabileceğini söyleyen Hilmi Ziya, şövalye aşklarından "chanson de geste"³²⁴ ve "roman de la rose"³²⁵ gibi türlerin doğduğunu belirtir.³²⁶

Hilmi Ziya, romanın tanımını yaparken, onun insan dünyasında geçen vakalardan oluştuğunu, tesadüflerden çok iradeler ve "passion"lardan ibaret olduğunu vurgulamaktadır.³²⁷ Roman türünün ortaya çıkışında toplumun payını yadsımayan Hilmi Ziya, yeni türleri doğuran bu durum aracılığıyla romanı diğer türlerden ayıran özelliklere de değinmektedir:

"Toplum yoğunlaşması, büyük şehirlerin doğması, birbirine yabancı tabakaların yaklaşması, sosyal çatışmaların başlaması, yeni dinamik toplum içinde çok çeşitli kişiliklerin rol oynaması, edebiyatta da yeni nevilerin meydana çıkmasına sebep oldu. Toplum içinde değişmelerin hızlanması yığınlara olduğu kadar yeni karakterlere ve kişiliklere de bakmayı zorluyordu. Artık sanatçı tek kahraman veya âşık karşısında değildi. Toplumu şekillendiren ve yaratıcılığını veren türlü insani perspektiflerden bakacaktır. (...) Toplum ve kişilikleri kucaklayan ve Yeni Çağ'ın edebiyatında zirve olarak doğan 'roman' oldu. Roman artık ne şiir, ne başka çeşitleriyle nesirdi. (Bu çeşitlere tarihi, hatıraları, sahne eserini koyabiliriz.) Alanı onlardan ne kadar ayırırsa, başarısı da o kadar tam oluyordu. Destan gibi bir vakayı anlatan hikâyeci (narrateur) şiirden vakalar alarak, onu kendi sembolik saltanatında hür bıraktı. Aynı sebeple şiire özenen nesirden de ayrıldı. Ancak uzun bir süre stilociliğin (üslup

³²⁴ Chanson de geste: Yiğitlik destanı. (Saraç, s. 206.)

³²⁵ Roman de la rose: Orta çağ Fransız saray edebiyatında görülen alegorik anlatıdır. (Kaya Can, *Fransız Yazını Ortaçağ ve Rönesans*, Ankara 2008, s. 47.)

³²⁶ Hilmi Ziya Ülken, "Roman", *Sosyoloji Yıllığı*, Kitap 11, (İstanbul 2004), s. 49. (Hilmi Ziya'nın beş bölümden oluşan bu yazısının ilk iki bölümü daha önce Yeni İnsan dergisinin doksanıncı sayısında yayınlanmıştır.)

³²⁷ Ülken, "Roman", s. 51.

yapma özentisinin) hükmü altında kaldı. ‘Şairin romanı’ diyebileceğimiz bu özentisi Hugo’dan Pierre Loti’ye, Henri de Reigner’ye kadar sürdü.’³²⁸

Şehirleşmenin tesiriyle farklı insan tipleri arasında çatışmalar ortaya çıkmaktadır. Hilmi Ziya, söz konusu çatışmaların, tiplerin ve karakterlerin olduğu noktada, şehir, köy veya kır olsun tüm ortamlarıyla romanın olduğunu belirtir. Romanın toplumla sıkı münasebeti, bu etkiyi oluştururken, ilerleyen zamanlarda kendini kabul ettiren romanın toplum üzerinde etkisi görülmeye başlamaktadır. Hilmi Ziya, bunun olabilmesi için, romancının kendi tiplerini topluma kabul ettirebilmesine dikkat çeker. Bu olduğunda romancının kesin bir başarıyı yakaladığını söylemek mümkün olabilir. Ona göre, bu başarı, romancının gerçeği gösterebilme yeteneğinin yanı sıra, kendince telkin edilmiş tipleri seçmesinden ileri gelir.³²⁹

Romanın edebî türler içinde özel bir yeri olmasından hareketle Hilmi Ziya, onda esas olanın hayranlık uyandırmak değil, merak uyandırmaktır, der. Bu nedenle şekil unsurlarından çok okuyucuyu konuya bağlamaya çalışmaktadır. Romancının objektif bir açıdan bakarak toplumu ve insanları romana dâhil etmesiyle birlikte üzerine düşen en önemli görev merak uyandırıcı olmaya özen göstermektir. Hilmi Ziya, romanın entrik unsurları sayesinde okuyucunun büyüleneceğine inanır.³³⁰ Romanın geniş manada tanımını onun ve yazarının özelliklerini vererek yapmaya çalışan Hilmi Ziya, dikkat edilmesi gereken noktalarına da değinmektedir. Bu doğrultuda romancının yapması gerekenleri şu şekilde ifade etmektedir:

“Roman, şiir veya mensur şiir, hutbe ve konferans değildir. Bir tezi kanıtlamaya kalkmaz. Okuyucuya ders vermez. Bununla birlikte romanda yaşayan tipler kendi açılarından konuşurken kendi dünyalarını aksettirirler. Romancı asla onların ağzından kendi fikirlerini söylemez. (...) Romancı, hiçbir fikrin propagandasını yapmayacak fakat okuyucu eserin anlattığı dünyanın büyümesiyle bir fikre yönelecektir. Şu veya bu erdemini savunmayacak ama bu erdemleri yaşayan insanları eserde sevdiğince onların havasına girecektir.”³³¹

³²⁸ Ülken, “Roman”, s. 52.

³²⁹ Ülken, “Roman”, s. 59.

³³⁰ Ülken, “Roman”, s. 52.

³³¹ Ülken, “Roman”, s. 53.

Fikir propagandasının romanda yeri olmadığını düşünen Hilmi Ziya, romanı böyle bir vasıta olarak görmekten kaçınmaktadır. Roman, bulunduğu özel yerin verdiği güçle, ukalalığa kalkışmadan ve kendisinde fikir propagandası yapma kuvveti olduğu düşüncesine kapılmadan, edebiyatın zirvesinde kalmayı başarması gerektiğini söyleyen Hilmi Ziya, aksi durumda tehlikeyle karşı karşıya kalacağını ileri sürer.³³² Ona göre, roman bağımsızlığını koruyabilmek için, şiirle, hicivle, felsefeyle, ahlâkla ve tarihle olan sınırlarına dikkat etmelidir.

Hilmi Ziya, romanın unsurlarına dair de küçük bir değerlendirmede bulunmuştur. Romanın unsurlarına göre bir tasnifin söz konusu olabileceğini söyleyen Hilmi Ziya, buna bağlı olarak iç hayata doğru derinlik, karakterlerin iç dünyasını ele alma veya romanın genişliği, kapladığı toplum ve insan tipleri bakımından ele alınabileceğini belirtir. Dramın unsurlarında da görülen ve üç birlik kuralına dayanan mekân, zaman, konu; romanda yok edilerek, romanın genişlemesini kolaylaştırmıştır. Hilmi Ziya, romanın yalnızca zaman ve mekânda genişlemekle kalmayarak zaman bütünlüğünü de bozabildiğini açıklar. Bunu zamanda ileri ve geri sıçramalar eşliğinde ama karakterlerin ve olayın akışını bozmadan yaptığını ekler.³³³

Romanın dinamizmini sağlayan kuvvetler konusunda farklı yaklaşımlara dikkat çeken Hilmi Ziya, biri eylem (action), diğeri karakter tahlili olmak üzere iki yoldan bahseder. Fakat Hilmi Ziya'nın nazarında her ikisi de tek başına etkili değildir, o başarılı romanda her iki kuvvetin birleştiğini söyler. Bu nedenle romancının kendini eserden olabildiğince ayrı tutarak karakterleri kendi dünyasında özgür bırakmasının üzerinde durur. Romancı elbette bir bilgi birikimine sahip olacaktır, ama eserinde bilgisini gösterme hevesine girişmemelidir ki, bu onu sıradanlaştıracaktır. Hilmi Ziya, romancının üstlendiği göreve dair düşünceleri bu şekilde açıklarken bunlara ek olarak şunları söyler:

“Romancı, şahıslarını kukla olmaktan kurtarmalıdır. Büyük yazar, kahramanları değneklerle idare ettiği karagözler haline getirmez. Onları kendi kaderlerini götüreceği yere kadar ‘passion’ ve iradelerin akışına bırakır. (...) Romancı vakaya ilk fiskeyi vurduktan sonra onları kendi determinizmlerine bırakmış gibidir. Böyle anlaşılınca büyük dram yazarları gibi romancıları da yöneltten dış-şuur (inconscient) gibi görünür. Dramda,

³³² Ülken, “Roman”, s. 55.

³³³ Ülken, “Roman”, s. 54.

romanda hatta senfonik müzikte ‘inconscient’in işleyişini ifade eden zekâdır. Onu keşfeden, dile getiren ve sanki ‘passion’lar kendi kaderlerine doğru dış-şuurla gidiyormuş gibi eserin kaptanlığını yapan zekâdır. (...) Romancı sevgiyi, erdemi, güzelliği kitaptan çıkararak klişe-fikirlere karşı cephe alacak; eski edebiyattan aldığı dersle, felsefe ve ilim bilgisini eserine serpiştirmek için değil, gerçeği aydınlatan ışıklar olarak kullanacaktır. Bu bir şövalye aşkı, Fuzuli veya Pétrarque aşkı, santimental (marazi) aşk, âşık gösterişi veya özentisi, sufilerin cezbesi, şehvet aşkı, ihtiraslı aşk, hatta aşk düşmanlığı yahut her türlü aşka karşı ilgisizlik olabilir.”³³⁴

Klişe tiplerin eserden uzaklaştırılması, romanın hürlüğünü ilan etmesine yardımcı olduğundan hareketle Hilmi Ziya, *Don Kişot*, *Topal Şeytan* ve *Goriot Baba*’nın döneminin klişe tiplerinden sıyrılabildikleri için yükseldiklerini dile getirir. Hilmi Ziya’ya göre, onların ölümsüz olması dönemlerinin klişe tiplerini gülünç hale koymalarından kaynaklanmaktadır. Nitekim bugün klişe tipleri hicvedenler, sonraki zaman kendileri aynı duruma düşebilmektedir.³³⁵

İlk roman örneklerine dair yapılan bir araştırmada şövalye aşklarına dayanan klişelere ulaşılmaktadır. Hilmi Ziya, söz konusu şövalye aşklarının maceraperest hallerinin hicvi olarak *Don Kişot*’u, romanın ilk hayali şekline indirilmiş bir darbe olarak görür ve romanda yeni bir devri açarak realist romanı getirdiğini düşünür.³³⁶ *Don Kişot*’a yakın örnekler olarak Scaron’un *Roman Comique*’sini, Rene Lesage’nin *Topal Şeytan*’ını ve Apudée’nin *Altın Eşek*’ini gösterir. İngiliz edebiyatında ‘humour’ türünün bu tarzda örnekler verdiğini belirtir. Bunlar arasında *Don Kişot*’u ayrı tutarak, onun öneminin bütün bir roman türünün adı olması, hatta gerçeğe ilgisiz tüm davranışlar için onun kullanmasından geldiğini söyler. Ayrıca Hilmi Ziya, *Don Kişot*’un sadece döneminin şövalye aşklarını değil kendinden sonra gelecek *Don Kişot*’ların da hicvini yaptığını, hatta bunlardan birinin de *Faust* olduğunu iddia eder.

Hilmi Ziya, romanın evrimini ele alırken onun ilk örneklerinden itibaren tüm gelişimini tetkik etmiştir. Bu doğrultuda daha önce adını verdiği *Altın Eşek* gibi eserlere ek olarak *Amadis*, *Chevalier Platine*, *Don Olivante* gibi eserleri saymaktadır. Bu çağın *Don Kişot* ile sona ermesinin ardından Rebelais’in *Gargantua* ve *Pantagruel* isimli dev

³³⁴ Ülken, “Roman”, s. 54-57.

³³⁵ Ülken, “Roman”, s. 63.

³³⁶ Ülken, “Roman”, s. 50.

masallarının geldiğini ifade eder. Dev masallarını 17. yüzyılda kır hayatının topluma karışmasıyla şehirden kaçan bir kır ormanının takip ettiğini söyleyen Hilmi Ziya, Honoré d'Urfe'nin *L'astrée*'sini kır romanının ilk örneği sayar. Çoban romanı da denilebilecek bu kır romanlarından sonra gelen macera romanlarını *Corithée* ve *Polixandre*'nin temsil ettiğini belirtir. Macera romanlarının aşırı fanteziye kaçan hayali unsurlarının tiye alınması, bu eserlere ilginin azalmasına sebep oldu. Hilmi Ziya, bundaki en büyük etkenin macera romanlarının gerçekten uzaklaşmasına bağlarken adı geçen eserlere ilginin azalması suretiyle ilginin realist romana yöneldiğini açıklar.

Macera romanı, realist roman derken halka doğru iniş, yüksek zümreyi rahatsız ettiğinden sonraki dönemde psikolojik roman doğmuştur. Böylece romancının gözünü iç dünyaya, kahramanların iç hayatının tahliline çevirdiğini tespit eden Hilmi Ziya, La Fayette'nin *Zayde*'yi yazarak türün ilk örneğini verdiğini söyler. Bu başarılı ilk örneği *La Princesse de Clèves* izlerken, Hilmi Ziya, bu eserlerin La Rochefoucault'un *Maximes*'teki stilini hazırladığını ileri sürer. Rağbet gören bu türün uzun ömürlü olması örneklerini de arttırmıştır. Adı geçen eserler arasında, Türk edebiyatında dört kez çevirisi yapılmış olan Télémaque da bulunmaktadır. 1700'lü yıllara gelindiğinde Hilmi Ziya, bu yüzyılı Fransız İhtilali'ni hazırlayan büyük yazarların devri olarak görür. Bu noktada Montesquieu'nin *Acem Mektupları*, Rousseau'nun *Nouvelle Heloise*, Voltaire'in *Candide*, *Zadig* ve *Princesse de Babylone*, Diderot'un *Rameau'un Yeğeni* ve *Rahibe* adlı eserleri ile felsefi romanı icat ettiklerini düşünmektedir. Hilmi Ziya aynı yüzyıl içerisinde yabancı ülkeler hasreti üzerine kurulu exotique (egzotik) romanın doğmaya başladığını da eklemektedir. 1710 yılında Marivaux'un Günay Afrika kıyılarına fırtınanın götürdüğü bir denizcinin hikâyesini anlatan *Jean Masse'nin Maceraları ve Gezileri*'ni, egzotik romanın başlangıcı olarak gören Hilmi Ziya, *Robinson Crusoé* ve *Paul et Virginie*'yi egzotik roman türünde değerlendirir.³³⁷

Hilmi Ziya, egzotik romanın daha da derinleşerek tabiat tasvirleri, aşırı duygululuk gibi unsurlarla Hristiyan mistisizminin birleşmesiyle Romantik edebiyat romanının oluştuğunu söyler. Hilmi Ziya, Romantik edebiyatın romanını ve ilk örneklerini şu şekilde açıklar:

³³⁷ Ülken, "Roman", s. 64-67.

“*Exotique roman, daha da derinleşerek, sübjektif taşkınlık, tabiat tasviri, aşırı duygululuk ve Hristiyan mistisizmi ile birleşerek romantik edebiyatın romanı halini aldı. Bunun ilk örneği; Mademe de Staël’in ‘Corinne’ ile ‘Delphine’ eserleridir. Fakat romantizmin bu zeki habercisinden sonra asıl büyük yazarı olan Chateaubriand üzerinde durmalıyız. Atala ve René onun exotique romanlarıdır. Aslında bunlar Chateaubriand’ın yeni dünyada yaptığı gezilerin izlenimleridir. ‘Le génie du christianisme’, ‘Mémoire d’outre-Lombe’ bu suretle doğdu. Bir hac gezisi hatıraları olan de Paris à Jerusalem, Servet-i Fünun edebiyatında Cenap Şehabettin’e ‘Hac Yolunda’ yı, yeni edebiyatta Falih Rıfkı’ya ‘Ateş ve Güneş’i ilham etti. Chateaubriand baştanbaşa şiirle dolu, zengin stili ile devre hâkim oldu. Exotique roman zirvesine vardı. Fakat sonraki romancılar bu tarzı devam ettirmediler.*”³³⁸

Romanın başından itibaren gösterdiği seyir neticesinde geline nokta Hilmi Ziya, Alfred de Vigny’nin *Cinq Mars* eserinde 13. Louis’in zamanındaki bir macerasını anlatırken aynı zamanda tarihi romanın da örneğini vermiş olduğunu ifade eder. Hilmi Ziya, asıl ismi Henri Beyle olan Stendhal’a gelince Realizm devrinin açıldığını haber verir. Hilmi Ziya, Stendhal’ı Balzac’ın elli romanda yaptığı çalışmayı birkaç romana sığdırması yönüyle başarılı bulur. Yaşadığı dönemin toplumunu birebir sentezleyerek vermesini dikkate değer addeder. Öte yandan Hilmi Ziya, Balzac gibi bir zirveden sonra aynı kuvvette romancı yetiştirmenin zorluğuna değinmekle birlikte, Realizmi daha da işleyip stilleştiren Gustave Flaubert’ten söz açar. Flaubert’in beş, on yıl harcadığı her eserinde Romantizmle alay ettiğini belirtir.³³⁹

Romanda Realizmin aşırı yorumlanmasının neticesi olarak her şeyi kara ve kötü gören Natüralizm doğmuştur. Hilmi Ziya, Natüralist romanın her şeye kötümser bakmasını eleştirmektedir. Çünkü ona göre, dünyada kötü insanlar olduğu gibi temiz, iyi yürekli ve kendini insanlara adanmışların olduğunu, aynı insanda melekle şeytanın bir arada olduğunu ısrarla belirtmiştir. Gerçeğin zıtlıklarla beraber var olduğuna inanan Hilmi Ziya, asıl realist romancıların da Dostoyevski, Balzac ve Dickens olduğunu savunur. Realistin gerçeği ile Natüralistin gerçeğinin farklarını ortaya koyan Hilmi Ziya, yaşanan, duyulan ve hayal edilen bütün gerçeklerin realistin konusu olduğunu belirler. Karşısında gül ve pisliğin bulunduğu bir durumda, gerçekçi olanın pisliği alıp gülü bırakmasının imkânı olmadığını, aksine ikisini birden alması gerektiğini ifade eder. Bu

³³⁸ Ülken, “Roman”, s. 68.

³³⁹ Ülken, “Roman”, s. 69-70.

Natüralist ile Realisti ayıran bir ölçüttür.³⁴⁰ Hilmi Ziya, Natüralist romanın öncüleri arasında Goncourt Kardeşleri göstermiş olsa da, Natüralist romanla birlikte romanın güzeli, ulviyi anlatmaktan vazgeçerek, çirkine ve bayağıya yöneldiğini söyler.

Roman türünün geçmişini ve bugünkü halini böylece tanıtan Hilmi Ziya, yine bu durum ve tespitleri aracılığıyla romanın tarih boyunca üstlendiği görevler olduğunu ifade ederken, bu sayede sosyal romandan da konu açılabilceğini belirtir. Buna dair fikirleri şu şekilde anlatır:

“Roman, içe dönme ile dışa çevrilmenin birleştiği yerde doğmuştur. Bu iki işlem aynı zamanda ferdi ile sosyalin de birleşmesi demektir. İnsani gerçeğin gelişmesinde birbirine zıt olan bu iki cephe, aynı zamanda da birbirinin tamamlayıcısıdır. İnsan yaşayışını bütünlüğü ile kavramak isteyen roman onları birlikte ifade etmek zorundadır. İçe dönme, içe katlanma psikologlarca özel bir karakteri, bir davranışı gösterir. Bazı kimselerde dışa çevrilmeye göre zayıf olsa da belirli yaş dönemlerinde meydana çıkar ve az çok herkeste vardır. (...) Dışa çevrilme, çevreyle bir-olma yine psikologlarca ‘extraversión’ diye bir tip olarak görülmektedir. Sosyologlar ve din tarihçilerinin ‘mythologie’ dedikleri safha bu dışa çevrilmede ‘projection’ halinde doğmuştur. (...) Roman işte bu sosyal ve ferdinin birleştiği yerde doğdu. Devir devir iki vasıftan biri üstün rol oynadı. Macera romanında sathi kalan sosyal unsur bugünün sosyal romanında gelişti. İngiltere’de ‘Oliver Twist’ ilk esaslı sosyal romandır. XIX. yüzyılda Godwin’in ve Holeroft’un romanları faydacı bir amaçla yazılmış sosyal romanlardır. Bunların öncüsü XVI. yüzyılda Thomas Morus’un yazdığı ‘Utopia’ idi ki bir sosyalist roman sayılabilir. Goldsmith’in ‘Le Vicair de Wakefield’i insanıyetçi roman örneğidir.”³⁴¹

Hilmi Ziya Batı kaynaklarına dayanarak anlattığı roman türünün var oluşu, gelişimi ve eserlerine dair bilgileri bütün hatlarıyla vermiştir. Hilmi Ziya’nın Türk romanına bakışı noktasında Ahmet Mithat Efendi’yi herkesçe bilinen akışa müdahale etme yönüyle eleştirmektedir. Ahmet Mithat’ın söz konusu tutumuna karşı “*Ahmet Mithat Efendi bir romanında baltayı indiren adamı anlatırken, heyecanın zirvesinde, vakayı durduruyor; balta üzerinde uzun bilgiler vermeye kalkıyor. Bu büyük kusur onda mazur görülebilir, çünkü hedefi halkı okumaya alıştırmaktı, roman yazmak değil!*”³⁴² örneğini vermektedir.

³⁴⁰ Ülken, “Roman”, s. 58-59.

³⁴¹ Ülken, “Roman”, s. 71-74.

³⁴² Ülken, “Roman”, s. 56.

Sonuç olarak, Hilmi Ziya'nın çalışkan ve verimli kişiliğini gösterdiği başka bir saha da roman olmuştur. Her ne kadar Türkiye'de büyük romanın varlığından şüphe etse de destanın vardığı son nokta olarak kabul ettiği roman türünde örnekler vermekten geri durmamıştır. Rauf Mutluay, Faruk Nafiz'in Ankara Erkek Muallim Mektebi'nde beraber kaldığı Hilmi Ziya hakkındaki *“Bir süre aynı evde kalmıştık. Hilmi Ziya uzun uyumazdı. Biz yatar, kalkar, onu hep masa başında çalışırken bulurduk. İnanın sandığınızı karıştırırsanız en az on, on beş romanı çıkar.”*³⁴³ şeklindeki sözlerini aktarır ki bu romana ilgisi açısından anlamlıdır. Roman konusundaki bilgi birikimini değerlendirmek adına bu yolu tercih etmiştir.

2.4. EDEBÎ AKIMLAR

Edebiyat alanında farklı dönemlerde görülen her akımın altında çeşitli toplumsal, siyasi ve düşünsel olayların rol oynadığı, bu akımlar üzerine yapılan araştırmalar neticesinde öğrenilebilmektedir. Kimi zaman siyasi alanda kendini gösteren bir akım, oluşturduğu etkiye göre bazı sanat dallarına veya felsefeye sıçrayabilmektedir. Hilmi Ziya, akımlar bahsinde bu yoldan giderek akımları anlatmadan önce onları hazırlayan siyasi, toplumsal ve düşünsel zemini tetkik etmiştir. Bu nedenle Hilmi Ziya, öncelikle İlk Çağ, Orta Çağ, Rönesans ve Reform dönemlerindeki toplumun, sanatın ve edebiyatın nabzını tutmuştur.

Hilmi Ziya, Yunan sitelerinde bir gelişme çağının oluşmaya başladığını belirtirken, kabilelerin dini merkezlere yakın yerlere yerleşmeye başladığını, böylelikle dinamik bir manzaranın görüldüğünü ifade etmektedir. Sükûn kendini harekete ve değişime bırakmıştır. Bu açıdan bakılınca Hilmi Ziya, Yunan sanatının gerçekten ahenk ve nizam barındırdığını söyler. Edebiyat alanında Aristo'nun üç birlik kuralını icat etmesinin bu muvazeneyi sağladığını düşünen Hilmi Ziya, onun muvazenesine girmeyenlerin değersizleştiğini ileri sürer.³⁴⁴

³⁴³ Rauf Mutluay, “Hilmi Ziya Ülken'in Roman Dünyası: İnsan Meddücezi”, *Sosyoloji Konferansları*, 17. Kitap, (İstanbul 1979), s. 56.

³⁴⁴ Hilmi Ziya Ülken, “Sanat, Düşünce, İçtimai Bünye”, *Sosyoloji Dergisi*, S. 13-14, (İstanbul 1959), s. 6-7.

Orta Çağ'a gelindiğinde manevi ve uhrevi kültürün izleri sezilmektedir. Hilmi Ziya, buna sebep olarak dönemin cemiyetinin ideali üstün bir alemde görmesi olduğunu düşünür. Hilmi Ziya bu uhrevi alemini şu şekilde açıklamaktadır:

“Değer nizamının mihrakı Allah'tır. Dünya ahirete giden bir geçittir. Dünya saltanatı gölgeden ibarettir ve eğer varsa, iradesi ancak Allah'ın yeryüzünde gölgesi olduğu içindir. Bütün iradeler Allah'ın iradesi önünde silinir. Mülk onun mülküdür. İnsanlar yeryüzünde misafirdir. Fakat hükmedenler sırf bu iradeyi temsil ettikleri için hüküm sahibidirler. Cemiyet yine tabakalıdır, bununla beraber bütün insanlar Allah'ın mutlak İradesi önünde müsavi olurlar. Allahtan başka kimsenin hakiki şahsiyeti yoktur. İlahi iradeyi temsil edenlere -Halife, İmam, Papa, vs.- doğru yükselmek ve o sayede iğreti şahsiyetler kazanmak mümkündür. (...) Bu yeni cemiyetin ehramında kademe kademe yükselerek Allah'a yaklaşılabılır. Orta-çağ cemiyeti Allah karşısında Dünyanın hiçliğini, insanların menfi eşitliğini, piramidal mertebelerde zirveye kadar çıkabilme imkânını; telkin eder.”³⁴⁵

Orta Çağ sanatının bulunduğu bu zemin üzerinde “zahitçe” ve “tasavvufi” olacağını belirtir Hilmi Ziya. Tasavvufi idealizm, duyular yoluyla spirüetuel âleme yükselmenin zarif tarzını icat ettiği için sert ve kaba zahitliğin de önüne geçtiğini söyler. Hilmi Ziya, bunun sanatın tabiatla olan ilişkisine de cevap verdiğini ifade eder. Orta Çağ'ın bu manevi havası içinde edebiyat da tasavvufi idealizm yolunu tutmuştur. Böyle bir edebiyatta her şeyin şiirle anlatıldığını söyleyen Hilmi Ziya, tasavvufi hayatın, gerçeği taklide veya tabiata ihtiyaç duymadığından dolayı nesir türlerinin yerini şiire bıraktığını ekler.³⁴⁶

Orta çağ kültürüne bir darbe olarak nitelediği Rönesans'ı sadece bir ilim, fikir ve sanat hareketi olarak görmekten çok kültürel bir hareket olarak değerlendirir. Bu yeni cemiyet bünyesindeki sanatın yeniden tabiata döndüğünü ve aynı zamanda dinle uzlaşmaya çalıştığını ifade eden Hilmi Ziya, Rönesans'ın “sacré” (dinsel) ile “profane”ın (din dışı) izdivacını yaptığını düşünür. Edebiyat alanında görülen gelişmelerde “profane”ın “sacré”ye karşı üstünlüğünün bulunmasının yanında tenkit, hiciv ve şüphenin adım adım ortaya çıktığından söz edilir. Hilmi Ziya, Rönesans'ın önderi Dante'de bunu görmektedir. Öte yandan Boccaccio ve Erasmus'u papazlara ve

³⁴⁵ Ülken, “Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye”, s. 8.

³⁴⁶ Ülken, “Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye”, s. 9-10.

feodallere karşı yaptıkları hücumlardan dolayı asıl Rönesans'ın mimarı saymaktadır.³⁴⁷ Rönesans, Reform'un ona karşı tepkileri neticesinde sonraki yeni cemiyete yerini bırakmak üzere etkisini yitirmiştir.

2.4.1. Klasisizm

Rönesans ve Reform hareketlerinin birbirleriyle çatışmaları neticesinde ilim, felsefe ve sanat dallarında türlü gelişmeler olmuştur. Hilmi Ziya, Klasisizmin Rönesans'tan beslendiğini öne sürerken, Reform hareketinin ise, Romantizme zemin hazırladığını söylemektedir. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda Fransa ve İspanya'da monarşilerin kuvvetlenmesinin yeni klasik hareketin uyanmasında etkili olduğunu düşünen Hilmi Ziya, bu hareketin Rönesans'tan fıskırdığını ve Rönesans'ın ilim ve felsefesinin yeni klasikte vücut bulduğunu belirtir.

Klasisizmin filizlenmeye başlayıp, geliştiği bu dönemde sanat ve edebiyat alanında da farklılaşma yoğun bir şekilde görülmektedir. Hilmi Ziya, kendi tabiriyle “Yeni Klasik”in sanat ve edebiyata dair görüşlerine ve getirdiği yeniliklerle ilgili şunları kaydetmektedir:

“Sanat, sağduyu ve akıl yardımıyla bu iyi kurulmuş hayat şeklini tasvir etmek, ihtirasların akılla dizgine vurulmasını göstermek, üstün tabakanın sağduyusu ile hayatın gülünç tarafını bulmak idi. Böylece Fransız klâsikleri, İngiltere’de Shakespeare’den önceki sanat, İspanya’da Calderon ve Lope’de Vega yetişti. Bu hayat şekli bununla beraber Renaissance’in, hatta Orta Çağ’ın bütün fikrî ve manevi mirasından faydalanıyordu.(...) Edebiyatta yeni klâsik daha iyi çizilmiştir: Boileau, yeni sanatın kaidelerini koydu. Racine, Corneille, kaidelere bağlılıkları, akılla ihtirası yenmeleri ile tamamen yeni klâsiktirler. Molière yeni cemiyetin sağduyusu ile sonradan görmüş burjuvaları, yeni zenginleri, müraileri, üstün tabakanın aşağı gördüğü insanları hicvediyordu. Vakaa on yedinci yüzyıl Fransa'sında 'sonradan görmüş burjuva' gülünç idi.”³⁴⁸

Hilmi Ziya, kaideler üzerine kurulu olan Klasisizmin geçmişe önem vermediğini, aksine gözlerini sadece geleceğe diktiğini söyler. Klasisizmin güzellik anlayışının da farklı bir görüş açısına sahip olduğundan söz eder. Hilmi Ziya, onlara göre bir insanın güzelliğinin onun en salt halinde görülebileceği fikrinde olduklarını, fakat Klasisizme

³⁴⁷ Ülken, “Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye”, s. 12.

³⁴⁸ Ülken, “Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye”, s. 15-16.

tepki olarak ortaya çıkacak olan Romantizmde bu güzellik anlayışının ve kaidelerin eleştirisinin yapılacağıın altını çizer.

2.4.2. Romantizm

Romantizm, Rönesans'ın doğurduğu Klasisizmden ve onun teşekkül ettiği cemiyetten çok daha farklı bir yapı içinde varlığını hissettirmeye başlamıştır. Romantizm, Hilmi Ziya'nın düşünce yapısına daha çok uyması bakımından üzerinde en çok durduğu edebî akım olmuştur. Romantizmin siyasi ve felsefi yönü, Hilmi Ziya'nın fikirlerini oldukça etkilemiştir. Klasisizmin eskiyle kestiği bağlantıyı Romantizmin yeniden kurma girişimi, bu hareketin yapısı ve amaçları için önemlidir.

Hilmi Ziya, romantik kültürün doğuşunu, monarşilerin serbest şehirlerde eski içtimai mertebelenmeyi sarsan nüfus hareketlerine bağlamaktadır. Bu noktada sınıfların gevşediğini ve burjuvanın üste doğru çıktığını belirtir. Burjuvanın asalet kazanması hareketi yönlendiren bir amil olmuştur. Hilmi Ziya'nın gözünde bu hareket Aydınlanma Çağı'nda nüfusun köyden kente akmasından, şehirlerin halklaşmasıyla birlikte tabiatın ruh tarafından fethedilmesinden ileri gelir.³⁴⁹ Hilmi Ziya, romantizmin getirdiği yeni dünya görüşü ve halk hareketlerinin getirileri hakkında derin fikri tahlillerde bulunmuştur:

“Rousseau'nun açtığı his dünyası zekâdan çok derindi. İlim imanla, akıl ruhun bütün melekeleriyle, hakikat geniş değerler âlemi ile kuşatılmıştır. Romantik kültür Reform'un sübjektivizmi ile Renaissance'ın tabiat açıklığını birleştirerek tabiatın manevileştirilmesine ulaşacaktır. Halk hareketlerine dayanan yeni kültürün en mühim içtimai görünüşü milletlerin doğuşudur: halk, taşrayı merkeze bağlayan büyük kütle artık tabakalı bir cemiyette seçkinlerin akıl ölçülerine göre yaşamaya elverişli değildir. (...) Halk, taşradan merkeze getirdiği kendi örf ve adetlerinin, kendi tarihinin baskısı ile insanlığa hususi bir açıdan bakmaya başlıyor: Her millet insanlığa kendi tarihi ile karışıyor. Millî tarihler hacimleşiyor, klâsik kültürün müşterek tarihi önünde ağır basıyor. Klâsik kültürün ilk kaynağı olan İlyada karşısına milletlerin epopée'leri çıkıyor. Millî hatta ırki kök arama ihtirası klâsiğe, kiliseye, klâsik hümanizme, mücerret akıl ve ilme karşı koyuyor. İşte romantik kültür bu vasıflarıyla benliğin taşmasından ibaret yeni bir dünya görüşü meydana getirmektedir.”³⁵⁰

³⁴⁹ Ülken, “Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye”, s. 18.

³⁵⁰ Ülken, “Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye”, s. 18.

Milliyetçiliğin doğuşu ile Romantizmin kendini göstermesinden ötürü Hilmi Ziya, onun milliyetçilik hareketleriyle demokrasi içinde doğduğunu açıklar. Klasiklerin insanı ıslah etmeleri çabalarının karşısında Romantikler, sezgilere ve ihtirasa önem vermekteydiler. Bunun üzerine Hilmi Ziya, Romantizm taraftarlarının yine Klasiklerin aksine maziye dönüş yaptıklarını söyler.³⁵¹ Aynı şekilde Klasisizmin güzellik anlayışını da yıkarak, her insanın bulunduğu kavmin adetlerine göre giydiği eserle güzelliğini tamamladığını ortaya çıkarır.³⁵²

Romantizmin edebiyat alanında uyandırdığı anlayış ve getirdiği yeniliklere yönelik açıklamalarında Hilmi Ziya, esas olarak eski edebî mektebe ve kaidelere karşı mücadele ettiğini, şiirde inkılabın siyasi inkılapla birlikte yürüdüğünü söylemektedir. Romantiklerin yalnız kaideleri tehdit etmediğini, daha da ileri giderek bütün içtimai müesseseleri tehdit ettiğini ileri sürer. Bu sayede edebiyatı akademilerin boyunduruğundan kurtaracaklardır. Bu sayede inkılaba karşı reaksiyon gösteren Romantizmin tarihi zevkle birleşerek sanatın izafiliği, çok renkliliği üzerinden milli sanatlara dikkat çektiğini belirtir.³⁵³ Edebî sahada kendini iyiden iyiye gösteren Romantizmle birlikte yeni türlerin de sık sık adı geçmektedir. Oluşan yeni türler arasında dram, roman, otobiyografi sayılabilir. Hilmi Ziya, bu türlerin oluşumunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Edebiyatta klâsik kaidelerin, şekillerin kırılması, insanın kendi iç zenginliği içinde kütleyi aksettirmesi, sübjektif perspektivin derinleşmesi, benliğin ağırlık merkezi oluşu, ‘roman’ tarzının doğuşu devrin başlıca vasıflandır. Bu vasıflar resimde ilk defa çok erken Rembrandt ile meydana çıktığı gibi, edebiyatta da Shakespeare ile hazırlandı. Onda trajedinin üç birlik kaidesi kırıldı: Artık ne mekân, ne zaman, ne mevzuda birlik kalmayacaktı. (...) Racine’in trajedilerinde 600 kelime kullandığı söylenir. Shakespeare bunu 19000’e çıkarmıştır. Bu genişleme sunî bir zenginlikten değil, bütün cemiyetin sahneye girmesinden ileri geliyordu. Asıl romantik kültür bundan bir buçuk asır sonra gelişecektir. Hugo, Cromwell’e önsözünde ‘Romantizmin Beyannamesi’ni neşretti. Fakat hiç biri Shakespeare’in seviyesine ulaşamadılar. Dram trajedinin yerini aldığı gibi, romantik kültürün i sonunda, roman da dramın yerini aldı. Romanın eski kültürlerde hiç bir yeri yoktur. Bu büsbütün yeni nevin doğması için Reformun ve halk hareketinin birleşmesi lâzımdı. Önce autobiographie

³⁵¹ Hilmi Ziya Ülken, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Romantizm 1”, *Son Telgraf*, 10 Nisan 1944, s. 2.

³⁵² Hilmi Ziya Ülken, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Resimde Romantizm”, *Son Telgraf*, 30 Mayıs 1944, s. 2.

³⁵³ Ülken, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Romantizm 1”, s. 2.

(otobiyografi) ile başlayan roman insanın itiraflar içinde cemiyeti aksettirmesi idi.”³⁵⁴

Romantizm tam anlamıyla bir akım haline geldikten sonra diğer ülkelerde de yayılmaya başlamıştır. Hilmi Ziya, özellikle İngiltere ve Almanya’da 1825 yılında romantizmin en kuvvetli zamanını yaşadığını söyler. Daha 1813 yılında tüm Cermen memleketlerinde Alman Romantizminin verdiği vatanseverlik heyecanıyla yükselen bir Romantizmden söz etmektedir. Fransız Romantizminin ise, İngiltere ve Almanya’ya göre daha geç başladığını ve onlardan ilham aldığına değinir. Öte yandan İskandinavlar arasında Romantizm, eski efsanelere, halk şiirlerine ve folklorla ilgiyle varlığını sürdürmektedir. Rusya’da Romantizm ise, Fransız tesiriyle teşekkül etmiştir.³⁵⁵ Hilmi Ziya, Avrupa’da Romantizm rüzgârı estiği sıralarda, Amerika’da Fourneir’in önderliğinde transcendelisme (deneyüstücülük) adı verilen bir içtimai cereyan olduğunu belirtir. Asıl Romantizm ise, Hugo tercümelerine dayanırken, Hilmi Ziya, sergüzeşt ve tarihi romanların, kır hayatının şiirlerinin çokça bulunduğunu ifade eder.³⁵⁶

Romantizmin tüm dünyada yayılması milletlerin birbirilerini tanıma noktasında faydalı olmuştur. Ancak Romantizm bir yandan fertçilikle, marazi hassasiyetle yozlaşırken, diğer taraftan tarihi ilimleri canlandırmak suretiyle medeniyetin köklerini yüzeye çıkarmıştır. Hilmi Ziya, bu durumun milletler arasındaki kültür ve edebiyat etkileşimini arttırdığını düşünmektedir. Hilmi Ziya, “Milletlerarası Edebî Mübadeleler”³⁵⁷ makalesinde bu konuyu derinlemesine işlerken, milletlerin birbirine merakı ve hayranlığı dolayısıyla egzotizmin doğduğunu tespit etmiştir.

1840’a doğru gelindiğinde Romantizm için Hilmi Ziya, güneşi kararmaya başladı, cümlesini kullanır. Bir zaman savunucu olanların bile artık Romantizmi tenkit etmeye başladığını söyleyen Hilmi Ziya, Romantizmin tabiata dönmek istediğini ve ayrıca aralarında sanatın sanat için mi, yoksa cemiyet için mi olacağı konusunda anlaşmazlığa düştüklerini ifade eder. Daha önce Romantizmde beraber yürüyen bu iki temayül için

³⁵⁴ Ülken, “Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye”, s. 20.

³⁵⁵ Hilmi Ziya Ülken, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Romantizm 2”, *Son Telgraf*, 17 Nisan 1944, s. 2.

³⁵⁶ Hilmi Ziya Ülken, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Romantizmin Amerika’ya Atlayışı”, *Son Telgraf*, 15 Mayıs 1944, s. 2.

³⁵⁷ Hilmi Ziya Ülken, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Milletlerarası Edebî Mübadeleler”, *Son Telgraf*, 17 Nisan 1944, s. 2.

sanata öncelik veren sanatkârın güzelliğe kavuşmayı istediğini söylerken, özellikle Almanya’da dinin ve vatanseverliğin müttefiki olarak görüldüğünü iddia eder.³⁵⁸ Romantizmin Fransız İhtilali’yle birlikte yürüdüğünü ve milliyetçilik ile aralarında sıkı bir bağ olduğunu milliyetçiliğe dair fikirlerinde bunu sık sık dile getirmiştir.

2.4.3. Realizm

Romantizmin rağbet gördüğü devrin ardından ona karşı bir hareket de şekillenmeye başlamıştı. Nihayet Romantizmin çöküşüyle birlikte söz konusu hareket gün yüzüne çıkmıştır. Hilmi Ziya, Romantizmin kendi içindeki çatışkan vasfının parçalanmasında etkili olduğu kanaatindedir. Irk üstünlüğü, emperyalizm ve kapitalist egoizmin bir yana, romantizm his coşkusu, ülkücülüğü ve egzotizminin bir yana yarıldığını söyler. Bu ayrılışın temel sebebini makineleşme ile emperyalizm arasındaki bağın kesilmesinde arar. Bu noktada Hilmi Ziya, yeni bir realist kültürün doğduğunu düşünmektedir. Realist milliyetçiliğe dayanan istilacılığın rolünü de belirtmektedir.³⁵⁹ Realist kuvvetlerin hâkim olduğu cemiyetin durumunu Hilmi Ziya, şu cümleleriyle izah etmektedir:

“Gerçek üstü bir değerler skalası kabul etmedikleri; dine, ahlâka, milliyete, sınıf şuuru, insanlığa şüpheli gözle baktıkları için, buna hususi bir manada ‘realist kuvvet’ de diyebiliriz. İşte yeni cemiyetin çekirdeğini bu kuvvet teşkil etti. Ancak onun yeni bir kültür bünyesi halini alması için mühim bir adım lâzımdı. Bu da müphem ve şekilsiz temayülün ifade edilmiş ve şekilli bir formül kazanmasını temin eden yardımcı bir kuvvetin bulunmasıydı. Fakat daha sonra realizm kendi başına bir düşünce ve zevk tarzı, bir hayat anlayışı olan yeni bir sanat ve bilgi nizamı ve çok hususi bir manada yeni bir ‘ideal’ olarak meydana çıkmıştır. Bütün bu hâdiseler 19’uncu yüzyılın yansından sonra ve asrımızın ilk yıllarında cereyan etmiş ve realist kültürde ideal yetmezliği onun tam bir krizle sona ermesine, yerini tam fertçilik, tam nihilizm, hatta realite inkârına bırakmasına sebep olmuştur.”³⁶⁰

Realist kültürün hüküm sürdüğü bu cemiyet tarzında sanatın da idealleştiğini belirten Hilmi Ziya, sanat ve düşünce açısından Realizmde tam bir tutarlılık olduğunu

³⁵⁸ Hilmi Ziya Ülken, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Romantizmin Sonu”, *Son Telgraf*, 8 Mayıs 1944, s. 2.

³⁵⁹ Ülken, “Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye”, s. 22.

³⁶⁰ Ülken, “Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye”, s. 24.

düşünmektedir. Söz konusu tutarlılıkta rol oynayan etkenin tecrübe edilmiş bilgi ve gerçekliğe dayanması olduğunu ifade eder. Realizmin kendini taşıdığı noktada Antik Çağ'ın klasik kültürü olduğunu tespit eder ve ideal kıymetlerle mistik düşüncesinin karşısında durduğunu söyler.³⁶¹ Böylelikle Realizm toplumsal düzende yaptıklarını, sanatta ve edebiyatta da yapmaya başlamıştır. Hilmi Ziya, bir önceki dönemdeki maraziliğin dışarda kaldığını ve romanda Balzac ile başlayan Realizmin, Zola'nın Natüralizminde, İbsen'in müfrit ferdiyetçiliğinde, Gorki'nin "Serseriler"inde geliştiğini ileri sürer. Öte taraftan Dostoyevski'nin Romantizmin sonunda, Nietzsche'nin "Kudret İradesi"yle Hristiyanlığın feragati arasındaki çatışmadan hareket ettiğini ve bu yolla marazi tiplerin tahlilinde anarşizme ve nihilizme ulaştığını saptar. Yine Tolstoy'un da nihilizmden kopmadığını açıklar.³⁶²

Realist kültürün hükmünün sathi olduğunu düşünen Hilmi Ziya, bunu vasıta değerlerden teşekkül etmesine ve sadece gerçeklerin tahliline yer vermesine bağlamaktadır. Bu sebepten de Realizmin devamlılığının imkânı olmadığı görüşündedir. Nitekim Hilmi Ziya, Realizmin yarım asır geçmeden parçalanmaya yüz tuttuğunu belirtir. Parçalanmanın birçok zıt kutupların karşılaşmasından olduğunu şu maddelerle ifade etmiştir.³⁶³

- Bir yanda hürriyet, öte yanda müsavat arzuları aynı zamanda gerçekleşemezdi. Birinin gerçekleşmesi ötekini yok etmeye, bu da realist kültürün dayandığı «insan haklarını bozmaya götürecektir.
- Bir yanda bütün realite öte yanda gerçekleşmesi istenen ideal kavramı aynı zamanda meydana çıkamazlar. Biri meydana çıkınca öteki kaybolur.
- Bir yanda yalnız toplumun gerçek olduğu fikri, öte yanda asıl gerçeğin yalnız fert olduğu fikri realist kültür görüşünde aynı zamanda yer bulamaz.

Realizmin yaşadığı ikilemler nihayet onun sonunu getirmiştir. Kendisinden sonra ise, yine realist kültüre dayanan ama sürekliliği olmayacak ferdiyetçi bir inkâr kültürü gelecektir.

³⁶¹ Ülken, "Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye", s. 24.

³⁶² Ülken, "Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye", s. 25.

³⁶³ Ülken, "Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye", s. 27-28.

2.4.4. Sürrealizm

İnsanın toplumdan kaçışıyla birlikte gerçeklerden de kaçtığını söylemek mümkündür. Bunun sonucu olarak gerçeklerden kaçış gerçek dışı, gerçeğin üstünde bir âlem ihtiyacı doğurmuştur. 1914-1940 yılları arasında, iki savaş arasında yükselen bu anlayış Sürrealizm olarak adlandırılmıştır. Hilmi Ziya, eski tarzın eleştirisiyle büyüyen bu cereyan için, ruhun hürriyetinin, rüya ve şuur dışının hâkimiyetinin, arzunun özgürlüğünün önemli değerler olduğunu söyler. Bu nedenle mantığa, determinizme, gramer kurallarına, dine, aileye, ahlâka, geleneğe hücum ettiğini belirtir. Bütün bunların karşısında ise, müspet unsurlar olarak, rüyayı, hayali, şuur dışını, fantastiği değerlendirir. Hilmi Ziya, bu akımın beyannamesini Breton'un yazdığını ifade eder.³⁶⁴ Bu beyannamede Breton'un mistik ruha dair ifadelerinin olduğunu söyler. Hilmi Ziya, beyannamaya göre, sürrealizm imajlarının insanın isteği dışında oluştuğunu ve iradeyi etkisiz kıldığını söyler. Sürrealizm ruhun çocuksu coşkunluğunu yeniden inşa ettiğini de ekler. Beyannamede görülen bir diğer madde ise, sürrealizm hareketi için bir cemiyet kurulmaması gerektiğidir. Şuur dışı hamleler, bir mantık ve bilgi vücuda getirmemelidir.³⁶⁵

Sürrealizm, “ahlâkî ve fikrî geleneğe karşı isyan”ı kendisine başlangıç noktası olarak belirlemektedir. Bu nedenle geleneği sürdüren roman gibi türlere de karşı çıkmaktadır. Kendi değer ölçüsünde romanı edebiyatın zıddı gördüğünü belirtir.³⁶⁶ Böylece sistemleşen harekete katılanların da sayısı giderek artmaktadır. Hilmi Ziya, Sürrealizmin öncüleri olarak, Gerard de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautremont, isimlerini sayar. Bu isimler eserlerinde zengin realiteden faydalanırken, rüyanın hürlüğünü ve gerçek arzuları kullanmışlardır. Rüya âlemini şiire sokma ve gerçekten uzaklaşma konusunda özellikle Baudelaire'in başarılı olduğunu söyler.³⁶⁷

Sürrealizmin beslendiği kaynaklar için Hilmi Ziya, birtakım tespitlerde bulunur. Sürrealizmin sistemleşmesine katkı yapan bu kaynağın mazide arandığını ve bu nedenle Orta Çağ şiirinin tarandığını söyler. Nitekim Sürrealist şairler kendilerine 12. ve 13. yüzyıllarda yazılmış bazı şiirlerde rüyanın olduğu şuur dışı kökler bulurlar. Hilmi Ziya,

³⁶⁴ Ülken, “Sanat, Düşünce ve İçtimai Bünye”, s. 30.

³⁶⁵ Hilmi Ziya Ülken, “Sürrealizm”, *İstanbul*, S. 7, (Temmuz 1947), s. 21-22.

³⁶⁶ Ülken, “Sürrealizm”, s. 19.

³⁶⁷ Ülken, “Sürrealizm”, s. 15.

sürrealist şairlerin folklorla da gittiğini, eski eserlerde var olan, hayaletlerin, sihirbazların cin çarpmalarının ve deliliklerin onlar için zengin bir kaynak olduğunu belirtir. Hilmi Ziya, bunu Sürrealizm için iptidaliğe dönüş olarak adlandırır. Ona göre, Freud'un yapmış olduğu kuvvetli analogiler onlar için ilerlemeye en elverişli yolu veriyordu. Rüya, delilik ve iptidai zihniyet arasındaki sıkı münasebet onlara yardımcı olmaktaydı.³⁶⁸ Sürrealizm ilkelerine dayanan eserler verilmekte de gecikilmedi. Bu doğrultuda, Novalis'in *Geceye Neşideler*'i, Edgar Poe'nun *Korkunç Hikayeler*'i Sürrealistlerin istifade ettiği eserler olurken, Lautreamont, Rimbaud ve Jarry önemli işler başarmaktaydı. Hilmi Ziya, Jarry'nin sürrealizme kattıklarıyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Jarry, bu asi şiir anlayışına nükte ve alay kattı. Cereyan bu suretle bir temayül ve program olmaktan daha ileri gitti. Mütecaviz bir cephe halini almaya başladı. Ruhun hürriyeti, rüya ve şuur dışının hâkimiyeti, arzusun serbest bırakılması gibi prensiplerin gerçekleşebilmesi için yeni sanat cereyanı buna mani olduğunu zannettiği her şeye hücum etmeye ve yıkmaya kalktı. Mantığa, determinizme, illiyet fikrine olduğu gibi, gramer kadrolarına, düşünce nizamına, arzusun baskıya koyan bütün kuvvetlere, dine, aileye, ahlâka, gelenek ve göreneğe hücum etti. İstisnasız bütün bunların hakiki ruh inkişafına ket vuran suni ve zararlı şeyler olduğunu iddiaya kalktı. Bu suretle cereyan mevcut kıymetlere hücumdan ibaret bu menfi hareketin arkasında şuur dışını, harikuladeyi (merveilleux), rüyayı, deliliği, birsam hallerini; mantık dekoru içerisinde dağınık olarak yaşayan ve hâkim olan fantastik ve harikulade ne varsa her şeyi değerlendirdi.”³⁶⁹

Hilmi Ziya, hareketin nihai hedefinin rüya ile gerçeği uzlaştırmak olduğunu, rüyanın ve arzusun hiçbir engelle karşılaşmadan var olabileceği bir gerçeklikten söz etmektedir. Ona göre, sürrealizmin bu isteği, onu Dadaizmin yıkıcı hareketinden ayırmaktadır. Sürrealistlerin verdiği eserlerle ilgili olarak Hilmi Ziya, nazariyesi kadar kuvvetli olmadığı düşüncesine sahiptir. Nitekim Aragon bazı eserlerini sonradan inkâra bile kalkmıştır. Hilmi Ziya, sürrealist eserlerin yavan kalmasını, romantik ve klasik üslubu ve aynı zamanda realizmin tesirinde kalmasına bağlamaktadır.³⁷⁰ Sürrealizmin tam anlamıyla bir mükemmelliğe erişebilmesi ve nazariyesini uygulayabilmesi için

³⁶⁸ Ülken, “Sürrealizm”, s. 17.

³⁶⁹ Ülken, “Sürrealizm”, s. 19.

³⁷⁰ Ülken, “Sürrealizm”, s. 23.

bütün edebî kaidelerden kurtulması gerekmektedir. Görüldüğü üzere bunda yeteri kadar başarı sağlayamamıştır.

Hareketin ilk olarak Fransa, İsviçre ve Almanya'da görüldüğünü söyleyen Hilmi Ziya, daha sonra İngiltere ve Amerika'ya geçtiğinin altını çizmektedir. Hatta Meksika ve Brezilya gibi memleketlerde de genç sanatkarların ilgi gösterdiğini ifade ederken, ona karşı olanların bile az veya çok bu etki altında kaldıklarını düşünmektedir. Her harekette olduğu gibi, bu harekete karşı da eleştirilerin olduğunu bilen Hilmi Ziya, Sürrealizmin eleştirisini kendi bakış açısıyla da yapmaktadır:

“(Sürrealistlerin) Onun mutedil taraftarlarının mükemmelleştirdikleri ve tam bir sisteme soktukları söylenemez. Yakın zamana kadar sürrealizmin muhtelif tefsirleri isyancı ve muhacim karakterlerini muhafaza ettiler. (...) Sürrealizm filân veya falan baskılan kaldırmayı teklif edebilir. Fakat onun yerine başkalarının kaim olmasına mani olamaz. İçtimâî ve medenî hayatın itibari olarak kabul ettiğimiz bir takım kaidelerden ibaret olduğunu zannetmek hakikate aykırı düşünerek olur. Sürrealizmin istediği mevsuk ve orijinal hisler ve hayallerin inkişafına imkân vermek; çıkartma hayallerden, ezberlenmiş ve uyuşmuş kaidelerden kurtulmak hakikaten doğrudur. Yine onun istediği şuur dışının sanattaki büyük hissesini tanımak ta yerinde bir fikirdir. Fakat bu fikirler Sürrealizmle başlamamıştır. Sanatın doğuşu kadar eskidir.”³⁷¹

Hilmi Ziya, Sürrealizm için yaptığı araştırmalar neticesinde elde ettiği bulguları bu haliyle açıklarken, onun eksik yanlarını da eleştirmekten geri durmamış, akımların tekâmülünü sürdürmüştür. Hilmi Ziya, bu noktada gerek siyasi, gerek felsefi ve gerekse sanatın diğer dallarıyla birlikte edebiyatta etkileri saptanan akımlara Yunan sitelerinden itibaren tüm şartlarıyla değerlendirerek bakmıştır.

³⁷¹ Ülken, “Sürrealizm”, s. 22-26.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HİLMİ ZİYA ÜLKEN'İN ROMANLARININ İNCELENMESİ

3.1. YARIM ADAM

3.1.1. Romanın Tanıtımı

Hilmi Ziya'nın edebiyat sahasına dair fikirlerini verirken edebî türler içerisinde roman üzerinde geniş bir şekilde durulmuştu. Bu fikirler ışığında ortaya çıkan olgu, Hilmi Ziya için romanın oldukça önemli bir yere sahip olduğuydu. Ona göre roman, destanın vardığı son noktada bulunmaktadır. Romanın ortaya çıkışında toplumsal faktörlere özellikle dikkat çeken Hilmi Ziya, insanın dünyasının tesadüflerden çok irade ve 'passion'larla birlikte verilmesi gerektiğini ileri sürmüş ve yazdığı romanlarda bu türden düşüncelerini uygulamaya koymuştur. Salah Birsal'in Hilmi Ziya'dan birebir aktardığı "*Romanın yazılabilmesi için toplumsal dalgalanmalar şarttır.*" fikri bu noktada önem arz etmektedir.³⁷² Türkiye için büyük toplumsal dalgalanmanın yaşandığı Millî Mücadele dönemini ele aldığı *Yarım Adam* romanı, fikirlerini uygulamaya koyduğu ilk eserlerindedir.³⁷³

Yarım Adam romanının ilk baskısının başında yer alan listede, *Yarım Adam*'ın yazmayı düşündüğü seri romanın parçası olduğunu belirtir. Hilmi Ziya'nın sözünü ettiği roman serisinin adı *İnsan Meddücezri*'dir. Yine bu listeye göre *Yarım Adam*'dan önce serinin ilk romanı olarak *Bağ Bozumu* yer almaktadır. Listede *Bağ Bozumu* romanının yanında "basılıyor" ibaresi yer almasına rağmen, *Bağ Bozumu*'nun kaydına hiçbir yerde ulaşılammıştır. Serinin ikinci romanı *Yarım Adam* ile üçüncü romanı *Posta Yolu* yayımlanmış olanlarıdır. Öte yandan aynı listede sırasıyla *Kurtlar ve Kuzular*, *Halil Pertev*, *Göç*, *Deli Dumrul*, *Yeni Komedy*a isimlerini taşıyan romanlarının yanında "hazırlanıyor" ifadesi bulunmaktadır. Hilmi Ziya'nın sosyolog kimliği, bütün romanlarında sezilmektedir. Ele aldığı konular ve bireyin toplumda var oluşu üzerinden

³⁷² Salah Birsal, "Bir Hilmi Ziya Vardı", *Sosyoloji Konferansları*, 17. Kitap, (İstanbul 1979), s. 28.

³⁷³ Hilmi Ziya Ülken, *İnsan Meddücezri: Yarım Adam*, Şirketi Mürettebiye Basımevi, İstanbul 1943, (iç kapak, 1941) (Hilmi Ziya'nın bu romanı serinin ikinci romanı olmasına karşın üçüncü romandan sonra basılmıştır. Muhtemelen dönemin ekonomik şartlarından dolayı eser 1941'de basılmaya başlanmış ancak 1943 yılında tamamlanabilmiştir.)

bütün bir toplumun nabzını tutuşu buna örnektir. Bu bakımdan *Yarım Adam*, dönemin toplumuna ve şartlarına dair farklı dikkatleri barındırmaktadır.

İnsan Meddücezzi'nin listeye göre ikinci, bugüne ulaşan kitaplarına göre ise, ilk romanı olan *Yarım Adam*, önce *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmiştir. Söz konusu bilgiye kitabın ilk baskısının arka iç kapağında yer alan Hilmi Ziya'nın şu ifadelerinden ulaşılmaktadır: “*Bu kitap bin dokuz yüz otuz altı yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilmiş ve bin dokuz yüz kırk bir yılında basılmaya başlayarak bin dokuz yüz kırk üç ağustosunda tamamlanmıştır.*”³⁷⁴ *Cumhuriyet* gazetesinin 12 ve 13 Ekim 1936 tarihli sayılarında, “Sakat kalmış bir şahsiyetin ve daha doğrusu tekâmül etmekten uzak kalmış bir cemiyetin hakiki tecellilerini, bu eserde okuyacaksınız.” ifadelerinin yer aldığı tanıtım yazılarına yer verilmiştir. *Yarım Adam*, 14 Ekim 1936 yılında tefrika edilmeye başlanmış, 117 gün boyunca gazetenin beşinci sayfasında yayımlanarak, 12 Şubat 1937 tarihinde tamamlanmıştır. Kitabın incelemeye tabi tuttuğumuz nüshası ise, 2012 yılı Kasım ayında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları arasından çıkanıdır.

Yarım Adam'ın son baskısında, önceki baskıya göre bir farklılık bulunmamakla birlikte, Hilmi Ziya'nın kimi zaman eski Arapça ve Farsça kelimelerle, bazı Batı kaynaklı kelimelere yer vermesinden dolayı, okuyucuya kolaylık sağlamak için eserin sonuna ilgili kelimeleri içeren bir sözlük konulmuştur. *Yarım Adam*, Dalış (1-145), Uyanış (147-265), Bir Cemiyet (267-356) olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Dalış bölümü Romen rakamlarıyla düzenlenmiş on iki alt kısma ayrılırken, Uyanış bölümü dokuz ve Bir Cemiyet bölümü yedi kısımdan oluşmuştur. Hilmi Ziya, bölümlerin isimleriyle paralel şekilde olayları sıralarken, bireysel ve toplumsal manada eserini oluşturur.

Eser, Millî Mücadele Dönemi romanları arasında sayılabileceği gibi, Hilmi Ziya'nın merkezi figüre ve diğer figürlere yönelik derin iç çözümlemelerinden dolayı psikolojik roman olarak da görülebilir. Aynı zamanda Nur ve Demir arasındaki duygusal yakınlaşmalar, esere tematik düzeyde bir aşk romanı kimliği de kazandırmaktadır. Başka bir yönden bakılacak olunursa Cemal ve Demir arasındaki diyaloglar, yazarın topluma dair fikirlerini yansıtmasıyla bir tür olarak tezli romanı çağrıştırmaktadır.

³⁷⁴ Hilmi Ziya Ülken, *Yarım Adam*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012, arka iç kapak.

3.1.2. Olay Örgüsü

Yarım adam, mecazi anlamda “sakat kalmış bir şahsiyetin” romanı olarak, insanı, gelgitlerinin verdiği huzursuzlukların topluma yansımalarını ele alır. Bu “Yarım Adam” Mehmet Demir’dir. Mehmet Demir’in kendini tamamlamak için çıktığı yolculuk, görünürde bir miras davası olmasına rağmen, esasen buhranlarının son bulması ümidini taşımaktadır. Zengin bir ailenin çocuğu olmasına karşın, o Almanya’dayken akrabaları serveti yiyip tüketmiştir. Annesi onlarla mücadele edecek gücü bulamadığından, Demir İstanbul’a döner dönmez “teyzesinin ısrarıyla Bursa’ya hareket eder.”³⁷⁵ Roman, Demir’in “Nilüfer” vapuruyla Bursa’ya yola çıkmasıyla başlar. Bu vapur, “*Ağzına kadar yükü, yolcuyla dolu Sirkeci’den kalktığı zaman kadınlar canlarını Allah’a emanet edip ahret seferine çıkar gibi hazırlanırdı. Bu yolculuk tam sekiz saat sürerdi. Küpeşteleri yamalı küçük gemi, serseri torpillerden dev masalları kadar ürkmüş bir şehir halkını şuracıkta sahile, Mudanya iskelesine atmaya uğraşırdı.*”³⁷⁶ Demir’in bu yolculuğu 1919 sonbaharına denk gelmektedir ve Hilmi Ziya, 1. Dünya Savaşı sonrası Millî Mücadele öncesi bir dönemde, Anadolu’nun durumunu, vapurda bulunan insanların yüzünden okuyarak verir. Anadolu halkının kayıtsız halini ve İstanbul’da düşman askerlerinin gözetiminde hükümdarın ihtişamlı yaşamını sürdürmeye çalışmasını eleştirir.

Memleketin bu durumu içerisinde Hilmi Ziya, tasvir gücünü göstermek suretiyle, “Yeşil Bursa’yı anlatır. “*Yeşil Bursa, İstanbul’un yanı başında hülya ve sükun şehri, inzivaya çekilenlerin aradığı cehtsiz ve buhransız saadeti bol bol vermek için yorgun ruhlara açılmış bir kucak gibi hala bekliyor.*”³⁷⁷ Demir’in de saadet arayışı içinde olması nedeniyle Bursa’nın, haliyle, Demir’in hali arasında bağ kurulabilmektedir. Demir Avrupa’da eğitim almış olması nedeniyle ülkesine yabancısıdır ve bu vapur yolculuğu sırasında Anadolu insanına rahatsız olmuş gözlerle bakar. Onlardan birinin heybesini yanına koymasından, gazetesine bir kafanın uzanmasından, onların ter kokusundan duyduğu rahatsızlık sebebiyle uzaklaşma isteği duyar. Anı yaşamaktan hoşlanmaması, gördüğü olumsuzluklara dayanırken, böyle zamanlarda geçmiş güzel günlerin hayalini duymaktadır. Almanya’daki günlerini hayal ettiği sırada ince bir

³⁷⁵ Ülken, *Yarım Adam*, s. 9.

³⁷⁶ Ülken, *Yarım Adam*, s. 1.

³⁷⁷ Ülken, *Yarım Adam*, s. 2.

çarşafın ardındaki iki parlak göz onu âna döndürür. Onu etkileyen gözlere daldığı anda yeniden geriye doğru bir sıçrama yaşanır. Hilmi Ziya, Demir'in Türk kızlarıyla konuşamamasından hareketle çocukluğundan Almanya günlerine kadar karakterinde öne çıkan çekingen yanını hatırlatır.

Demir, ânın donduğu, geçmişin hayalini duyduğu bu zaman diliminde, vapurda kopan bir gürültüyle kendine gelir. Nihayet, parlak gözlü kız da Demir'le konuşarak, onu cesaretlendirir. Tanıştıkları ândan itibaren sekiz saatlik yolculuğun bitmesine yarım saat vardır. Demir, kalan vakti iyi değerlendirmek için kendini tanıtır ve sohbet geliştir. Nur'un Demir'e gösterdiği yakınlık ve kendini tanıtırken eski bir gazeteci olan babasının onu özgür yetiştirdiğini belirtmesi, yazarın Türk toplumunda kızların nasıl yetiştirilmesi gerektiğine dair fikirlerini verir. Demir, Anadolu'da gazete çıkarıp iflas etmiş bir adamın varlığını öğrendiğinde heyecanla karışık bir sevinç duyar. Bu sayede daha vapurdayken Anadolu'ya ısınmaya başlar.

Ertesi gün Demir, yeniden doğmuş gibi sıkıntılarından uzak bir şekilde uyanmıştır. Yazar-anlatıcı, romanın başında sık sık mekân ve kişi tasvirleriyle okuyucuyu roman içerisinde tutmaya çalışır. Demir, otelinin balkonundayken *“Gökdere, uzun bir uykudan yeni uyanmış gibi çakıllar arasında kıvrılarak tembel tembel akıyordu. Işıktaki parlayan nemli yapraklar bol ve süreksiz yeni bir yağmurun henüz geçtiğini gösteriyordu.”*³⁷⁸ Demir, bu huzur seremonisinin ardından işleri halletmek için mahkemeye koyulur. Burada davayla ilgili müstantikten (sorgu yargıcı) bilgi almaya çalışır. Bu noktada bir sosyolog olan yazarın toplumsal yaklaşımı yeniden göze çarpar. Çatık kaşlı müstantiği ve birbirini iterek öne geçmeye çalışan insanları tuhaf bir şekilde izleyen Demir, bir süre geçtikten sonra ancak sorularına cevap bulabilir. Böylece işlerinin uzayacağını öğrenen Demir, Bursa'yı keşfetmek için bir gezintiye çıkar. Kalabalık bir kahveye gözlem yapmak için girer. Kumar oynayanlar ve izleyenler arasında, diğerlerine göre ezilmiş vaziyette bulunan biri dikkatini çeker. Bu kişi, Demir'in Bursa'da bulunduğu zamanlar için önemli biri olacaktır. Kahvenin çırağından bu adamın Bekir Kurdoğlu adında itibar görmeyen bir adam olduğu bilgisini alır.

³⁷⁸ Ülken, *Yarım Adam*, s. 17.

Gece, kahvede gördüğü adam ve Nur'un bulunduğu kâbuslarla geçer. Sabah uyandığında kendini yeniden sokağa atan Demir, en son Berlin'e gitmeden bir yıl önce gördüğü ve altı yıldır görüşmediği eski komşusu Ali Sabir'e rastlaması onu sevindirir. Ali Sabir'in kaldığı köhne han odasına geldiklerinde, Demir hayretler içinde kalır. Burada Ali Sabir'in sürdüğü yaşam için aklından "Bir insan niçin ailesini bırakır da bu mundar han odalarında ömrünü geçirir?" diye geçirir. Demir, han odasında Ali Sabir'in ikramlarını beklerken onunla birlikte gelen misafire bakar. Bu kişi mahkemedeki müstantiktir. Hilmi Ziya, romanın başlarında bu şekilde rastlantılara oldukça fazla yer verir. Onlardan biri de Cemal adındaki müstantığın Ali Sabir'in yine eski komşularından olduğudur. Cemal, Demir'in hatırlamamakla birlikte yine eski mahallesinden bir tanıdığıdır. Mahkemede yaşananlar üzerine açıklama yapmaya başlayan Cemal, Demir'in memleketi tanımadığını iddia eder. Demir ise, ona hak vererek, Anadolu'yu tanımak için duyduğu açlığı açık eder. Buna karşılık Cemal, onun bir "Yarım Adam" olduğunu ve nasıl tamamlanacağını şu sözlerle ifade eder:

*"İyi adam, rüya gören adamdır. Başınızı taştan taş a çarpacaksınız. Fakat bir daha o sıcak, temiz rüyanızı görmeye fırsat bulamayacaksınız. Çocuk olmaktan utanmayın! Sizde benim sevdiğim çocuk kalan tarafınızdır. İçinizdeki ateşi söndürmeden, insanları tanıyabiliyor musunuz? İşte o zaman size 'tam adam' diye bakacağım"*³⁷⁹

Demir, Cemal ile aralarında geçen sohbetten oldukça memnun bir şekilde ertesi gün yeniden hana gider. Günlerden Cuma olması, Cemal'le gece geç vakte kadar sohbet edebileceği düşüncesini uyandırır. Bursa'ya gelişinin üzerinden daha üç gün geçmesine rağmen böyle bir arkadaşlığa tesadüf etmesini şans olarak görür. Cemal ile mahkeme üzerine konuştuktan sonra Ali Sabir'in nasıl bu hale geldiğini geriye dönüşlerle birlikte konuşurlar. Cemal, Ali Sabir'in okul yıllarındayken babasıyla yaşadığı husumetten sonra morfin kullanan birine dönüştüğünü aktarır. O gün Cemal, Ali Sabir ve Demir birlikte eve çıkma kararı alırlar. Birlikte daha çok vakit geçirerek, Bursa'yı, Nilüfer Çayı'ndan Setbaşı'na, oradan Gökdere'ye kadar her yeri gezeceklerdir. Demir, Cemal'e memleketi bir ev içinde tanımak istediğini söyler. Bunun üzerine Cemal, onu Doğu ve Batı hakkında her türlü konuşmaların yapılabileceği bir aydın evine götüreceğini anlatır. Demir, Cemal ve Ali Sabir'in misafir olduğu bu evi, anlatıcı bütün detaylarıyla tasvir

³⁷⁹ Ülken, *Yarım Adam*, s. 45.

eder. Ev sahibi onları karşıladığındaysa Demir, yeni bir tesadüfle karşı karşıyadır. Kahvede gördüğü yaşlı adam, Kurdoğlu'nun evindedir. Cemal, ona Kurdoğlu'nu tanıtır, gazete için iki evini, beş on dükkânını heba ettiğini ifade eder. Ev sahibi yemeğe kalmalarında ısrar eder. Yemek için bahçeye çıktıklarında Demir, ikinci bir şok yaşar ve gemide tanıştığı parlak gözlü kız, Nur'u görür. Evin diğer fertleri Kurdoğlu'nun kızı Fahrünnisa ile damadı Zeki'dir. Yemek devam ederken sohbet konusu Almanya'dan açılır. Sofradakiler, Demir'den Almanya'yı anlatmasını isterler. Demir, Alman hayatından, kadınların toplumsal yapı içerisinde bulunuşundan ve fikirle ilgilerinden bahseder. Bu sohbet sırasında Hilmi Ziya'nın Anadoluculuğu öne sürerken etkilendiği isim olan Wagner'in adı geçer.³⁸⁰ Alman kadının kendini geliştirmek için yaptıkları konuyu Nur'un okuma ve öğrenme isteğine getirir. Böylece Demir, Nur'a Almanca öğretme sözü verir. Almanların vazife bilincine dair bir diyalog sırasında Cemal, söze karşı olarak Demir'e aynı fikirde olmadığını belirtir. Cemal, savaş zamanı gördüğü Almanların durumunu örnek olarak verirken, Demir, bunun anormal bir vaziyet olduğunu savunur. Cemal, hiddetini artırarak gerek Almanların gerekse Türklerin fikirlerinin iflas ettiğini şu ifadelerle açıklar:

“Kusuruma bakma Demir! Ben biraz toksözlüyüm. Belki de buna, çektiğim sıkıntılar sebep olmuştur, Herhalde işleri senin düşündüğün kadar gül pembe göremiyorum. Almanya'da fikir ve ruh hâkimdir diyorsun. A canım, şu senin fikrin insanlara ne zaman, nerede hâkim olmuştur? Allah'a kasem ederim, böyle bir devir gelmemiştir! Beş ay Çanakkale'de siperlere gömülüydük. Orada nice ideallerin iflasını gördük. Turancılar, İslamcılar, Osmanlıcılar geldiler. Hayat kaygısına düştükleri zaman hiçbirinden eser kalmadı. O hikâyeleri biz çok dinledik. Her gün, akşam tebliği yerine bunları okuyorlardı. Sanki sulh olup da işler değişti mi? Cephe gerisinde ve sulh içinde de başka bir harp olup duruyor. Ruh, fikir! Ne bileyim, hâsılı bütün insan bu gizli harbin elinde oyuncaktır. Bırakın insanları kendi haline! Onlar tabiatla daha mesut olacaklar. Bütün felaket, rüya görüp sonra bunu tatbika kalkmadan çıkıyor.”³⁸¹

Hilmi Ziya, bir kez daha kendi fikirlerini roman kişilerinden birine söylemiştir. Hilmi Ziya'nın Tanzimattan sonraki fikir hareketleri hakkındaki düşüncelerinde, Turancıların, İslamcılarının ve Osmanlıcılarının boş bir hayal peşinde koştuklarını ifade

³⁸⁰ bk. s. 76.

³⁸¹ Ülken, *Yarım Adam*, s. 73.

etmişti.³⁸² Bu açıdan bakıldığında Hilmi Ziya'nın fikirlerini romanda uygulamaya koyduğunu söylemek mümkündür. Cemal'in bu hiddetli çıkışına Demir, sen rüya gören adamları severdin, diyerek karşılık verir; ancak Cemal rüyasını tatbik edenleri sevmediğini söyler. Demir'in de Kurdoğlu gibi bir rüya peşinde koşacağıının ipuçlarını burada bulunabilir. Hararetle süren tartışma, kapının çalınıp Niyazi Efendi'nin gelmesiyle sona erer. Demir, Niyazi Efendi'yi de tanır ve gece, anlatıcının “ Vakit hayli geciktiği için misafirler evlerine döndüler”³⁸³ ifadesiyle sona erer.

Ertesi gün kahvaltıda geceyi konuşurlar, Zeki Bey'i Balzac için mükemmel bir tip olarak görür, hatta *Madam Bovary*'nin eczacısı Mösyö Homais'e benzetirler. Demir, insanları tanıma merakından dolayı, Niyazi Efendi'yi ve Hacı Toran Kâmil Efendi'yi sorar. Cemal, ona uzun uzun Hacı Kâmil'i anlatır. Hilmi Ziya, romanın bu kısmına kadar Demir'in Bursa'da geçirdiği zamanı günü gününe verirken artık zamanda atlamalar yapar. Nitekim birkaç gün sonra yeniden Kurdoğlu'na rastlayan Demir, onunla birlikte yeniden Kurdoğlu'nun evine gider. Evde ilk kez baş başa kalan Demir ve Nur sohbet etmeye başlarlar. Nur, Demir'den Almanca dersi için söz alır. Cemal olmadığı halde akşam orada yemeğe kalır. Fakat yemekte Hacı Kâmil'in oğlu Şevki'nin kapıya gelmesiyle ailenin huzurunun bozulduğuna şahit olur. Olayların yoğunlaştığı bu evreden sonra Demir, bir süre kendini işlerine verir.

Günler sonra yeniden Kurdoğlu'nun evine öğle yemeğine davet edilir. Yemekten sonra Nur'la Almanca çalışırlar. Bu anlarda olay örgüsü, Nur ve Demir'in arasında alevlenmeye başlayan aşk etrafında şekillenir. Almanca dersini ise, *Faust* üzerinden verir. Bunda, Hilmi Ziya'nın “Goethe, tabiatın bütünlüğü ile tamamlanan muhteris ve yarım insanın sergüzeştini *Faust*'ta anlatmıştır.”³⁸⁴ düşüncesinin etkisi oldukça açıktır. *Yarım Adam* adının dahi, *Faust*'un “yarım insan”ın sergüzeştini anlatıyor olmasından aldığı bir yorum olarak söylenebilir. Olay örgüsünün akışında hem kişiler hem de olaylar nazarında zıtlıklar barındırması, Demir'in *Faust* hakkındaki şu ifadeleriyle özetlenmiş olmaktadır.

“Faust, işte bu iki âlemin trajedisi! O bir taraftan seviyor, zevk duyuyor, yükseldiğini ve insanlaştığını hissediyor. Bir taraftan da aldatıyor,

³⁸² bk. s. 66-68.

³⁸³ Ülken, *Yarım Adam*, s. 76.

³⁸⁴ bk. s. 13.

öldürüyor, nedametle azap çekiyor, alçaldığını görüyor. Bunların ikisi de hakikat! Ve ne tuhaf ki ikisi de aynı insan! Bütün facia insanda bu iki zıt bu kadar yan yana, bu kadar yakın olmasıdır.”³⁸⁵

Bir akşam Kurdoğlu'nun onu ziyaret ederek, gazete çıkarma fikrini açması, Demir'de büyük bir heyecana neden olur. Kurdoğlu hakkında duyduğu her şeye rağmen dostlukları gittikçe kenetlenir. Bu sırada, annesinden aldığı mektubun olay örgüsüyle birlikte verilmesi Hilmi Ziya'nın romanı kurgularken başvurduğu bir mektup tekniği örneğidir. Daha sonra Cemal, Demir ve Ali Sabir ve diğer Bursa eşrafının bulunduğu düğüne katılırlar. Demir, burada Hacı Toran ile tanışır. Onun oğlu Şevki'nin düğünde geçen bir sohbet sırasında Bekir Bey'in kızını istediğini söylemesi üzerine Cemal ve Şevki arasında bir kavga başlar. Bu olayla birlikte Hilmi Ziya, oldukça yoğun bir olay örgüsüne sahip olan “Dalış” bölümünü sonlandırır. “Dalış” bölümü daha çok anlatıcı tarafından olayların, kişilerin ve mekânların tasvirleriyle bezelidir. Anlatım tekniği açısından derin iç çözümlenmeleri dikkat çeker.

İkinci bölüm, Demir ve Kurdoğlu'nun gazetesinin kahvede halk tarafından eleştirilmesiyle başlar. Gazete çikalı bir ay olmuştur. Demir, toprak, vatan ve millet üzerine makaleler kaleme alır. Kahvede her bir kafadan çıkan sözleri aktaran anlatıcı, onlar için “Neyi sevdikleri belli değil. Beğenmemek gibi güzel bir teselli dururken zaten buna da lüzum yoktu.” diyerek eleştiride bulunur. Demir, davayı kazanmasının ardından üç günlüğüne İstanbul'a gider, dönüşte üç ay önceki ilk yolculuğunu hatırlar. İç çözümlerle verilen düşüncelerinde Demir'in bir değişim yaşadığı ortaya çıkar. Kurdoğlu ile yazıhanelerinde yaptıkları bir sohbetle Türk insanının eksiklerini şu şekilde tespit eder: *“Asıl eksik, (...) toprak değil, para değil, hatta enerji değil. Fakat hepsinden önce sevmek ve inanmak! Hiçbir fikre sarılmıyoruz. Kendimizi hiçbir ideale feda edemiyoruz. Bütün gücümüzle bağıracağımızda bu olmalı. Yazılarımızda halka ateş vermeliyiz.”³⁸⁶* Demir ve Kurdoğlu, bunları konuşurken telaşla Niyazi Efendi gelerek şehre düşmanın girdiğini haber verir.

Demir, iki gün sonra Rıza Beylerde Nur'un da geleceği bir yemeğe davetli olduğunu öğrenir. O gün heyecanla Rıza Bey'in evine gider ve sabırsızlıkla Nur'u

³⁸⁵ Ülken, *Yarım Adam*, s. 124.

³⁸⁶ Ülken, *Yarım Adam*, s. 153.

bekler. Nur'la birlikte geçirdiği neşeli bir günün ardından Hacı Kâmil Efendi, kendisini ziyaret edeceğini haber verir. Akşam, Hacı Toran'ı evlerinde ağırlarlar. Hacı Toran, Demir'i gazetede tabakhaneye dair yazdığı yazılar için ziyaret eder. Üslubunu değiştirmesini tavsiye eder; fakat Demir geri adım atmaz. İlerleyen zamanlarda Yunan askerlerinin daha çok terör estirmesi, Demir'i düşündürür. Bu düşüncelere daldığı bir zamanda Niyazi Efendi telaşla kapıya gelir. Peşinde olduklarını, saklanması gerektiğini anlatır. Niyazi Efendi'yi evlerinde saklamaya karar verdikten sonra, kendisine sürekli Nur'dan haber getiren bu adamı yine sorguya çeker. Nur hakkında bilgiler alır.

Hacı Toran, Kurdoğlu'nun evine giderek damat Zeki ile görüşür. Nur'un daktilo (sekreter) olarak işe başladığını söylemesi Zeki'de şiddetli bir tepkiye neden olur. Kadınların çalışma hayatında bulunmamasından dolayı, Nur'un bu girişimi garipsenir. Nihayet Zeki ve Fahrünnisa kendi aralarında Nur'un Şevki'yle evlenmesi için plan yaparlar. Buna göre, Nur'un daktilo olmasının dedikodusunu yapacaklar, böylece Demir, Nur'dan ayrılacak ve Şevki'yle evlenecektir. Sonraki bir gün Demir, Kurdoğlulara giderek Nur'u görmek ister, evde olmayan Nur'u gelene kadar bekler. Nur'a günlerdir evden sabah çıkıp akşam gelmesini kuşkulu bir şekilde sormak ister. Nur, onun endişesini anlayarak, daha o sormadan babasının borçlarını ödemek için kozahane daktiloluk yaptığını anlatır.

Aradan geçen günlerin sonunda olay örgüsü daha hareketli bir şekilde devam eder. Demir, Nur'dan gelen pusula aracılığıyla, kendisini ziyaret edeceğini öğrenir. Evde onu beklerken, Şevki'nin kapıya dayanıp, gelmeyeceğini söylemesi sonucu, Demir'in buhranları yeniden kendini gösterir. Depresif bir halde yarı uykuluyken kâbuslar görür. O bu haldeyken, Nur'un çalıştığı kozahane, Demir'in yazdığı yazılardan etkilenen işçiler tarafından basılır. Aynı günün akşamında Yeşil semtinde çıkan yangın matbaayı da kül eder. Böylece Demir ve Kurdoğlu'nun elinden matbaa gider. Demir, Niyazi Efendi ile evde bulunduğu bir sırada silah sesi işitir. Dışarıdan geldiğini düşündüğü bu sese kulak asmaz, fakat yarım saat sonra Cemal eve geldiğinde konu yeniden açılır. Aynı anda Ali Sabir'i düşünürler ve hemen odasına koşarlar. Ali Sabir, kanlar içinde yerde yatıyordu. Ertesi gün, karakola götürülür. Demir, intihar olayıyla ilgili olduğunu düşünse de konu, matbaanın yanması ve işçilerin grev yapmalarınıdır. Polise göre, isyanı teşvik eden Demir'dir. Ayrıca, matbaayı da delilleri yok etmek için Yusuf adında bir çocuğa yaktırdığını iddia ederler. Demir, daha önce karşılaştığı

Yusuf'u orada tanır. Anlatıcı, Demir ile Yusuf'un daha evvel karşılaştığı bir zaman belki de bu yangının izlerini şu ifadelerle vermekteydi:

*“Bu çocuk, (...) kendinden başkasına değer vermiyor. Her ne pahasına olsa günün birinde mühim bir adam olmayı gözüne kestirmiş. Hiçbir şeyden utanmıyor, hiçbir şeyden korkmuyor. Sen olsan buna ne yapardın? Yarın korkunç bir adam olmadan evvel onu yok etmek mi? Hayır! Cemiyetin dibi hep bu küçük kurtlarla dolu. Hepsi kalkıp yedi başlı ejder olmak için fırsat arıyor. Yok edemezsin. (...) **Eğer bir tarafta tutuşturmak istediğin bir alev varsa onları yalnız kıvılcım gibi kullanabilirsin.**”³⁸⁷*

Demir, böylece hapse atılır. Hapiste onu, sık sık Cemal ziyaret eder. Cemal'e bunu hak ettiğini, *“Bulutların üstünden yere bakmanın cezasını çekiyorum. Rüya görmenin cezasını çekiyorum. İstirap beni uyandırdı. Ben de sizdenim.”*³⁸⁸ der. Demir'in sonunun ne olacağına dair soru işaretlerinin artmasıyla olay örgüsünün okuyucuda merak uyandırdığı noktalardan birine gelinmiştir. Romandaki merak unsurları için Hilmi Ziya, daha önce de iletildiği üzere, romanda esas olanın hayranlık uyandırmak değil, merak uyandırmak olduğunu düşünür. Bu nedenle şekil unsurlarından çok okuyucuyu konuya bağlamaya çalışmaktadır. Ona göre, romancının objektif bir açıdan bakarak toplumu ve insanları romana dâhil etmesiyle birlikte üzerine düşen en önemli görev, merak uyandırıcı olmaya özen göstermektir. Hilmi Ziya, romanın entrik unsurları sayesinde okuyucunun büyüleneceğine inanır.³⁸⁹

Romanın ikinci bölümü, “Uyanış”, Demir'in abisi Hürrem'in, o hapisanede üç hafta kaldıktan sonra, onu kefaletle çıkararak İstanbul'a götürmesiyle biter. Demir, ısrarla üç gün daha kalmak ister, ancak Yunan askerleri buna izin vermez. Böylece Nur'a veda edemedi, Cemal'le konuşmadan Bursa'dan ayrılmak zorunda kalır.

Demir, İstanbul'a geleli iki haftadan fazla olmuştur. Geldiğinin beşinci günü Nur'dan aldığı mektubu, her gün defalarca okur. Son satırları okumamak için sürekli baştan başlar. Demir, İstanbul'da iç çatışmalarıyla başıboş dolaşmaktadır. Bu arada gelişen olaylar, Cemal'in İstanbul'a taşınması ve Hürrem ile Demir'in ev tutmalarıdır. İlerleyen satırlarda Hilmi Ziya, dar anlamda bir geriye dönüş tekniği kullanarak,

³⁸⁷ Ülken, *Yarım Adam*, s. 193-194.

³⁸⁸ Ülken, *Yarım Adam*, s. 263.

³⁸⁹ bk. s. 96.

Demir'in eski arkadaşlarından birine rastlamasını, “Bunlardan birine Bursa’da acele eve dönerken rastladığını evvelce görmüştük.” ifadeleriyle okuyucuya hatırlatır. Bursa’da karşılaştığı bu eski arkadaşı Arif Ekrem ve arkadaşlarının çıkardığı gazetede o da yazmaya başlar. Yeniden hareketli bir yaşama kavuşur. Bu koşuşturma içerisinde Nur’u unutmak için Feriha Fikret adında sosyeteden bir kadınla birlikte olur. Unutmak hususunda başarılı olamadığı gibi, Niyazi Efendi’nin hapisaneden yazdığı ve Nur’un evlendiğini bildiren mektubu alması, onu yeni bir buhrana sürükler. Cemal’le konuşmaları da gittikçe canını sıkır.

Demir, buhranları arasında hayatını yeniden gözden geçirir. Fikirlerinin temelsizliğini anlatıcı aracılığıyla itiraf eder. *“Kuvvetini işçi ve köylüden alacak bir fikre inanıyor. Fakat etrafına toplanan bir avuç adamda ne işçi, ne de köylü var, cüretini kaybetmiş memurlara ve evhamlılara dayandığını biliyordu. Eski bir darbimeselin dediği gibi, bu ‘çamur üstüne bina kurmak’ değil de nedir?”*³⁹⁰ Demir, daha sonra içini Cemal’e döker. Cemal’e söylediklerinde Hilmi Ziya’nın Anadolu ve ülke hakkındaki o döneme dair düşünceleri barınır. Toplumsal olayları ve sorunları tema olarak alan romanın en bariz örneği Demir’in şu sözlerinde bulunur:

*“Rüya görmekle itham ettin! Belki hakkın var. Fakat rüya gören yalnız ben miyim? Gözlerini hakikate açmış tek insan var mı? Kimi çıplak bir orduyla Turanın rüyasını görür, kimi çatlak bir toprak ve aç bir halkın üzerinde zaferlerin rüyasını görür. Kimi gırtlığına kadar borca batar, lord saraylarının halini yaşar. Kimi kızlarını satıp rakı sofrasında yiyecek kadar alçalır, daha hala vatan, hürriyet rüyası görür.”*³⁹¹

Yunan ordusunun Haymana’ya girdiği haberleri arasında bir de gazetenin kapatıldığını öğrenir. Büsbütün bir çıkmaza giren Demir, yarı bir insanın zihninden çıkabilecek deprenmeler ile Goethe’yi, Bursa’da verdiği dersleri anımsar. Cemal’le karşılaştığı bir gün hislerini kaybettiği sonucuna vararak, derin bir iç çözümlemeyle birlikte bir iç diyalog örneği verir. (s. 311) Demir, yeni fikirlerle arkadaşlarının yanına koşar, ancak Aydın, Demir’den habersiz Hacı Toran ile işbirliği yaptıklarını itiraf eder. Son dayanağı da yıkılan Demir, yazıhaneye uğrar, birikmiş mektuplar arasında, Nur’un boşanmak üzere olduğunu söylediği mektubu bulur. Hemen Bursa’ya gider. Altı ay

³⁹⁰ Ülken, *Yarım Adam*, s. 298.

³⁹¹ Ülken, *Yarım Adam*, s. 299.

önceki gibi Kurdoğluların evini sessiz bulur. Sonradan Nur'un babasının teşvikiyle kocasına geri döndüğünü öğrenir. Fahrünnisa'yı sorduğunda ise, onun kocasını aldatarak başkasına kaçtığını öğrenir.

Ertesi gün, Demir bir kamyoncu ile konuşup Nur'la kaçmak için plan yapar. Akşam Kurdoğlu'yla birlikte Nur'a giderler. Kurdoğlu, Şevki'yi çağırmak için çıkınca yalnız kalırlar. Nur, kendisini unuttuğunu, sadece Faust olmaya çalıştığını, kendisini onun küçük Gretechen'i (Faust'un sevgilisi) olarak gördüğünü söyleyerek suçlar. Onlar bu konuşmayı yaparken Şevki ve Kurdoğlu gelir. Olay örgüsünün son halkalarından biri yaşanır. Şevki ile karşılıklı iğnelemelerle konuşurlarken, Demir, Nur'a şafak vakti dağ yolunda bekleyeceğini bildiren bir pusula verir.

Olay örgüsünün son halkası, ertesi gün dağ yolunda Nur'u beklerken gerçekleşir. Belinde silah, Nur'u beklerken, ondan önce kamyoncu gelir. Acele gitmeleri gerektiğini söyler. Demir biraz daha zaman istediğinde adam, Nur'dan aldığı pusulayı Demir'e verir ve Demir'i alarak Anadolu yaylasına doğru yola koyulur. Böylece Demir, tam adam olamadan "Yarım Adam" olarak Bursa'dan ayrılır.

3.1.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Hilmi Ziya'nın *Yarım Adam*'ı, onun edebiyat sahasında kendini gösterme girişimlerinden biri olduğu gibi, ısrarla üzerinde durduğu destanların günümüzde büründüğü yeni şekil olan roman hakkındaki fikirlerini tatbik ettiği eseridir. Destan anlatıcılarının rolünü, roman içerisinde kendinden ayrı tutarak oluşturduğu başka bir kişiye verir. Romanı okuyan bir kimse, olayları kendisi yaşamadığı için hissetmesi ve gözünde canlandırması gerekmektedir. Söz konusu durumu sağlayacak olan da anlatıcı olduğundan, bu onu önemli kılar. Bu bakımdan Hilmi Ziya, roman türünde anlatıcı olarak bilinen bu kişiyi romanın imkânlarıyla donatır. Anlatıcı çeşitleri arasında ise, "romancıya, adeta bir fırsatlar manzumesi sunan"³⁹² üçüncü tekil şahıs anlatıcıyı, başka bir deyişle "O" anlatıcıyı tercih eder.

Üçüncü tekil şahıs anlatıcı, romanda kullanılsa da, dikkatler her zaman anlatıcı üzerinde değildir. Anlatıcı, anlatma tekniğini kullanmasının yanında gösterme tekniğine

³⁹² Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012, s. 33.

de yer vererek dikkati metne yöneltmektedir. Demir ve Nur, vapurda tanıştıkları zaman konuşmalarının hoş karşılanıp karşılanmayacağına dair aralarında geçen diyaloglarda bunu görmek mümkündür:

“—*Bana kimse karışamaz. Ailem bile. Babam bile. Biliyor musunuz o eski bir muharrirdi. (...) Artık ihtiyardır, eskisi gibi uğraşamıyor. Fakat bir dediğimi iki etmez. Lisan öğretmek için zavallı neler yapmadı. Demir bu gazete işiyle yakından alakadar oldu. Onun verdiği cesaretle yavaş yavaş açılmaya başlamıştı.*”³⁹³

Tiyatro metinlerinde görülen parantez içi bilgilendirme ifadelerine Hilmi Ziya'nın romanında da rastlanabilir. Kurdoğlu'nun ağladığı bir anı okuyucunun zihninde canlandırmak için, parantez içerisinde şu cümleye yer verir: “*Başını elleri arasına almış gizli gizli ağlıyordu.*”³⁹⁴ Romanda anlatıcının varlığı, kişi ve mekân tasvirlerinde de görülür. Kurdoğlu'nun evine ilk geldiklerinde anlatıcının “*Yol boyunca iki sıra karanfil ve begonya saksıları diziliydi. Sarmaşıkların gerisinde çiçeklerle bezeli bahçede havuzun şırıltıları serin bir rüzgârla hanımeli ve yasemin kokularını getiriyordu.*”³⁹⁵ ifadeleri örnek teşkil eder.

Yazarın benimsediği anlatıcı tipi kadar, “*anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğünü, idrak edildiği ve kime nakledildiği sorularına*”³⁹⁶ cevap olan bakış açısı, roman içinde kendine yer edinir. Bu doğrultuda Hilmi Ziya'nın bakış açısı olarak, yazara her şeyi görüp sezme kuvveti veren, kişilerin iç dünyasını, geçmişi ve geleceği bilebileceği Şerif Aktaş'ın tabiriyle hâkim, genel söylemiyle tanrısal bakış açısını kullanır. Anlatıcı, tanrısal bakış açısını kullanarak, karakterlerin içinden geçen duyguları, kendileriyle yaptıkları konuşmaları bilebilir. *Yarım Adam*'ın anlatıcısı bu nedenle, sık sık iç çözümlemelere, iç diyaloglara yer verir. Demir'in Nur'dan şüphe duyduğu bir anda aklından geçen şu cümleler, anlatıcının tanrısal bakış açısı kullandığını somutlaştırır:

³⁹³ Ülken, *Yarım Adam*, s. 12.

³⁹⁴ Ülken, *Yarım Adam*, s. 97.

³⁹⁵ Ülken, *Yarım Adam*, s. 59.

³⁹⁶ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemelerine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 78.

“Bir hafta var, erkenden çıkması fena halde zihnini kurcalıyordu. ‘Evden gizli, o herhalde bir yere gidiyor’ diye düşündüğü zaman bugüne kadar aldanmış olmasına tahammül edemiyordu. “Bana tercih ettiği kim? Mutlaka tanımak istiyorum’ dedi. (...) Bir aralık çıkıp gitmeyi düşündü: ‘Mademki beni aldatıyor, niçin anlaşmaya kalkmalı!’ diyordu.”³⁹⁷

Hilmi Ziya'nın tanrısal bakış açısını tatbik ettiği bir diğer iç çözümleme örneği ise, şöyledir:

“Hayır! O bu kalabalığın içinde imkânı yok başlayamazdı. Kim bilir onu nasıl levm edeceklerdi. Yalnız sustuğu zaman bile ona düşman gözüyle bakan insanlar, dünyada en asil, en temiz bir harekete giriştiği bu yapayalnız seyahatte içini dökecek dost bir yüz bulmak ümidiyle ağzını açtığı vakit kim bilir nasıl karşılayacaktı? Muhakkak ki onu kötülecekler, etrafını bir fisiltı dalgası alacak, daha karşı sahile varmadan bütün bu gazup çehrelerden bir düşman kitleyi onu Bursa’da kim bilir nasıl vuracak?”³⁹⁸

Demir, Cemal ile yaptığı soğuk bir konuşmanın ardından ise, kendiyle şu diyaloga girer:

“Bende his kalmadı. Demek bunu fark ediyor. Onu görünce eski benliğimi görmüş gibi ürküyorum. Ne tuhaf! Onu hiç görmek istemiyorum. Yalnız onu mu? Bana hastalıklarımı hatırlatacak hiçbir şeyi artık bir daha görmek istemiyorum. (...) aralarında kendimi daha içine kapanmış, hastalıklarımınla her zamandan daha mukavemsiz görüyordum. Hayır! Bir an önce buradan gitmeliyim.”³⁹⁹

Anlatıcının her şeye görüp duyma ve bilme gücüne sahip olduğu, olayları sezip önceden haber vermesi sayesinde görülmektedir. Demir ve Cemal’e dair söylediği *“İki arkadaş birbirine karşı çok yakınlık duyuyordu. Birçok cihetten fikirleri zıt olduğu halde, Cemal ne dese Demir’e aykırı gelmiyor. Demir dostunun fevranlı mizacını bildiği için bazı noktalara dokunmadan geçebiliyordu.”⁴⁰⁰* Böylece anlatıcı, Demir ve Cemal’in daha sonra yapacakları tartışmayı sezdirmiş olur. Tanpınar’ın *Huzur*’unda

³⁹⁷ Ülken, *Yarım Adam*, s. 205-206.

³⁹⁸ Ülken, *Yarım Adam*, s. 10.

³⁹⁹ Ülken, *Yarım Adam*, s. 310-311.

⁴⁰⁰ Ülken, *Yarım Adam*, s. 62.

olduğu gibi anlatıcı, kimi zaman kitabı bir kültür romanı yapmak adına, kişilerine romanların ve tanınmış karakterlerin isimlerini kullanır.⁴⁰¹ Yarım Adam'da anlatıcı, bunu *Don Kişot*'u, Shakespeare'i, Balzac'ı, *Madam Bovary*'nin karakterlerinden Mösyö Homais'i, Wagner'i ve Goethe'yi anarak yapar. Özellikle Wagner ve Goethe, Hilmi Ziya'nın düşünce dünyasında çok değer verdiği ve etkilendiği isimler arasındadır.

Yarım Adam'da anlatıcı, gerek tasvirlerle gerek olay örgüsünü aktarışıyla olsun, romana gerçeklik kazandırmayı hedeflemiştir. Okuyucu inandırmak için yaptığı bu girişimi, romanın merkezi figürü olan Demir'i, "*Bir roman kahramanı gibi etrafına hatıralarıyla ilişkisi olan garip, harikali vakalar araştırıyordu.*"⁴⁰² şeklindeki cümlesinden hareketle bir roman kahramanı değilmişçesine ona benzetmesinde bulmak mümkündür. Öte yandan anlatıcı, romanda olay akışı sürerken, Hüseyin Rahmi'nin *Kesik Baş* adlı romanını, neşre başladığını haber verir. Bu tutum, anlatıcının okuyucuyu romanda yaşanan olayların gerçekliğe inandırmak amacını taşımasına rağmen, olay akışını bozmaktadır.

Romanda anlatıcının varlığını bariz şekilde hissettiren ibareler de bulunmaktadır. Bazı kısımlarda anlatıcının esas olaya ilgiyi uyandırmak için yaptığı özetleme tekniklerindeki ifadeler, anlatıcının varlığını ortaya koyar. "*Öyle tafsilat vardır ki, asıl vakaya ulaşmak için süratle geçilmesi daha muvafıktır.*"⁴⁰³ Anlatıcı, eserde bu şekilde varlığını hissettirebildiği gibi, Cemal ve Demir, ıssız sokaklardan geçerken anlatıcının kendine göre yorumlarda bulunmasının ardından, "*Cemal ve Demir, bunu tahlil etmeye lüzum gördüler mi, bilmiyorum.*" demesi, onun kendini açıkça gösterdiği anlardan biri olur. Anlatıcının alenen kimliğini gösterdiği bu anda, ortaya çıkan başka bir durum ise, tanrısal bakış açısına sahip olan anlatıcının, roman karakterlerinin ne düşündüğünü bilmemesinden dolayı oluşturduğu güvensizliktir. Anlatıcının güvenilirliği hususunda denilebilir ki, "*Güvenilir olmayan aktarıcı, okuyucu üzerinde şüphe uyandırır. Güvenilir olmamanın asıl kaynakları olarak şunları söylemek mümkündür: anlatıcının sınırlı bilgisi, onun ferdi ilişkileri vb. şüphesiz herhangi bir kurgulu metni aktaran anlatıcı için temel karakteristik sınırlı bilgidir.*"⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Mehmet Törenek, *Başka Hayatlar Peşinde*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2009, s. 69-70.

⁴⁰² Ülken, *Yarım Adam*, s. 151.

⁴⁰³ Ülken, *Yarım Adam*, s. 279.

⁴⁰⁴ Yavuz Demir, *Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002, s. 104.

Anlatıcı bazen de, olay örgüsüne müdahalelerini geliştiren olaylara eleştirel bir yaklaşım göstererek devam ettirir. Toprak ve vatan hakkında, kahvehanede Anadolu halkının yaptığı konuşmaları eleştirir. Bu doğrultuda, “*Hepsini ayrı ayrı beğenmedikleri muhakkak. Fakat neyi sevdikleri de belli değil. Beğenmemek gibi güzel bir teselli dururken zaten buna da lüzum yoktu.*”⁴⁰⁵

Anlatıcının kendini gösterdiği bu tip durumlar olduğu kadar, kendini devre dışı bırakarak anlatma işini romanın karakterlerine verdiği de olmaktadır. Metin içerisinde yer verilen diyaloglar, anlatıcının aradan çekildiği yerlerdir. “*Burada anlatıcı, aradan çekilir, ‘bağımsız dolaysız konuşma aktarımı’ (Free Direct Speech) ile aktör ve alıcı hiçbir aktarıcının varlığına ihtiyaç duymaksızın iletişim kurarlar.*” Sözü edilen bağımsız dolaysız konuşma aktarımını örnekleyen yerlerde “dedi”, “söyledi” gibi ifadeler bulunmaz.⁴⁰⁶ Eserde anlatıcıyı silikleştirme çabalarına dair Berna Moran, “*Yazarı ve onun bir gölgesi gibi işlev görebilecek olan anlatıcıyı ortadan kaldırmanın değilse de göze batmayacak bir biçimde silikleştirmenin bir çaresi öyküyü elden geldiğince karşılıklı konuşmalarla yürütmektir.*”⁴⁰⁷ der. Hilmi Ziya da anlatıcıyı devre dışı bırakmak amacıyla diyalogları kullanmıştır. *Yarım Adam*’ın sayfalarında birçok kez rastlanan karşılıklı konuşmalardan birinde Nur, Demir’e Almanca öğrenme isteğini yeniden açmaktadır:

- *Bana ders vermeyi vaat etmişsiniz değil mi?*
- *Evet, ne zaman isterseniz... Yazık ki, yanımda pek az kitap var. Evvelce çalıştınız mı?*
- *İki defa başladım, yarıda kaldı. Aradan epey zaman geçtiği için, çoğunu unuttum.*⁴⁰⁸

Yarım Adam’a anlatıcı yönünden bakıldığında görülen başka bir konu ise, anlatıcının bir süreliğine görevini bir roman karakterine devretmesidir. Tanrısal bakış açısına sahip olan üçüncü tekil şahıs anlatıcı, anlatıcı rolünü Demir’in İstanbul’da çıkardığı gazeteden dava arkadaşı olan Aydın’a bırakır. Aydın, Demir’in arkasından iş çevirmelerini ve o sırada yaşanan olayları uzun uzadıya anlatır.⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ Ülken, *Yarım Adam*, s. 150.

⁴⁰⁶ Demir, s. 53-54.

⁴⁰⁷ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 36.

⁴⁰⁸ Ülken, *Yarım Adam*, s. 90.

⁴⁰⁹ Ülken, *Yarım Adam*, s. 314-321.

Birçokları, yazarın kendi fikirlerini roman kahramanına söyletmeyi doğru bulmamasına rağmen örnekleri oldukça fazladır. Nitekim Hilmi Ziya da romana dair görüşlerini belirtirken, romancının bir tezi kanıtlamaya kalkmaması gerektiğinin ve romandaki tiplerin kendi dünyalarını aksetmesinin üzerinde durur. Kesin bir şekilde romancının onların ağzından kendi fikirlerini söylememesi lazımdır, der.⁴¹⁰ Fakat Hilmi Ziya, ister istemez roman kahramanını kendi fikirleriyle donatır. Öyle ki, *Faust* hakkındaki düşünceleri ve romanda ona bu denli yer vermesi Hilmi Ziya'nın *Faust*'a karşı duyduğu ilgi neticesinde değerlendirilmelidir.

3.1.4. Zaman

Zaman kavramı hâlihazırda muğlaklığını korumaktadır. Bir bütün ve devam eden bir süreç olduğu da göz önünde bulundurulduğunda, zamanı, anlamak ve anlatmak zorlaşmaktadır. Romancı, söz konusu zorluğu gidermenin yolunu, eserinde anlatacağı zamanı, zaman bütünlüğünden bazı parçaları seçme yolunda bulur. Bu seçme işini, romancı, kahramanlarının yaşadığı olaylarla şekillendirir. Nitekim Mehmet Tekin'in Aristo'dan aktardığı üzere, "*Zaman, içinde olayların geçtiği şeydir.*"⁴¹¹ Roman, olay zincirleriyle oluşturulan ve bir anlatıcı tarafından aktarılan olaylar bütünü olmasından ötürü zamanla yakından ilgilidir. Bu noktada Hilmi Ziya'nın sanat türlerini kategorize ettiği yaklaşımı akıllara gelir. Hilmi Ziya, zamanî ve mekânî olmak üzere sanatları ikiye ayırırken romanın da dâhil edilebileceği nesri, zaman sanatlarında değerlendirmişti.⁴¹² Böyle bir anlatının süresini tayin etme konusunda Genette, "*Bir anlatının 'süre'sini, anlattığı hikâyenin süresiyle karşılaştırmak, çok basit bir nedenle çetrefilli bir iştir: Bir anlatının süresi ölçülemez.*"⁴¹³ diyerek zamanın güçlüğünü aşikâr kılmaktadır.

Yarım Adam'ın zamanına yönelik bakışlarda, yazarın zamanı, bazen açıkça söylediğini, bazense, kullandığı ifadeler yoluyla okuyucuya hissettirdiği görülmektedir. Anlatıcı, daha ilk sayfada zamanı "*1919 sonbaharı. Mütareke. İşgal ordusunun İstanbul'u kasıp kavurduğu devir. (...) 'Kuvayı Millîye'ye 'Kuvayı Bağîye' gözüyle bakıldığı günler henüz geçmemişti.*"⁴¹⁴ cümleleriyle açıkça söyler. Burada 1919 yılının

⁴¹⁰ bk. s. 96.

⁴¹¹ Tekin, s. 122.

⁴¹² bk. Şekil 1 ve 2.

⁴¹³ Gérard Genette, *Anlatının Söylemi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2011, s. 83.

⁴¹⁴ Ülken, *Yarım Adam*, s. 1.

verilmesi ile mütareke yılları ve İstanbul'un işgal altında olduğu okuyucunun dikkatine sunulur. Verilen zaman ibarelerinden anlaşılacağı üzere vaka zamanı, 1919 sonbaharında başlamaktadır. Bu vaka zamanı, geriye dönüşlerle, hatırlamalarla birlikte Demir'in doğumuna, çocukluk yıllarına kadar gider. Henüz üçüncü sayfada anlatıcı, Demir'in yirmi beş yaşında olduğunu ifade eder. Buradan hareketle vaka zamanının geriye dönüş yaptığı, Demir'in doğduğu 1894 yılı ile o yılları takip eden çocukluk dönemleri olduğu tespit edilebilir.

1919 sonbaharı ifadesinden kesin bir tarih çıkarılamamaktadır, fakat ilerleyen sayfalarda, Ali Sabir'in buhran geçirdiği sırada Ali Sabir ve Demir dışarı çıkarlar. Onları dışarı çıktığında anlatıcı, "*Yazı hatırlatan sıcak sonbahar akşamlarından biriydi. Yapraklar daha dökülmemişti.*"⁴¹⁵ der. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, 1919 sonbaharının başları, muhtemelen eylül ayıdır. Eserin başında, daha çok kronolojik zaman kullanılır. Birinci bölümün beşinci kısmına kadar böyle devam eder. Öyle ki, beşinci kısmın başında günlerden Cuma olduğu belirtilir, birinci ve ikinci kısımlardaki, ertesi gün ifadeleri de gözetildiğinde, Demir "Nilüfer" vapuruyla Salı sabah yola çıkmış, sekiz saatlik yolculuğun ardından Bursa'ya gelmiştir. İkinci kısımda, mahkemeye gittiğinde, günlerden Salıdır. Üçüncü kısım Salı öğleden sonrayı anlatırken, dördüncü kısım Ali Sabir'e rastladığı günü anlatır. Beşinci kısımdan sonra olayların geçtiği zaman kronolojik sırasını kaybeder.

Anlatıcının okuyucuya sezdirmediği zamanlardan biri de Demir'in Almanya'da kaldığı yıllardır. Anlatıcı, Ali Sabir ve Demir'in son görüşmesinin Demir, Berlin'e gitmeden bir yıl önce olduğunu belirtir. Demir ise, aralarında geçen diyalogda "*Seneler ne de çabuk geçti... Tam altı yıldır birbirimiz görmedik.*"⁴¹⁶ der. Görüldüğü üzere, Demir, Almanya'da tahsil için beş yıl kalmıştır. Roman boyunca kronolojik olarak devam eden zamanı kıran geriye dönüşlere çok sık rastlanır. Kırk sekizinci sayfada, anlatıcı, Cemal vasıtasıyla okuyucuyu, Ali Sabir'in babasıyla yaşadığı kavga zamanına taşırken; yüz otuz dördüncü sayfada Hacı Toran, gençlik yıllarından konu açarak okuyucuyu Abdülhamit'in tahttan indirildiği yıllara götürür. Bunlar gibi birçok geriye dönüşün bulunduğu eserde, dar anlamda geriye dönüş örnekleriyle de karşılaşılır. Onlardan birinde anlatıcı, Demir'in arkadaşlarıyla karşılaşmasından sonra, "Bunlardan

⁴¹⁵ Ülken, *Yarım Adam*, s. 108.

⁴¹⁶ Ülken, *Yarım Adam*, s. 36.

birine Bursa'da acele eve dönerken rastladığını evvelce görmüştük.” ifadelerini kullanarak dar anlamda geriye dönüş yapar. Diğer taraftan anlatıcı kullandığı özetleme tekniğiyle zamanı ileri sarar. Bu, anlatıcının kahramanın yaşantısında kayda değer olan olayları aktarmak için yaptığı seçme işlemlerinden biridir. Söz konusu özetleme tekniğinin bir örneğine şurada rastlamaktayız: “*Günler mutlak bir sükûn içinde geçti.*”⁴¹⁷ Böylece, anlatıcı, zamanın sürekliliğini bozmak suretiyle esere zamansal açıdan dinamizm katmaktadır.

Eserde olaylar devam ederken zaman da akıp gitmektedir. Demir, Bursa'ya alışmış, Kurdoğlu'yla ilişkilerini geliştirmiş ve gazete çıkarma kararı bile almıştır. Bu olaylar neticesinde çıkardıkları gazetenin bir ayını doldurduğunu ve Demir'in Bursa'ya gelmesinin üzerinden üç ay geçtiğini tespit etmek mümkündür. Şu ifadeler, somut bir bilgi olarak kabul edilebilir: “*Burası, Demir'le Kurdoğlu'nun çıkardığı, daha bir aylık ömrü olan gazete idarehanesi.*”⁴¹⁸ Demir, miras davasını kazandıktan sonra üç günlüğüne İstanbul'a gider. İstanbul dönüşünde vapurdayken “Üç ay evvelki seyahatini hatırladıkça bu sefer kendini hakikaten değişmiş buluyordu.” sözlerinden, Demir'in Bursa'da o zamana kadar üç ay geçirdiği görülüyor.

Demir ve Kurdoğlu, yazıhanelerinde sohbet ettikleri sırada, Niyazi Efendi'nin telaşla gelerek, düşmanın şehre girdiğini haber vermesi, tarihi zamanı vermesi yönüyle vaka zamanına da etki etmektedir. Fakat Bursa'nın Yunanlılar tarafından işgali tam olarak 8 Temmuz 1920 Perşembe günü saat 15'tir.⁴¹⁹ Eserin 1919 sonbaharında başladığı ve Yunan işgali olduğu sıralar Demir'in Bursa'ya geleli üç ay geçtiği yine eserin ilgili kısımlarından görülmektedir. Bu durumda eserin zamanına uyulacak olursa, Yunan işgali, 1919 Aralık ayında olmalıdır ki, bu da tarihi gerçekliğe aykırı olacaktır. Üstelik alınan haber sonrası odada oluşan sessizliği ve dışardaki havayı tasvir ederken, anlatıcının “*Sabahtan beri Kesiş'in üstünden kalın bir perde gibi şehre inen bulutlar, bu sırada ortalığı ışıksız durulmayacak kadar karartmış ve işte birkaç dakika var ki günlerce süren sonbahar yağmurlarından biri başlamıştı.*”⁴²⁰ cümleleri halen sonbahar mevsiminin sürdüğünü kanıtlamaktadır. Mevsimin sonbahar olduğunun başka bir

⁴¹⁷ Ülken, *Yarım Adam*, s. 212.

⁴¹⁸ Ülken, *Yarım Adam*, s. 150.

⁴¹⁹ Orhan Hülagü, *Milli Mücadelede Bursa*, Emre Yayınları, İstanbul 2001, s. 135.

⁴²⁰ Ülken, *Yarım Adam*, s. 156.

göstergesi ise, Demir'in evini süslerken kullandığı çiçeklerin, sonbahar çiçekleri olmasıdır.⁴²¹

Eserde, Ali Sabir'in intiharı da, yine işgalin başladığı günlere denk gelir. Ali Sabir, intihar ettiği vakit, anlatıcının Demir'in hüznünü verirken kullandığı, “*Üç aylık hayatı ve son günlerin o karmakarışık vekayii gözünün önünden geçiyor. Ali Sabir'i han odalarında bulduğu zamandan beri olanları düşündükçe azap içinde kıvranıyordu*”⁴²² cümleleri onun Bursa'da geçirdiği zamanı ortaya kor. Ardından Demir'in yaklaşık iki hafta süren hapis günleri başlar. Hapisteyken, abisi Hürrem gelip, onu İstanbul'a götürür. Böylece Demir'in Bursa serüveni, tam olarak tespit edilememekle birlikte yaklaşık olarak üç buçuk, dört ay sürmüştür.

Tarihi zamana tanıklık edilen başka bir an ise, anlatıcı tarafından aktarılan Yunanlıların Haymana'ya taarruzudur. Yunanlıların Bursa'yı işgalinde olduğu gibi, Haymana'nın işgalinde de vaka zamanı ile tarihi zaman arasında uyumsuzluk göze çarpar. Haymana, Ağustos 1921'de Yunanlılar tarafından işgal edilirken, Demir, İstanbul'da gazete işleri ile uğraşmaktadır. Demir, bu işlerle uğraşırken yıl 1921'e gelmemiştir. Roman kurgulanırken zamanın bu durumunun gözden kaçırılmış olduğunu söylemek mümkündür.

İstanbul'da geçirdiği altı aydan sonra Demir, Bursa'ya geri döner. Kurdoğlu Bekir Beylere gittiğinde, “*Altı ay önce bıraktığı gibi evi sessiz sedasız bul*”ur⁴²³ Bursa'ya gelme sebebi olan Nur'u gözleri arasa da bulamaz. Yeniden Şevki'ye döndüğünü öğrenir. O akşamı Kurdoğlu'nun evinde geçirir, ertesi gün silah temin eder ve Nur'un evine gider. O gecenin sabahında Nur'u dağ yolunda bekler; ancak gelmez ve roman bu şekilde sonlanır. Görüldüğü üzere Demir, Bursa'ya ikinci gelişinde iki gün geçirmiştir.

Romanın bu şekilde sonlanmasıyla birlikte, olayların kapladığı zaman dilimine dair tespitlerde, Demir'in 1919 sonbaharının başlarında Bursa'ya geldiğini ve burada üç buçuk, dört ay kaldığını, ardından İstanbul'a giderek altı ayın ardından Bursa'ya geri döndüğünü söylemek mümkündür. Sonuç olarak, anlatma zamanı yaklaşık olarak dokuz buçuk, on aydır. Anlatıcının hatırlamalar, rüyalar yoluyla yaptığı geri dönüşlerle,

⁴²¹ Ülken, *Yarım Adam*, s. 160.

⁴²² Ülken, *Yarım Adam*, s. 252.

⁴²³ Ülken, *Yarım Adam*, s. 323.

Demir'in çocukluğuna kadar gidilir. Millî Mücadele öncesinde geçen bu romanda, anlatıcı tarihi gerçekliklere de yer vermiştir; fakat vaka zamanı ile bazı uyumsuzluklar göze çarpmıştır. Hilmi Ziya'nın ilk roman denemelerinden olması, *Yarım Adam*'ın bu durumu için hafifletici sebep olabilir.

3.1.5. Mekân

Romanda geçen mekânlar, olayların okuyucunun zihninde daha gerçekçi bir şekilde canlanması açısından önemlidir. Bunun yanı sıra, olayların belli bir zaman içerisinde geçtiği yer olmasından, mekânların üstlendiği veya yazar tarafından verilen görevleri de vardır. Mekânlar sadece, bir dekor olabildikleri gibi, kimi zaman karakterin tanıtımında kimi zaman sosyal ve siyasi durumun anlatımında daha işlevsel olabilmektedir. Bu bakımdan mekânların kişileri psikolojik açıdan etkilediği söylenebilir. Buna dair yaklaşımlar arasında Mehmet Tekin'in şu ifadelerinden söz edilebilir:

*“Romancı, bu değerleri tasvir ve tanım prizmasından geçirerek eserine taşır. Eserin bünyesinde yer alan mekân tablosunda bir dönemin gelenekleri, eşya zenginliği, mobilya ve mefruşat tarzı, giyime ve eğlenceye dönük alışkanlıklar, modalar, argo ve günlük konuşmalar... yer alır ve bunlar, kuşkusuz, toplumu toplum yapan temel dinamiklerdir.”*⁴²⁴

Yarım Adam'da mekân tasvirleri, genellikle anlatıcının tanrısal bakış açısıyla yapılır. Bu doğrultuda, eserin başında mütareke yıllarındaki İstanbul ve Bursa'nın tasviri yapılarak, durumları verilir. Bu tasvirler zamana da katkıda bulunur. İstanbul işgal altındadır. Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti karşı sahilde yeni yeni canlanır. Harp dönüşü, Sibiryadan, Çin'den, Zekazık'ten gelen bitkin esirler, yaralılar vs. ile İstanbul'un mahşer yeri olduğu anlatılır.⁴²⁵ Anlatıcı, Demir'in İstanbul'dan Bursa'ya doğru yola çıkmasıyla, sükûn şehri Bursa'yı da tasvir eder. Bu noktada, Demir'in hastalıklı yaşamının durulacağı ve sükûn bulacağını izleri görülebilir. Nitekim Demir, Bursa'ya gelmesinden birkaç gün sonra huzur bulmaya başlar. Demir, Bursa'yı tanımak amacıyla sık sık çıkıp sokaklarda dolaşır. Bu, onun yalnız Bursa'yı değil, onun nezdinde tüm Anadolu'yu tanıma hevesidir. Anlatıcı, Demir'in gördüğü mekânları

⁴²⁴ Tekin, s. 145.

⁴²⁵ Ülken, *Yarım Adam*, s. 1.

tasvir ederken, okuyucuyu da bilgilendirmiş olur. Onlardan birinde Gökdere’yi şöyle tasvir eder:

*“Gökdere, uzun bir uykudan uyanmış gibi çakıllar arasında kıvrılarak tembel tembel akıyordu. Işıқта parlayan nemli yapraklar bol ve süreksiz yeni bir yağmurun henüz geçtiğini gösteriyordu. Güneş ovanın ortasına kadar yaprakların arasından süzülerek eşyaya dalgalı bir renk veriyordu.”*⁴²⁶

Demir, Bursa’da önce Kapalıçarşı’yı, Ulu Cami’yi, Yeşil semtini, Emir Sultan Mahallesi’ni gezer. Daha sonra, Cemal ve Ali Sabir’le, Pınarbaşı’na, Nilüfer Çayı’na giderler. Demir’in iç sıkıntısı yaşadığı bir zamanda ise, Tophane Meydanı’na çıkıp Bursa Ovası’nı seyre dalarlar. Burada anlatıcı, Demir’in ruh haline iyi gelen Bursa Ovası için, *“göz alabildiğine her tarafa doğru yemyeşil uzanan, hiçbir insan emeği katılmaksızın yeraltından kendi kendine fişkırtıyormuş hissi veren bereketli ve canlı ova”*⁴²⁷ der.

Hilmi Ziya’nın Yarım Adam’da yer verdiği mekânlardan biri de Ali Sabir ve Cemal’in kaldığı han odasıdır. Ali Sabir’in hayattan bezmiş, aciz görünümünü anlatması açısından han odasının tasviri önem arz eder. Bu büyük kapılı han odası, şehirden geçen yolcuların atlarıyla konakladığı yerdir. Anlatıcı burası için, *“Kanatları ardına kadar açık duran cümle kapısından girer girmez, ortadaki avluda atları çözüük yaylılar ve muhacir arabaları görüliüyordu.”* derken, hemen devamında Ali Sabir’in odası için şöyle bir tasvir yapar:

*“Odadan ziyade izbeye benzeyen karanlık bir kovuk(tur).içerisi hemen boş denecek haldeydi. Portatif karyola üzerinde karmakarışık bir yatakla yanı başında küçük tahta dolaptan başka eşya namına bir şey yoktu. Aylardır tozu alınmamış olan pencerenin kırık camına eski bir çamaşır tıklmıştı. Bir kenarda dünden kalma yemiş kabukları, buruşuk kâğıtlar, bir eski bavul ve hemen köşede paslı bir gaz lambası vardı.”*⁴²⁸

Anadolu insanını ve Anadolu’yu tanıma girişimlerini devam ettiren Demir, Anadolu’yu bir ev içinde görme isteğini Cemal’e açmasıyla, esere yeni bir mekân girer. Bu mekân, Cemal’in Demir’i Anadolu insanının aile yapısını görmesi için götürdüğü,

⁴²⁶ Ülken, *Yarım Adam*, s. 17.

⁴²⁷ Ülken, *Yarım Adam*, s. 81.

⁴²⁸ Ülken, *Yarım Adam*, s. 38.

Kurdoğlu'nun evidir. Demir'in uğrak yerlerinden olacak bu evi, anlatıcı uzun uzadıya anlatır. Selamlığa doğru giderlerken,

“Yol boyunca iki sıra karanfil ve begonya saksıları diziliydi. Sarmaşıkların gerisinde renk renk çiçeklerle bezeli bahçede havuzun şırlıtları serin bir rüzgârla hanımeli ve yasemin kokularını getiriyordu. (...) kendiliğinden kurulmuş yeşil çatının kenarlarından Dionisos'u sarhoş eden kehribar gibi sarı taneli salkımlar sarkıyordu. Havuz başında yere mihli bir masa, akşamcıların keyfine hizmet için hazırlanmışa benziyor ve fiskiyenin ağzına soğutulmak için konmuş koca karpuzlar, iri şeftaliler görünüyordu. Çocuk onları, bahçeye bakan camekânlı geniş bir odaya aldı. Burası eski tertip etrafı köşe minderleriyle çevrili, kireç duvarlarına Rum kalfaların lale resimleri yaptığı basık tavanlı bir odaydıç köşede yaldızlı, aynası sırma işleme örtüyle süslenmiş olan konsol üzerinde, Mısır oyuncakları ve aile fotoğraflarının ortasında Venedik oymalı bir eski Priyol saatin tik takı işitiliyordu. Köşe minderlerinin önünde, cilası bozulmuş bir yuvarlak amsa etrafında ince bacaklı koltuklar, değişen ihtiyaçlara göre selamlık odasını tamamlıyordu.”⁴²⁹

Demir'in gidip gördüğü mekânların tasviri yapıldığı gibi, kendi evinin de tasviri bulunur. Böylece okuyucu, Demir'i yaşadığı ortamda da tanımış olur. Onun evi, iki katlı, *“Minimini bir bahçe içinde toprak rengi boyayla yenileştirilmiş küçük bir evdi. Bir tarafı sokağa bakıyor, bir tarafından yalnız bahçe görülüyordu.”⁴³⁰* Romanda geçen diğer kapalı mekânlar, Demir'in Nur'la buluştuğu Çekirge'deki Rıza Bey'in evi, gazetenin matbaasının olduğu yazıhane, İğnebey Medresesi, Sosyal Demokrat Fırkası Rıza Bey'in konağı ve Nur'un Şevki'yle kaldığı evdir.

Eserin açık mekânlarının başında Bursa gelirken, onun dışında İstanbul semtlerinden Beyazıt, Yedikule, Kazlıçeşme, Sirkeci, Boğaz ve Hisar yer alır. Hilmi Ziya, İstanbul'un dışardan görülen yanına baktığında Babil Kulesi'ne benzetir ve *“Şangay kadar kozmopolit bir şehir, harpten sonra en hâkim rengi olan Müslüman havasını da kaybedip dünya akınlarının geçtiği bir yatak olmuştu.”⁴³¹* der. Demir, hem İstanbul'da hem de Bursa'da kendini sık sık boş arazilere, tarlalara atarak rahatlamaya çalışır. Bu, onun buhranlarından ve insanlardan kaçmak için yaptığı bir harekettir. Aynı zamanda, romanda mekân ve insan ilişkilerinin etkileşimini de ifade etmektedir.

⁴²⁹ Ülken, *Yarım Adam*, s. 59.

⁴³⁰ Ülken, *Yarım Adam*, s. 77.

⁴³¹ Ülken, *Yarım Adam*, s. 280.

Özellikle İstanbul'da her yaşadığı bunalımın ardından kendini Kazlıçeşme'de bulur. Uzun yürüyüşlerin ardından oradaki Anadolu halkını, işçileri izler. Kazlıçeşme, onun fikirlerinin temelsizliğini gösteren bir mekân olarak dikkat çeker. Çünkü onun haklarında yazılar yazdığı işçilerin durumu, dışardan görüldüğü gibi değildir.

Mekânların zamanla birlikte olayları etkilediği eserde, iç ve dış mekânlar, tasvirlerle okuyucuya aktarılırken, okuyucunun romana ilgisini canlı tutmuştur. Sembolik olarak anlamlandırılabilen bu mekânlardan İstanbul ve Anadolu, Demir'in bireysel yaşamı üzerinden toplumsal durumu vermeleri açısından ayrı bir öneme sahiptir. Öyle ki, eserin sonunda Bursa'da da umduğunu bulamayan Demir, İstanbul'a geri dönmek yerine Anadolu'ya doğru yol alır. Hem Demir'in hem de ülkenin kurtuluşunun Anadolu'da olduğu, böylece Hilmi ziya tarafından sezdirilmeye çalışır. *Posta Yolu*'nda bu, etraflı bir şekilde görülecektir.

3.1.6. Kişiler

Romanın unsurları arasında önemli bir yere sahip olan kişiler, olayları zaman ve mekânda yaşayanlardır. Kurgusal dünyada yer alan bu kişiler, gerçekte var olmuş veya var olabilecek kişilerdir. Her ne kadar kurgusal olsa da, bir roman kahramanına gerçek hayatta rastlamak mümkündür. Romancı, bu nedenle kişilerini ve onların özelliklerini, hatta isimlerini belirlerken titizlikle hareket eder. Hilmi Ziya, romanın dinamizmini sağlayan iki kuvvetten söz eder. Ona göre, biri eylem, diğeri karakter tahlilidir. Hilmi Ziya, hatırlanacağı üzere, ikisinin de tek başına etkili olmadığını, ancak ikisi bir arada olursa başarılı bir romanın ortaya çıkacağını ifade eder.⁴³²

İnsan olmadan, anlatmanın olmayacağından dolayı, romanın insana bağlı ve onunla beraber var olduğu söylenebilir. İnsanın bulunduğu yerde, elbette çatışma söz konusudur. Romandaki çatışma ise, zaman içerisinde farklılaşmıştır. "*Romanda karakterin iç dünyası önem kazandıkça dış çatışma da iç çatışmaya dönüşür. Bizde bu böyle olmuştur, dış çatışmadan iç çatışmaya doğru bir gelişim görülür.*"⁴³³ Hilmi Ziya'nın romanlarında da benzer durum görülmektedir. Birbirlerine karşı zıt karakterler olduğu gibi, roman kahramanının kendi içinde yaşadığı iç çatışmalar da vardır.

⁴³² bk. s. 97.

⁴³³ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 321.

Kişilerin tasnifi hususunda Şerif Aktaş, *İki Yüz Bin Dramatik Vaziyet* kitabının sahibi, Etienne Soirau'nun ortaya attığı ve kendisinin de dramatik vaziyete uygun bulduğu bir yaklaşımı temel alır. Bu yaklaşıma göre, kişilerin tasnifinde uygulanacak altı fonksiyon/güç vardır. Bunlar, asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman, hasım ya da karşı güç, arzu edilen veya korku duyulan nesne, yönlendirici, alıcı ve yardımcıdır.⁴³⁴ Hilmi Ziya'nın *Yarım Adam*'ında yer alan kişilere bu çerçevede içerisinde bakıldığında merkezi figür olan Demir'den başlamak suretiyle kişiler şu şekilde sıralanır.

Mehmet Demir

Roman, Millî Mücadele döneminde Demir'in Bursa'ya yaptığı yolculukla başlar. Bu andan itibaren Demir'in yaşadıkları üzerine kurulu olan romanın merkezi figürü Demir'dir. Demir, memleketi tanımayan, Anadolu'ya ilk kez çıkmış, Berlin'de eğitim görmüş biridir. Burada anlatıcı, Demir'i okuyucuya şöyle tarif eder. *“Arkaya taranmış seyrek saçları, hafif öne eğik kalın omuzları üzerindeki iri kuvvetli başıyla otuzunda görünen bir adamdı. Yüzünün yorgun hatlarına rağmen yakından bakınca ancak yirmi beşinde olduğu fark edilirdi. Esvabı eski, fakat itinalıydı.”*⁴³⁵ Eserin ilerleyen sayfalarında Demir'in çocukluğuna ve ailesine dair bilgilere yine anlatıcının aktarımıyla ulaşılır. Demir, zengin bir tüccarın oğlu olarak kitaplara ve hayallere düşkün bir şekilde büyümüştür. Akranlarından farklı ilgileri olmasıyla, onlardan ayrılan Demir, Alexandre Dumas, Zevaco gibi romancıları, *Yeniçeri Hasan*, *Gökbayrak* gibi kitapları çocukluğunda okumuştur. Münzevi bir ruha sahip olan Demir, çocukken sarı tenli, elmacık kemikleri çıkık, gözleri derin ve hülyalıdır.⁴³⁶ Demir, bazı geceler buhranlar geçirir, kâbuslar görür. Bu onun hastalıklı bir kişiliğe sahip olduğunun delilidir. Kendisi de bunu “Hakikaten hastaydım.” diyerek dile getirir. En ufak meseleyi dahi gözünde büyütüp halledilmez hale getirir.

Hilmi Ziya'nın “Yarım Adam”ı Demir, çekingen tavırlı, hülya peşinde koşan bir kişidir. Aynı zamanda okumuş, Avrupa görmüş bir aydındır. Cemal, onu rüya görmekte itham ettiğinden beri, bu konuya da kafası takılır. Yaşadığı başarısızlıklardan sonra onun sözleri aklına gelir ve rüya gördüğü için başarısız olduğunu düşünür. Sonuç olarak

⁴³⁴ Aktaş, s. 138-139.

⁴³⁵ Ülken, *Yarım Adam*, s. 2-3.

⁴³⁶ Ülken, *Yarım Adam*, s. 7.

Demir, yarım geldiği Bursa'dan yine “yarım adam” olarak ayrılır. Eserin sonunda Nur'un notunda ne yazdığının okuyucuya verilmemesi de romanı, tıpkı merkezi figürü gibi yarım bırakır. Hilmi Ziya'nın romanda dinamizm için gerekli olan karakter tahlilini, Demir hakkında verdiği hükümlerde sıkça görmek mümkündür. Roman boyunca, yaptığı iç çözümler, iç diyaloglar, onun kurguladığı karakteri tahlil ettiği anlardır.

Nur

Eserde Nur'a ilk rastlandığında mühmel (özensiz) giyinmiş bir çarşaf içindedir. Demir'in gördüğü, ona bakan iki parlak gözdür. Demir, Nur'un cesur bakışlı gözlerinden etkilenmiştir. Anlatıcının devre dışı kaldığı bir anda Nur, çarşafı zorla giydirdiklerini ve esasen vapurdakilere benzemediği belirtir. Nur, bunun sebebini, özgür büyümesine bağlarken, ailesinin kendisine karışmadığını, babasının onu bu şekilde yetiştirdiğini söyler. Lisan öğretmek için verdiği uğraşları Demir'e anlatır. Yirmi yaşındaki Nur, babası gibi fikir üzerine mücadele etmeyi tasarladığı hülyaları olduğunu söyler. İlerleyen sayfalarda anlatıcı, Nur'u daha detaylı bir şekilde tasvir eder:

“Nurünnisa, orta boylu, buğday tenli, siyaha bakan koyu kumral saçlı ve koyu ela gözlüydü. Yüzünde ilk bakışta göze çarpan hiçbir gösteriş yoktu. Kirpiklerine varıncaya kadar boyasızdı. Bu ona belki de mühmel bir hal veriyordu. Fakat koyu kumral gür saçlarının parlaklığı zaman zaman zekâ aleviyle tutuşan, derinleşen, mağmum gözlerinin sıcaklığı, tavırlarının zarafeti ve kibarlığı bir çocuk safiyeti içinde olgun bir insan ruhunu saklayan ifadesi ona ilk önce farkına varmayanları bile gittikçe kendine çeken harikulade bir sihir ve cazibe veriyordu.”⁴³⁷

Demir, Kurdoğlu'nun evine gittiğinde Nur'un ablasını da tanır ve Nur ile ablasını karşılaştırır. Ablasına göre daha dolgun olan Nur ile ablasının ortak yanı ikisinin de geniş alınlı, sert kaşlı, düz burunlu ve ince dudaklı olmalarıdır. Giydikleri kıyafetlerde bile karakterlerinin karşıtlığı görülmektedir. Nur, gösterişsiz giyinmektedir. Soirau'nun yaklaşımına göre, Nur, “arzu edilen veya korku duyulan nesne” sınıfında değerlendirilebilir. Demir, asıl kahraman olarak, roman boyunca Nur'a ulaşmaya çalışır. Bu nedenle Nur, Demir'in hasmına (karşı güce) karşı mücadele ettiği kişidir.

⁴³⁷ Ülken, *Yarım Adam*, s. 15.

Hacı Kâmil Toranoğlu

Bursalı bir gassalin oğludur. Bu nedenle insanları hep en zayıf günlerinde görüp tanımıştır. On altı yaşında medreseden mektebe geçer. O vakitler çelimsiz bir çocuktur. Sonradan bir tüccarın yanında çalışmaya başlamıştır. O otuz beşine geldiği zaman, Hamit tahttan indirilmiştir. Hacı Kâmil, her daim girişken ve iş bitirici olmuştur. Bursa'da herkes tarafından Kadılar Çiftliği'nin sahibi olarak tanınır.

Hacı Kâmil'in fiziksel özelliklerine dair bilgiler, anlatıcı tarafından verilir. İnce abani sarıklı fesi hep başındadır. Katmerli bir ensesi, yassı bir anlı vardır. Kalın kaşları ve heybetiyle bir Buda heykelini andırmaktadır. Şevki'nin babası olan Hacı Kâmil, hem Nur'un babasını kendisine borçlandırmıştır, hem de Kâtip Niyazi Efendi'yi. Kumar oynanan yerlerde bulunup, faiziyle borç veren bu kişi, şehirde saygıdan çok korkuyla önünde eğilinilen biridir. Tabakahaneye ortaklığı sebebiyle, Demir'in yazılarından rahatsız olur. Bu onu, Demir için hasım veya karşı güç haline getirir. Ayrıca Şevki'nin Nur'a talip olması ve Hacı Toran'ın bu yüzden planlar yapması da yine onu, "karşı güç" haline getirir.

Şevki

Şevki de babası gibi "karşı güç" olarak romanda yer alır. Hacı Kâmil Toranoğlu'nun oğludur. Kurdoğlu, onun zehirli bir yılan olduğunu söyler. Nur'a âşıktır. Kurdoğlu'nun babasına olan borçlarından dolayı Nur'la evlenmeye kesin gözüyle bakar. Anlatıcı, Şevki'yi şu şekilde anlatır:

*"Ancak yirmi beşinde, ablak yüzlü, çizgisiz, yaşsız bir oğlandı. Kalın kara ceketinin arasından gözükten imameli altın kösteğiyle -kendine göre- iyi giyinmiş denebilirdi, ifadesiz, yuvarlak yüzü, dar alnı, kapkara kaşları ve al yanaklarıyla bir kısım halk arasında, yakışıklı delikanlı sayılırdı. Her cümle sonunda gülerken, göğsünü şişirerek etrafa bakınması halinden memnun, müftehir olduğunu gösteriyordu. Bir yumruğu dizinde, öteki belinde yüksekten konuşurken öyle iddiacı bir tavır vardı ki, başkalarının biraz önce söylediği şeyleri tasdik etse bile onlara hücum ediyormuş sanılırdı. Basit olduğu kadar da kendini olgun farz eden ve bütün sözlerinde babasının serveti ve faziletiyle övünen, oldukça bön bir tipti. Bir dükkâna girdiği zaman esnafın yerinden fırlayıp etrafında pervane gibi dolaşmasını bekler ve bunu göremeyince, elini tezgâha vurur, Kâmil Efendi'nin faziletlerinden, istese onları bir günde yok edeceğinden bağıra bağıra bahsederdi"*⁴³⁸

⁴³⁸ Ülken, *Yarım Adam*, s. 140.

Babasının yanında ise, bu tavırlardan uzak, sümsük ve silik bir hale gelen Şevki, Avrupa'ya gidip Frenkçe öğrenmeden geri gelmiştir. Babasının yanında mum gibi olan Şevki, babasının pek anlayamadığı Kurdoğlu'nun kızı Nur'a talip olur ve nihayetinde onunla evlenir. Evliliklerinin ardından Hacı Toran ve oğlu arasında ayrılıklar baş göstermeye başlar.

Cemal

Cemal, müstantik olarak mahkemede çalışmaktadır. Zayıf, esmer ve sinirli biridir. Kaşlarının arasında yer eden çukur, ömrü boyunca gülmemiş hissi doğurmaktadır. Başının üst tarafında saçı yoktur. Aynı zamanda Demir ve Ali Sabir'in komşusudur. Kolejde okurken, son sınıfta askere alınmıştır. Harp boyunca tüm cephelerde savaşan Cemal, İngilizlerin elinde bir yıl esir kalır. Harpten sonra ise, kalabalık ailesiyle anlaşamayarak Bursa'ya gelir.⁴³⁹

Cemal ve Demir'in dostluğu zıtlıkların uyumunu oluşturmaktadır. Özellikle Cemal, muhalif bir kişiliğe sahiptir. Demir'in "*Her şeyi inkâr ederken Allah'a nasıl inanabiliyorsun?*" sorusuna verdiği cevapta muhalif yanını görmek mümkündür.

"Her şeyi inkâr ederken nasıl olup ta inanabiliyorum? Fakat biliyor musun ki, her şeyi yıkabilmek için yalnız ona dayanıyorum. Allah namütenahidir, hudutsuzdur. Bilinemeyen, tarif edilemeyen şeydir. Ben de ona sığınarak bütün tarif edilen putları kırıyorum. Eğer Allah varsa, âciz olduğum için mutlaka beni o yaratmıştır. Eğer Allah yoksa aczimden dolayı onu ben yaratmaya mecburum. Ne o! Hayret mi ediyorsun? Sözlerim galiba birbirini tutmuyor. 'Allah zıtları yaratarak, hakkı meydana çıkardı.' derler. Karanlık ve aydınlık, şeytan ve melek, mazi ve istikbal birleşerek günü, zamanı, uhrevi âlemi meydana getirmiyor mu? Niçin, en köhne fikirler ile en aşırı düşünceler birleşip insanı vücuda getirmesin?"⁴⁴⁰

Souirau'nun tasnifine göre, Cemal'i Demir'e yaptığı yardımlar ve tahrikler neticesinde "yardımcı" olarak değerlendirilebilir.

⁴³⁹ Ülken, *Yarım Adam*, s. 53-54.

⁴⁴⁰ Ülken, *Yarım Adam*, s. 80.

Kâtip Niyazi Efendi

Niyazi Efendi, Kadılar Çiftliği'nin kâtibidir. Hacı Toran'a ait olan bu çiftliğe kendi rızası ile değil, Hacı Toran'a olan borçları nedeniyle kâtiplik yapmaktadır. Bu nedenle Kurdoğlu'yla kader ortaklıkları vardır. Sık sık Kurdoğlu'nun evine girer, çıkar. Hacı Toran ile ilgili haberleri, Kurdoğlu'na getirir. Niyazi Efendi, zayıf, kısa boylu, kuru, fena giyinen bir adamdır. Çiçek hastalığı sebebiyle yüzü bozuktur.

Genellikle ürkek, sessiz, sıkılgandır. Eskiden iyi bir nişancı ve avcı olan Niyazi Efendi, Nur ile Demir arasında iletişim sağlar. Bu yönüyle romanda üstlendiği görev önemlidir. Niyazi, Hacı Toran'a olan kininden oğluyla, Nur'un evlenmesini istemez. Demir'e gösterdiği yakınlık temelde bu yüzdendir. Niyazi Efendi, düşman işgalini haber verdiği gibi, eserde bilinmeyen bir sebepten dolayı işgal güçlerinden kaçar ve kendisinin peşinde oldukları düşüncesiyle Demir'in evinde saklanır. Ali Sabir'in intiharı, onun tabancasıyla gerçekleşir. Öte yandan Demir'i, Nur'u kaçırmaması hususunda telkin eder. Bütün bu yaptıkları, Niyazi Efendi'yi asıl kahramana yakınlığı ve olaylarda aldığı rol münasebetiyle "yönlendirici" konumundadır.

Kurdoğlu Bekir Bey

Bekir Bey, Nur'un babasıdır. Demir, onu ilk tanıdığı anda oluşan düşünceleriyle, sonradan yüz yüze gelmeleriyle oluşan düşünceleri farklılık arz etmektedir. İlk, kahvehanede rastladığı bu adam, "*kuru, kemikli yüzü vaktinden evvel buruşmuş, hemen ak saçlı denecek kadar kıranta, kesik bıyıklı bir adamdır.*"⁴⁴¹ Titiz, vehimli olmasının yanında, alkole düşkün ve genellikle de sinirlidir. Demir, onu bu haliyle ezik biri olarak görür. Demir, onu daha sonra tanıdığı anda, fikir uğruna çıkardığı gazeteler nedeniyle borçlanıp bu hale geldiğini öğrenir. Bu durum Demir'de ona karşı ilgi uyandırır.

Kurdoğlu Bekir Bey, bütün bir servetini fikir uğruna harcamıştır. Kızlarını yetiştirirken bir Batılı gibi davranır. İki kızı ve damadıyla birlikte yaşar. Demir'in gazete ve fikre ilgisinden dolayı, ona gazete çıkarma fikri sunar. Birlikte çıkardıkları gazetenin etkili olması, başkalarını rahatsız ettiğinden, başlarına daha büyük işler açılır. Kurdoğlu, Demir'in başına gelenlerden olumlu ya da olumsuz etkilenmesi münasebetiyle, onun romanda "alıcı" rolünü üstlendiği söylenebilir. Kurdoğlu, eserin

⁴⁴¹ Ülken, *Yarım Adam*, s. 24.

sonunda büyük kızı Fahrünnisa'nın kaçması, Nur'un ise, evlenmesi nedeniyle, damadıyla birlikte yalnız kalmıştır.

Ali Sabir

Demir ve Cemal'in mahalleden ortak arkadaşıdır. Gençliğinde oldukça çalışkan ve bilgili olan Ali Sabir, üniversite seçimini yaptığı yıllarda babasıyla yaşadığı tartışma sonucunda evden ayrılır. Yaşadığı sıkıntılar, onu morfine bağımlı hale getirir. Cemal bir kahvede ona rastlar ve yanında kalıp, ona yardımcı olmaya çalışır. Demir ise, Bursa'da ona rastladığında karşılaştığı manzara karşısında hayrete düşer. Onu hayrete düşüren manzara şöyledir:

“Ortadan yüksek omuzlu, fakat inadına zayıf, göğsü tahta gibi düz ve içeri çökük, ilk bakışta büyük bir hastalıktan yeni kalkmış hissini veren genç bir adamdı. Yüzü balmumu gibi sarıydı. Gözleri çukura kaçmış ve bu kuru yüzde dimdik inen burnu göze çarpacak kadar nispetsiz bir büyüklük almıştı. Başu açıktı. Çoktandır tarak yüzü görmemiş olan saçlarını aceleyle şöyle düzeltiverdiği fark ediliyordu.”

Demir, onu en son altı yıl önce görmüştür. O zamandan geriye kalan sadece, Ali Sabir'in parlak ve keskin bakışlarıdır. Artık, dolgun, iri omuzlu ve uzun boylu biri değil, hayat artığı biri kalmıştır. Ali Sabir, Demir'i kaldığı han odasına götürerek, Cemal ile tanışmasını sağlar. Beraber çıktıkları evde ise, intihar ederek hayatına ve acılarına son verir.

Fahrünnisa

Kurdoğlu Bekir Bey'in büyük kızıdır. Kocasu Zeki'dir. Kardeşi Nur'a nazaran oldukça farklıdır. Nur'u oldukça fazla kıskanır. Beyaz tenli, sarı saçlı, mavi gözlü ve uzun boyludur. Geniş alnı, babası ve Nur ile ortaktır. Gösterişli, süse önem veren biridir. Demir'e Alman kadınlarıyla ilgili sorular sorması bu yüzdendir. Tüm dikkati kendi üzerine toplama hevesindedir. Roman okumayı kendine yegâne iş olarak görür. Fahrünnisa isminin, yazar tarafından özellikle seçildiği de sezilmektedir. Övünene manasına sahip olan bu isim, Fahrünnisa'nın karakterine birebir uyum sağlamaktadır.

Zeki

Fahrünnisa'nın kocasıdır. Kurdoğlu'nun evinde iç güveyi olarak kalır. Karısının onun üzerinde etkisi büyüktür. Bu nedenle gösterişli giyinir ve asil görünmeye çalışır. Nazik ve güler yüzlü görünmek için gösterdiği çaba, onu gülünç ve yapmacık bir hale koyar. Düzen ve intizam konusundaki takıntısı, Fahrünnisa'yı da çileden çıkarmaktadır. Her şeyi planlı ve zamana uygun olarak yapması, karısı için can sıkıcıdır. Demir, onun için kendi kendine “medeniyet mankeni” der.

Fon Figürler

Hilmi Ziya, romanında birçok kişiye yer vermiştir. Bunlardan bazıları, olaylarda kısmen yer alsa da, bazıları sadece isim olarak yer alırlar. Eski okul arkadaşı Arif Ekrem'le İstanbul'da çıkardıkları gazetenin ekibinde, Aydın, Azmi, Sedat, Hafız ve Kadri vardır. Demir'in annesi Sabire Hanım, abisi Hürrem, belediye reisi Selahattin Bey, Seyit Ağa, başmuallim Remzi Efendi, Mahir Bey, eserde sadece isim olarak yer alırlar. Çocuk karakterlerden Ayşe, Kurdoğlu'nun evinde bulunur ve Demir'e Nur'dan mektup ve pusula getirir. Yusuf ise, Demir'in çok önceden tanıdığı karakoldan çıkardığı bir çocuktur. Yusuf, aynı zamanda Bursa'da, matbaa binasını kundaklar.

3.2. POSTA YOLU

3.2.1. Romanın Tanıtımı

Sekiz kitaptan oluşan roman serisinin üçüncü, günümüze kadar ulaşmış varlığını devam ettiren Hilmi Ziya romanları arasında ise, ikinci kitap *Posta Yolu*'dur. *Yarım Adam*'ın devamı olan bu roman, Hilmi Ziya'nın tasarladığı nehir romanının ikincisidir. *Yarım Adam* gibi tefrika halinde neşredilmeyen roman, ilk olarak yine aynı matbaadan, Şirketi Mürettibiye'den basılmıştır. *Posta Yolu*'nun ilk baskısı 1941 yılında İstanbul'da yapılmıştır. *Yarım Adam*'ın kapağında bulunan İnsan Meddücezri ifadesi bu romanın kapağında da yer almaktadır. Eserin başında Hilmi Ziya'nın kısa bir bilgilendirme yazısı bulunmaktadır:

“Bu kitap *İnsan Meddücezri* adıyla yazmakta olduğum seri romanın bir parçasıdır. Böyle olmakla beraber, her parça gibi bu da mevzu üslup bakımından müstakildir. Hepsi bir araya geldiği zaman aralarındaki bağ anlaşılacaktır. Romanı 1935-36’da yazmış ve o zamandan beri üzerinde birçok tadilat yapmışım. Önce gazetelerde neşrini düşündüm; tesadüf ve iyi dostlar buna mani oldu. Sonradan bu şekilde neşrini ben de münasip gördüm. Tabına beni teşvik eden, tashih ve neşriyle alakadar olan aziz dostum Avni İnsel’e bu kitabı ithaf ederim. I.V. 941 H. Z. Ülken”⁴⁴²

Yine eserin ilk baskısında roman başlamadan, H. Walpole’un *Fortitude* eserinden “*It is not life that matters, it is the courage that you bring to it.*” cümlesi çevirisi olmadan yer almaktadır. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları’ndan çıkan ikinci ve son baskısında bu sözün anlamı dipnotta Hilmi Ziya’nın çevirisiyle verilmiştir. İlk baskı iki yüz altmış dokuz sayfadan oluşurken, yeni baskısında romanın metni iki yüz elli altı sayfadır. Ayrıca kitabın sonuna Rauf Mutluay’ın “Hilmi Ziya Ülken’in Roman Dünyası: İnsan Meddücezri” yazısı eklenmiştir. Eser, yirmi dört bölümden oluşmaktadır ve bu bölümler Romen rakamlarıyla numaralandırılmıştır. İncelemeye tabi tutulan baskısı, son baskısıdır.

Hilmi Ziya’nın “İnsan Meddücezri” dediği roman serisi için Rauf Mutluay, şu yorumda bulunur:

“Öyle görünüyor ki Hilmi Ziya Ülken, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’ndan sonra ama Kemal Tahir’den önce davranarak, İmparatorluğun yıkılışından başlayıp Yeni Türkiye’nin kuruluş sonralarına kadar uzanan büyük bir yorum bileşiğinin hazırlığındaydı. Onun için *Mütareke*’nin ilk aylarına iki ayrı cilt ayırmış, daha Anadolu eyleminin içine girmemiş konu geciktirmeleriyle işine iyice temelden başlamış, Mustafa Kemal adının bir kez bile geçmediği bu umut dönemi bile olmayan karanlık tedirginlikte, sonraki Anadolu devletinin asıl ipliklerini dokumaya katmak istemişti. Karaosmanoğlu’nun *Sodom ve Gomore - Yaban - Ankara - Panorama* dizisinde yaptığı; Kemal Tahir’in *Esir Şehrin İnsanları - Esir Şehrin Mahpusu - Yorgun Savaşçı - Yol Ayrımı - Kurt Kanunu* dizisinde gerçekleştirdiği hesaplaşmayı o daha köklü bir bileşimle kökünden anlatmaya girişmişti.”⁴⁴³

Hilmi Ziya’nın titizlikle kaleme aldığı bu eserler, toplumsal olaylara bireysel perspektiften bakabilmeleri nedeniyle dikkate değerdir. Söz konusu romanlarda, bir milletin yaşadığı buhranların gerek halk üzerinde gerek aydınlar üzerinde nasıl bir etki

⁴⁴² Hilmi Ziya Ülken, *Posta Yolu*, Şirketi Mürettibiye Basımevi, İstanbul 1941, s. 1.

⁴⁴³ Mutluay, s. 61-62.

doğurabileceği, o günlere şahit olmuş birinin yaklaşımıyla anlatılmaktadır. İki kitabın buluştukları diğer nokta, *Yarım Adam*'ın Demir'inin *Posta Yolu*'nda kimi zaman görülmesidir. Hilmi Ziya'nın "İnsan Meddücezri" için yaptığı yorumda, her biri müstakil olmasına rağmen bir araya geldiklerinde bütün oluşturduklarını söylemesi, buna işaretir. Bu bakış açısıyla, günümüze ulaşmayan *Bağ Bozumu* için ve hazırlanmakta olduğu söylenen diğer romanlar için tahminlerde bulunulabilir. *Yarım Adam*'da Demir'in, *Posta Yolu*'nda Murat'ın hedeflerinin, yapmak istediklerinin yarım kalmasından hareketle, *Bağ Bozumu*'nda da *Yarım Adam*'ın karakterlerinden Kurdoğlu Bekir Bey'in merkezi figürlüğünde Osmanlı Devleti'nin çöküşü anlatılmış olabilir. Öyle ki, Kurdoğlu Bekir Bey de Murat ve Demir gibi aydındır. Nitekim o da planladığı fikirleri uygulamaya geçememiş ve yarım kalmıştır. Bunun yanı sıra serinin beşinci romanının adı, *Posta Yolu*'nun karakterlerinden Halil Pertev'den gelmektedir. Bu da romanlar arasında türlü şekillerde bağ olduğunu açığa çıkarmaktadır.

3.2.2. Olay Örgüsü

Hilmi Ziya'nın ikinci romanı *Posta Yolu*, ilk romana göre daha hareketli bir olay örgüsüne sahiptir. Elbette bunda etkili olan unsur, artık Millî Mücadele'nin başlamış olmasıdır. Bu bakımdan *Posta Yolu*'nun olay örgüsü, tek bir zincir üzerinde devam etmez. Olay örgüsü, Murat'ın şahsında birbiriyle paralel ilerleyen iki zincire sahiptir. Anadolu'nun durumu, Millî Mücadele'ye giriş, savaşlar olay örgüsünün bir yanını temsil ederken, Murat'ın duygusal yaşantısı, kimi zaman hastalık derecesine varan iç çatışmaları diğer yanını temsil etmektedir. "*Olay örgüsü, bir değişim sürecidir ve gerçekte eylem, karakter ve düşün öğelerinin bir bileşimi olduğu için bu öğelerden hangisi değişimde temel rolü oynarsa olay örgüsünün tipini de o belirler.*"⁴⁴⁴

Roman, soğuk bir kış gecesinde, Murat'ın arkadaşları Ömer ve Hasan Kadri'nin Anadolu'ya göndermek üzere topladıkları silah ve mühimmatları Boğaz'a yetiştirme çabalarıyla başlar. Reis olarak bilinen Murat, ilk olarak mahkeme sahnesinde görülür.⁴⁴⁵ Mahkemeye katılanların onu komitacı olarak tanımasından hareketle yaptıkları yorumlar, Anadolu halkının durumunu ve Millî Mücadele'ye bakışını göstermektedir. Eski bir İttihatçı olan Murat'ı, saraya yakınlığıyla bilinen ünlü avukat Halil Pertev

⁴⁴⁴ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 319.

⁴⁴⁵ Hilmi Ziya Ülken, *Posta Yolu*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2014, s. 11.

kurtarmıştır. Murat, Halil Pertev'in saraya yakınlığından dolayı ona pek güvenmemekte ve içten içe beslediği düşmanlık nedeniyle onu öldürmek istemektedir.

Millî Mücadele'ye fiili olarak destek veren Murat ve arkadaşları, Kuvayı Millîye'nin düzenli bir ordu haline gelmesinin ardından onların toplantılarına katılır. Murat, bu büyük teşebbüse katılması durumunda ikinci adam olacağını düşünerek, Kuvayı Millîye'ye katılmaya taraftar değildir. Söz konusu toplantıda Murat fikirlerini şu şekilde açıklar: *“Ortada vatan varken fırka görüşlerini bir kenara bırakalım. Her şeyden önce büyük kozun etrafında toplanmak lazım. Anadolu'ya yardım etmeliyiz. Burada yapacağımız, oraya gitmekten daha hayırlıdır.”*⁴⁴⁶ İttihatçıların karşı fikirleriyle bulunduğu toplantıda, tanıdık bir sima da vardır. Bu, genç muharrir Mehmet Demir'dir. Demir, *Yarım Adam*'da olduğu gibi sivri diliyle görünür ve İttihatçıları eleştirir. Kendi yolunda ilerleme kararı alan Murat'ın tüm halk tarafından tanındığı başka bir zaman Moda Sahili'ndeki yüzme yarışlarıdır. Burada yarışı birinci bitirerek, herkesin dikkatini çeker. Bu sırada karşılaştığı bir kadın, onun zihninde yer edinecek ve sonradan onu zayıf düşürecektir. Harp dönüşü İttihat ve Terakki dağılmıştır ve Murat, kendisine yeni bir çevre aradığı sırada, İstanbul'da sosyalist bir grupla tanışır. Grupta nam-ı diğer “Yarım Adam” Demir, Azmi, Aydın gibi gençler vardır. Onların bir madrabaz tarafından alınmasının ardından fikrin üstünde gücün olduğu kanısına varır ve *“Fikirler beni değil, ben onları idare etmeliyim.”*⁴⁴⁷ der.

Murat, Moda yarışından beri zihnine takılıp kalan o kadını merak etmektedir. Bu noktada okuyucu da aynı meraka dâhil olur. Roman için önemli bir unsur olan merakı Forster, yeterli bulmamaktadır. Ona göre,

*“Olay örgüsünü kavrayabilmek için merak duygusunun yanına zekâ ile belleği de katmamız gerekir.(...) Gizem duygusu da şaşma duygusu da olayları anlatırken zaman sırası gözetmemekten doğar. Gizemli bir olay zamanın akışı içinde gizli kalan bir cep gibidir. (...) Olay örgüsünün temel taşıdır gizem, zekâ olmadan tadına varılamaz.”*⁴⁴⁸

Kim olduğuna dair merak uyandıran bu kadının Halil Pertev'in kızı Seniha olduğu, Seniha'nın babasıyla tartışarak evi terk etmesinden sonra halasında kaldığı

⁴⁴⁶ Ülken, *Posta Yolu*, s. 23.

⁴⁴⁷ Ülkeni *Posta Yolu*, s. 34.

⁴⁴⁸ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, Adam Yayınları, İstanbul 2001, s. 129-130.

akşamlardan birinde, çıktığı tekne gezisinde denize düşmesi sonucu, Murat'ın onu kurtarması sayesinde öğrenilir. İstanbul'dan Anadolu'ya yola çıkmış olan Murat ve arkadaşları Seniha'yı da yanlarına alırlar. Fakat Murat, Seniha'nın adını bilse de Halil Pertev'in kızı olduğunu roman boyunca bilmez. Yolculuk ilerleyip de Anadolu'nun içlerine girmeye başladıkça Anadolu'nun değişen çehresine şahit olurlar.

“Renkler gittikçe donuklaşıyor, yeşil dağlar fundalığa dönüyor. Bozkır yavaş yavaş her tarafa sinerek, seyrekleşen dağ seslerinden ve pek uzakta hüznü bir ümit gibi uzanan ince sulardaki söğüt gölgelerinden başka her şey gittikçe donuklaşıyor. Durgun, kasvetli ve şifasız bir bozkır havası bütün kırları kaplıyordu.”⁴⁴⁹

Millî Mücadele'nin ümit beslediği Anadolu, bu durumuyla onları sıkıntıya sokmaktadır. Öte yandan Seniha ve Murat'ın bu yolculuk sırasında aklından geçenler, iç çözümleme tekniğiyle okuyucuya aktarılır. Seniha, Anadolu'ya gelişini ve Murat'a dair düşüncelere dalarken, Murat, yıllardır beklediği kadının o olup olmadığını kendi içinde sorgular. Murat, eserin başında da verilen *“Mühim olan yaşamak değil, yaşamakta gösterilen cesarettir.”⁴⁵⁰* sözünü sık sık tekrar eder. Roman boyunca görülen bu söz bir leitmotif örneği teşkil eder. Kütahya yolunda bir köyde geceleyip, oranın halkını silahlandırdıktan sonra bir an evvel orduya ulaşmak için yola devam ederler. Eskişehir'e geldiklerinde orduyla temas kurarlar. Hasan Kadri, *“Anadolu burada başlıyor! Bulaşık çukurlardan geçtik azizim. Yol yok... İnsan yok... Kim bilir ilerisi ne halde”⁴⁵¹* diyerek gittikçe Anadolu'nun vahim manzaraya büründüğünü anlatır. Ömer ve Kadri, yolculuklarını, Hugo'nun Sefiller'indeki ve Zola'nın Debaüle'deki hicretine benzetirken, anlatıcı onların yaptıkları yolculuk sırasında çektikleri sıkıntıları unuttuklarını, bu nedenle yakalaşan tehlikeyi göz ardı ederek dramı edebiyatta aradıklarını eleştirel bir şekilde söyler.

Birinci İnönü'nün ardından iki ay geçmiş, Yunanlıların yeni bir taarruza geçeceği haberleri dolaşmaktadır. Bu sırada Murat ve arkadaşları, “Posta Yolu”nda asker alma işiyle uğraşmaktadırlar. Seniha ise, hastanede yaralılara bakmaya başlamıştır. Olay

⁴⁴⁹ Ülken, *Posta Yolu*, s. 74.

⁴⁵⁰ Ülken, *Posta Yolu*, s. 83.

⁴⁵¹ Ülken, *Posta Yolu*, s. 103.

örgüsünün savaşla birlikte hızlanmasıyla romana yeni kişilerin katılıp yok olduğu dikkat çeker. Bununla ilgili olarak denilebilir ki,

“Yazar, bir konum içinde bir araya getirdiği sayısı az kişilerle başlar romana. Olaylara yön veren de bir görüşü somutlaştırmak gereksinimi değil, bu insanların kişiliklerine göre gelişen ilişkiler olur. Şöyle de söyleyebiliriz: Olaylar zincirinin zembereğini karakterlerin kendi kişilikleri meydana getirir. Onun için yazarın karaktere, romanın anlamını belirtecek bir genellik yerine bireylik kazandırmak ister ve bundan ötürü karakterin iç dünyasına yönelir.”⁴⁵²

İkinci İnönü Savaşı’yla birlikte harp kızıymıştır. Ardından gelen Eskişehir Seferi’nde ordunun geri çekilmesiyle, son kozu oynamak için hazırlıklar yapılmaktadır. Hilmi Ziya, eserinin bu kısmında oldukça güçlü bir savaş tasviri yapar. İki ordu arasındaki çatışmayı, Ömer ve Kadri’nin yara almasını okuyucuya tüm gerçekliğiyle yansıtır. Ankara’dan gelen ricat emriyle şehri terk ederler. Tahtakale’ye gediklerinde Ömer ve Kadri’yi ararken Murat, Yarım Adam’ın karakterlerinden Azmi, Arif Ekrem ve Hafız’la karşılaşır. Arkadaşlarını bulduğunda onlar tarafından hücumu uğrar. Verdiği ümitlerin boşa çıkması, onun otoritesini sarsmıştır. Murat da yeni bir görev alır, gideceğini Seniha’ya söyler; fakat Seniha onunla gelmez. Böylece ayrılırlar.

Murat, Maraş’a gelir. Burada Doktor Ali Bey ile tanışmış, beraber köyleri dolaşmaktadır. Bir gece sıtma nöbetine tutularak köyden yeniden Maraş’a naklolur. Hastalığın etkisiyle kendini güçsüz hisseder. Bu noktada özeleştirisini yapar. *“Ne şimdi, ne eskiden bir fikir ardından koştum! Şu muhakkak hiçbir zaman inanmadım, insanları basamak, fikirleri kanat gibi kullandım. Gözümde uçmaktan, gayri şey yoktu. İşte felaketimi hazırlayan!”⁴⁵³* İkinci kez hasta olduğunda Seniha’ya haber gider ve koşar gelir. İstanbul’a gitmek üzere Ankara’ya geldiklerinde, Tokat’a gitmekte olan Demir’e rastlarlar. Seniha, Demir ve Murat’ı karşılaştırır, hatta Demir’in yaralarını sarabileceğini aklından geçirir.

Sonbahar başında İstanbul’a geldiklerinde, Murat kuvvetine kavuşmuştur. Eski komitacı arkadaşlarını arar, fakat bulamaz. Diğer taraftan hâlâ Halil Pertev’i öldürmenin peşindedir. Onun evine gittiğinde, Halil Pertev Murat’ı Seniha’ya tanıştırır. Böylece

⁴⁵² Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 327.

⁴⁵³ Ülken, *Posta Yolu*, s. 183.

Seniha ve Murat'ın tanışıklığını öğrenir. Halil Pertev'den Dumlupınar'da zafer elde edildiğini öğrenir. Bu aynı zamanda Halil Pertev'in de saf değiştirdiğini göstermektedir. Murat'ın düşünceleri tamamıyla değişmeye başlar. Seniha'yı elde etmek ister, Neriman için de Kadri'yi devreye sokar. Fakat işler sarpa sarar ve Neriman ortaldan kaybolur. Bu sıralarda tekrarlayan sıtma nöbetlerine tutulur. Seniha, ona yardım eder.

Olayların son noktasında, Murat bütün mal varlığını ortaya çıkarır. Seniha'ya kıymetli hediyeler verir. Geri kalanı konakla birlikte satar. İhtiyacı olanlara ve tanıdıklara bütün parasını dağıttıktan sonra, bir camide imamın iznini alarak vaaz verir. Bu vaazın sonunda, *“Yoksul ve çıplak insanlar, ekmek ve hürriyet isteyenler size el uzattığı zaman içinizde şeytan kulağınıza mütemediyen ‘İnanma!’ diye fısıldamış olsa ne yaparsınız? Bu azabı duydunuz mu, bu yılan size zehrini saçtı mı bilin ki bundan acı şey yoktur. Sizden yalnız iman istiyorum!”*⁴⁵⁴ Bu vaaz herkes tarafından duyulmuş ve duyanı etkilemiştir. Murat ise, içinde taşkınlığın etkisiyle denize açılır, teknesine İngilizler tarafından ateş açılır. Teknesi batan Murat boğularak ölür. Bu durum Forster'ın *“Ölümlerle evlenme yardımı yetişmeseydi, birçok romancı kitabını nasıl bitirirdi bilmiyorum.”*⁴⁵⁵ düşüncesinin tatbikidir. Seniha bu haberi aldıktan sonra, Murat'ın yarım bıraktığı hayata devam etmek için Anadolu'ya “Posta Yolu”na gider. Belki de orada Demir'le karşılaşacaktır.

3.2.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Hilmi Ziya, seri romanlarını kaleme alırken, onların birbirleri arasındaki bağı, bazı figürlerle sağlamaya çalışmasının yanında, zaman açısından da doğrusal bir birlikteliği gözetir. Ayrıca, konu olarak bir yakınlık söz konusudur. Bütün bunların yanı sıra Hilmi Ziya'nın anlatıcı ve bakış açısı noktasında aynı tekniği kullanması bu anlamda değerlendirilmelidir. *Posta Yolu*'nun anlatıcısı, tıpkı *Yarım Adam*'da olduğu gibi, üçüncü tekil şahıs anlatıcıdır. Bilindiği üzere, bu anlatıcı tipi, romancıya kolaylıklar getirmektedir. Kimi zaman karakterleri eleştirip, yorum yapacak kadar kendini açığa çıkabilmektedir. Bu anlatıcının gücünü göstermesi açısından etkili bir yoldur. Çünkü eserdeki olayların nereye varacağını; ancak o tayin edebilir. Okuyucunun ne yönde düşünmesi gerektiğine o karar verir.

⁴⁵⁴ Ülken, *Posta Yolu*, s. 251.

⁴⁵⁵ Forster, s. 139.

Diğer atraftan anlatıcı, romanın dil ve üslubunu belirleyici olmasıyla da önemlidir. Posta Yolu'nda, anlatıcı Anadolu halkının yer aldığı bölümlerde, eğreti durmasına rağmen, “nidelim”, “nediyon”, “na orda” gibi kelimelere yer verir. Bu örnekten hareketle Ünal Aytür'ün belirttiği gibi “*Her şeyden önce bir anlatım sanatı olan roman, anlatılacak birtakım olaylar ile bunları kendi sözleriyle okuyucuya iletecek bir anlatıcıdan oluşur.*”⁴⁵⁶ Ona ait bakış açısı ise, romanın tüm yapısını ve anlamını etkilemektedir. Örneğin, yazar-anlatıcının sınırsız bakış açısından anlatılan bir roman ile kahramanın gözünden verilen sınırlı bir bakış açısıyla anlatılan roman arasında dil ve üslup farklılığı bulunmaktadır.⁴⁵⁷ *Posta Yolu*'nun anlatıcısı da bu tanrısal bakış açısının sınırsızlığını kullanmaktadır. Karakterlerin iç dünyalarına kadar her şeyi bildiği gibi, onun zihninden geçmese bile özelliklerini çok bildiği için, karakterin söylemediği şeyleri de okuyucuya aktarabilir. Nitekim Hilmi Ziya'nın *Posta Yolu*'nda bu örneklere sıkça rastlanmaktadır. Henüz kitabın başında Ömer ve Kadri'yi taşıyan kayıkçının deniz sevgisine dair anlatıcının söyledikleri, anlatıcının bu meziyetini gösterir. Bu kayıkçı için anlatıcı, “*Denizin çocukları! Mahveden de odur, yaşatan da. Nasıl sevmezler?*”⁴⁵⁸ der.

Romanın ilerleyen sayfalarındaysa, Seniha'nın pencerede Murat'ı bekleyişine dayanarak “*Sanki dünyada bütün dayandığı oymuş ve onu kaybederse boşlukta kalacakmış gibi, içinde derin, tesellisiz bir korku var.*”⁴⁵⁹ ifadelerini okuyucuya aktarır. Anlatıcının kullandığı teknikler de onun eser içinde rolünü belirler. Bu bakımdan yer verdiği iç çözümlemeler, onun her şeye hâkim olduğunu gösterir. Tanrısal bakış açısının konumuna dair Gürsel Aytaç, içe bakış perspektifine ve açıklama-yorumlama tarzına öncelik verdiği bilgisini aktarır. Buna bağlı olarak “*iki anlatım açısı vardır: İçe bakış ve dıştan bakış. Tanrısal anlatımda anlatıcı anlattıklarının, yarattıklarının bir Tanrı gibi her şeyiyle, öncesi sonrasi, nedeni, içinden geçenler vb. ile kendisi için hiçbir gizli yanı olmadığını belli eder.*”⁴⁶⁰ Buna göre *Posta Yolu*'nda anlatıcının karakterlerin iç dünyasına baktığı şu örnek dikkat çeker:

“Seniha kahvesini içerken gözleri dışarda, zeytin toplamaya giden rençper kızların kafilesinde, ona bakmadan, şunları düşünüyordu: ‘Bu adam müthiş bir aktör! Canavar bana evliya görünmek istiyor. Bunu yüzüne

⁴⁵⁶ Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, s. 19.

⁴⁵⁷ Aytür, s. 20.

⁴⁵⁸ Ülken, *Posta Yolu*, s. 11.

⁴⁵⁹ Ülken, *Posta Yolu*, s. 113.

⁴⁶⁰ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul 2012, s. 15.

çarpmak ve rezil etmek işten bile değil. Bu kadar zıt iki çehreyi nasıl birleştiriyor, bunu anlamak isterim."⁴⁶¹

Anlatıcının, iç çözümlerinin yanında iç diyaloglara da rastlamak mümkündür. Yolculuğun nereye vardığını bilmediği sırada, Seniha kendiyle şunları konuşur:

"Bu vakte kadar ne diye söylemedi? Hakikaten benimle meşgul olduğu doğru ise, bunu yapaömayacaktı, inanacaktı. (...) Bununla beraber biraz da bunlara ben sebep olmadım mı? Şüphesiz o beni tanımıyor. Hatta benim onları tanıdığım kadar bile tanımıyor. Nasıl güvenebilirler? Boş yere inat ettim."⁴⁶²

Romanda anlatıcı ve karakterle açısından öne çıkan bir diğer unsur da kültür seviyeleridir. Anlatıcı, kendi kültür seviyesini ortaya koyduğu gibi, karakterlerin kültürel açıdan zenginliğini onlara söylettiği filozof, edebiyatçı ve şair isimleriyle ortaya çıkarır. Bir diyalog sırasında Murat'ın "Belki evet, belki hayır" demesinin ardından anlatıcının parantez içinde İtalyanca "Forse che si, forse che non" demesi, anlatıcının Murat'ın kullandığı bu cümleden İtalyan yazar Gabriele D'Annunzio'nun 1910 yılında kaleme aldığı bir eseri kastettiğini anlaması delildir. Öte yandan Murat'ın okuduğu kitaplar arasında Halit Ziya'nın romanları, Marx'ın bir kitabı, jurnaller ve *Faust*,⁴⁶³ Nietzsche, Barres, Durkheim⁴⁶⁴ bulunmaktadır. Seniha bir gezintisinde Ossian'ı, İvanhoe'yi ve Kipling'i⁴⁶⁵ anar. Kadri, Pascal ve Gide'i,⁴⁶⁶ Doktor Ali Bey ise, Schopenhauer'in⁴⁶⁷ doktorları eleştiren bir ifadesini söyler.

Anlatıcının, anlatım tekniklerine başvurduğu noktalardan biri, olayları aktarırken, karakterin hayatında ve olay örgüsünde önemli bir etkisi olmayan olayları ve zaman dilimlerini özetlemesidir. Özetleme tekniği sayesinde anlatıcı romanın zamanını ileri sarabilmektedir. Anadolu'da Murat ve arkadaşlarının çalışmaları sürerken, anlatıcı, karakterlerin yaşamlarının bu tek düze devam eden kısmını geçmek için, "*Günler böyle*

⁴⁶¹ Ülken, *Posta Yolu*, s. 89.

⁴⁶² Ülken, *Posta Yolu*, s. 77.

⁴⁶³ Ülken, *Posta Yolu*, s. 35.

⁴⁶⁴ Ülken, *Posta Yolu*, s. 145.

⁴⁶⁵ Ülken, *Posta Yolu*, s. 119.

⁴⁶⁶ Ülken, *Posta Yolu*, s. 125.

⁴⁶⁷ Ülken, *Posta Yolu*, s. 159.

geçti.”⁴⁶⁸ der ve özetleme tekniğini kullanır. Romanın sonlarına gelindiğinde anlatıcı, Murat’ın ekibindeki arkadaşlarının ne halde olduklarını özetler:

*“Kadri bir daha görünmekten utandığı için artık ne şehre iniyor, ne de büsbütün terk ettiği ocağını arıyordu. Ömer sefahatin son haddinde, işsiz ve çulsuz bir eski akraba evine sığınmıştı. Neriman, bir sabah Boğaziçi vapurunda kendini denize attı. Cesedi bir daha bulunamadı. Mehmet itilaflıların bir ayak işini aldığı için görünmeye yüzü yok. Hepsi çil yavrusu gibi darmadağın oldu.”*⁴⁶⁹

Anlatıcının kullandığı anlatım tekniklerinden biri de leitmotif tekniğidir. Bu teknik, *“Zaman içinde roman sanatında da kullanılır. (...) Müzikte belli aralıklarla tekrarlanan seslerle hem ritim ve hem de süreklilik elde edilir; dolayısıyla dinleyen üzerinde hoş bir etki bırakılır.”*⁴⁷⁰ Romancının elinde kuvvetli bir teknik olan leitmotif, müzikte olduğu gibi, romanda da sürekliliği sağlamaktadır. Herhangi bir karakterin roman boyunca tekrarladığı sözler, jest ve mimikler, bu teknik içerisinde yer alır. Posta Yolu’nun Murat’ı da aslen Walpole’a ait olup, kitabın girişinde de yer alan *“Mühim olan yaşamak değil, yaşamakta gösterilen cesarettir.”*⁴⁷¹ cümlesi bir leitmotif örneğidir. Posta Yolu’nun anlatıcısı, yer yer kendini göstererek eleştirel tutum takınır. Karakterlerin okudukları kitaplardaki zorlu yolculukları hatırlamaları üzerine, kendi çıktıkları yolculuğu hafife alıp, Anadolu’nun içler acısı halini görmemelerini eleştirir. Dramı, edebiyatta aramaktansa gözlerinin önüne bakmalarını tavsiye eder. Bu yönüyle Hilmi Ziya, anlatıcı yoluyla Anadolu’da yaşanan gerçekliğe dikkat çeker.

3.2.4. Zaman

Romanın vazgeçilmez unsurlarından biri olan olayın, mutlak suretle geçtiği bir zaman vardır. Bu zaman da tıpkı olaylarda ve diğer unsurlarda olduğu gibi, romancının eklektik yaklaşımıyla şekillenir. Romancı bütün bir zamanı romanın kısıtlı sayfalarında anlatmayacağından, olayın geçtiği zamanı bir seçme işlemine tabi tutar. *“Başka bir deyişle eserdeki entrik ve düşünsel öz aksiyonel yapıya eşit miktarda değil; farklı yoğunluklarda dağılır. Bu da romanda kimi bölgelerin özetlenerek geçilmesini, kimi*

⁴⁶⁸ Ülken, *Posta Yolu*, s. 115.

⁴⁶⁹ Ülken, *Posta Yolu*, s. 238.

⁴⁷⁰ Tekin, s. 273.

⁴⁷¹ Ülken, *Posta Yolu*, s. 1, 83, 216.

kesitlerin ise, olanca ayrıntısıyla işlenmesini gerektirir."⁴⁷² Bu nedenle, romancı anlatıcının tanrısal bakış açısının olanaklarından da faydalanarak, farklı bir söylemiyle zamanı kaydırabilir. Böylece olayların kronolojisi bozulabilir ve okuyucu oldukça farklı olaylar arasında nedensellik düzleminde ironik bağlar kurabilir.⁴⁷³ Romanın zaman konusunda sahip olduğu bu özellikleri, Hilmi Ziya, *Posta Yolu*'nda kullanır. Murat ve arkadaşlarının Anadolu'da görevlerini yerine getirirken, anlatıcı tarafından söylenen "*Ertesi gün akşama kadar sevkiyat devam etti.*"⁴⁷⁴ veya Seniha'yla Murat arasındaki durumu anlatırken birden "*Günler böyle geçti.*"⁴⁷⁵ demesi özetleme yoluyla yapılan zaman atlamasıdır.

Romanda zamanın kronolojisinin bozulduğu anlardan biri de anlatıcının geriye dönüş tekniğini kullanmasıyla gerçekleşir. Murat'ın bir zaman İstanbul'da aralarına katıldığı sosyalist gençlerden Arif Ekrem ve arkadaşlarını Anadolu'da görmesi üzerine, eski günleri hatırlaması bir geriye dönüş örneğidir. Yine Murat, tüm servetini satmadan evvel, Seniha'ya aile yadigârlarını göstermesi onu maziye sürükler.

Geriye dönüşlerle olsun, özetleme tekniğiyle olsun, olaylar romanda belli bir zamanda gerçekleşmiştir. Bu noktada, olayların içinde geçtiği bir vaka zamanından söz etmek mümkündür. Vaka zamanını belirlerken yararlanılabilecek bir iç zamandan ve dış zamandan söz edilebilir. İç zaman, "*bir romanın barındırdığı içeriğin başlangıcı veya bitişi arasında geçen kurmaca sürecidir.*"⁴⁷⁶ Dış zaman için ise, şunlar söylenebilir:

*"Kurmaca yapı içerisinde yazarın yaşadığı dönemin birtakım gerçek olaylarını, değer yargılarını, yaşayış biçimlerini, geleneklerini yerleştirmesi, bunlardan kesitler sunması, bir başka deyişle eserinin içeriğinde özellikle dönemin insani ve toplumsal gerçekliğini yansıtması, romanın dış zamanını oluşturur."*⁴⁷⁷

Bu yaklaşımlar eşliğinde *Posta Yolu*'nun zamanına bakılacak olunursa, ilk olarak romanın bir kış günü başladığı tespiti yapılabilir. İlerleyen sayfalarda *Yarım Adam*'da başlamış olan Yunanlıların Bursa'yı işgali yer almaktadır: "*Yunan ordusu Bursa'ya*

⁴⁷² Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, İstanbul2013, s. 299.

⁴⁷³ David Lodge, *Kurgu Sanatı*, Hece Yayınları, İstanbul 2013, s. 100.

⁴⁷⁴ Ülken, *Posta Yolu*, s. 111.

⁴⁷⁵ Ülken, *Posta Yolu*, s. 115.

⁴⁷⁶ Sazyek, s. 171.

⁴⁷⁷ Sazyek, s. 109.

*girmiş, Sakarya istikametine birçok koldan ilerlemeye başlamıştı. İstanbul'da bozgun haberi kıyamet şayiası gibi dolaşıyordu.*⁴⁷⁸ Yunan ordusunun Bursa'ya girişinin 1920 Temmuzunda gerçekleştiği bilindiğine göre, romanın başında geçen kış tasviri, 1920 sonlarıyla 1921 başlarındaki kıştır. Çünkü Yunan işgali sırasında Kuvayı Millîye düzenli bir ordu haline gelmemişken, anlatıcının belirttiği, “*Kuvayı Millîye dağınk kuvvetlerden kudretli bir ordu haline gelmişti*”⁴⁷⁹ sözleri zaman açısından belirleyicidir. Bu durum, Yunan işgalinin daha da ilerlediğini, dolayısıyla bahsi geçen kış mevsiminin 1921 başlarına denk geldiğini gösterir.

Eserin, yedinci bölümü, “*İlkbahar güneşi kumları ısıtmaya başlamıştı.*”⁴⁸⁰ cümlesiyle başlar. Kış mevsimi bitmiş, artık ilkbahar gelmiştir. Anlatıcı, bir süre sonra “*Birinci İnönü Muharebesi'nde düşman safları Bursa'nın şarkına doğru püskürtüldükten iki ay sonra Yunan ordusu taarruza hazırlanıyordu.*”⁴⁸¹ ifadesiyle okuyucuya, hem İkinci İnönü'yü hem de vaka zamanını sezdirmektedir. Birinci İnönü Savaşı, 6-11 Ocak 1921 tarihinde yapılmış olduğundan dolayı, o zamanın üstünden geçen iki ay, vaka zamanının 1921 Mart ayı olduğunu göstermektedir. Vaka zamanını belirleme hususunda, roman boyunca devam eden bu dış zaman öğeleri, önemli bir rol oynamaktadır. Anlatıcı, bu kez harbin kızıştığını ve İkinci İnönü'nün patlak verdiğini anlatır. Bu da zamanın, 23 Mart-1 Nisan 1921 tarihleri arasında olduğunu ortaya koyar. Romanda on dördüncü bölüme gelindiğinde, Eskişehir Seferi'nin başladığı öğrenilir. Dış zaman penceresinden bakıldığında, bu seferin 10-21 Temmuz tarihlerinde yapılmış olmasından dolayı, eserde bu sırada geçen olayların 1921 Temmuzuna denk geldiği belirlenir.

Murat Seniha'dan ayrılıp, Maraş'a yola çıktığında mevsim yazdır. Birkaç hafta boyunca Maraş'ta kalan Murat'ın hasta olmasıyla Seniha onu almaya gelir. İstanbul'a doğru yola çıkarlar. Onlar İstanbul'a geldiğinde mevsim sonbaharın başıdır. Yıl, 1921'dir. Anlatıcı, bu bilgiyi, romanın ilerleyen sayfalarındaki “*Sonbahar başında İstanbul'a geldiler*”⁴⁸² cümlesiyle okuyucuya verir. Murat, İstanbul'da eski hayatını kurmaya çalıştığı sıralarda, yine bazı yıkımlar geçirir. Onlardan biri, eskiden beri

⁴⁷⁸ Ülken, *Posta Yolu*, s. 21.

⁴⁷⁹ Ülken, *Posta Yolu*, s. 22.

⁴⁸⁰ Ülken, *Posta Yolu*, s. 60.

⁴⁸¹ Ülken, *Posta Yolu*, s. 106.

⁴⁸² Ülken, *Posta Yolu*, s. 212.

öldürmek istediği Halil Pertev'in, Seniha'nın babası çıkmasıdır. Bu tesadüfün anlatıldığı sayfalarda, Halil Pertev, Dumlupınar'da bir zafer kazanıldığını Murat'a haber verir. Dumlupınar Zaferi'nin tarihi 26 Ağustos 1922'ye denk gelmektedir. Bu haber, Murat'ı verdiği emeğin karşılığında adının anılmamasından dolayı üzer. İlerleyen zamanlarda yaşadığı hüsrân ve boşluklar neticesinde tüm servetini satar. Böyle bir ruh halinde, teravihe gider ve kürsüde vaaz verir. Sonrasında çıktığı kayak yolculuğunda ölür. Anlatıcının teravihten söz etmesinden hareketle, Ramazan ayında bulunduğu sonucuna varılmaktadır. Bu noktada küçük bir araştırmayla, 1922 yılında Ramazan ayının 28 Nisan'da başladığını tespit ediyoruz. Dumlupınar Zaferi'nin Ağustos ayında kazanılmış olması, söz konusu tarihin 1922 değil, 1923 yılının Ramazan ayı olduğunu kuvvetlendirmektedir. Nitekim 1923 yılında Ramazan ayı 17 Nisan'da başlamıştır.⁴⁸³ Eserde görülen bu karmaşa, yazarın, yazma zamanından geçmişe dair bir bilgiyi hatırlama çabasından doğan hata payından kaynaklanmaktadır.

Eserin vaka zamanının, anlatıcının dış zaman eşliğinde verdiği bilgiler doğrultusunda, 1920-1921 kışıyla başlayıp 1923 yılı Nisan ayını kapsayan yaklaşık iki buçuk yıllık bir süre olduğu saptanır. Hilmi Ziya, bu romanında tarihi gerçeklikleri, *Yarım Adam*'a göre daha yerinde kullanarak zaman açısından başarılı bir eser çıkarmıştır. Millî Mücadele'yi de bu anlamda başarıyla anlatmıştır.

3.2.5. Mekân

Romanın unsurlarından olay örgüsü ile zaman arasındaki ilişki, olayın bir zaman içinde gerçekleşmesine dayanmaktaydı. Aynı durum mekân için de geçerlidir. Nitekim bir zaman içinde vuku bulan olaylar, bir mekânda gerçekleşmek zorundadır. Ele alınırken tek tek incelenen romanın unsurları, esasen birbirleri ile etkileşim halindedir. Romanda geçen mekân, "*karakterlerin içinde yaşadığı ve hareket ettiği fiziksel ortamdır.*"⁴⁸⁴ Anlatıcı, olayları muhatabına tam anlamıyla aktarabilmek için söz konusu fiziksel ortamdan faydalanır. Romanda var olan bu ortamın, okuyucunun zihninde canlanabilmesi için mekân tasvirleri ön plana çıkar. Bu nedenle Hilmi Ziya, *Posta Yolu*'nda geçen mekânları, detaylarıyla tasvir eder. Murat'ın yaşadığı ve ekibiyle yaptığı toplantılara ev sahipliği yapan konak bunlardan biridir:

⁴⁸³ www.takvim.gen.tr (19.06.2014)

⁴⁸⁴ Bahar Dervişcemaloğlu, "Anlatıda Mekân", *Yeni Türk Edebiyatı*, S. 5, (Nisan 2012), s. 72.

“Burası -Murat’ın kendi evi- eskimiş bir konaktı. Bununla beraber geçkin kadın yüzlerindeki itina gibi boyalı duvarları, insana taze binalardan daha manalı geliyordu. Şimdi yalnız mezat yerlerinde görülen yaldızlı koltuklar ve muhteşem avizeleriyle buraya küçük saray dense caizdi. Bir yar üstünden Marmara’yı seyreden konak Murat’a eski bir aileden geliyordu.”⁴⁸⁵

Hilmi Ziya, romanı bu gibi tasvirlerle donatmıştır. Tasvir, mekânın canlandırılması amacıyla başvurulan tekniklerden biri olmasının yanında, durağan bir olgu olan mekân, *“betimlemenin tipik nesnesi konumundadır. Yani kurgusal anlatıda mekânla ilgili özellikler genellikle gözle görülebilen sınırlar betimlenerek ve ayırt edici niteliği olan nesnelere atıf yapılarak sezdirilir. Her mekân betimlemesi de anlamlı bir biçimde mekân algısı yaratır.”⁴⁸⁶* Söz konusu algı, kimi zaman anlatıcı vasıtasıyla, kimi zaman ise, karakterin gözünden görülür. *Posta Yolu*’nda açık ve kapalı mekân tasvirleri, oldukça dikkat çeker. İstanbul’un işgal altında olmasının yanında hala kendini hissettiren güzelliğinin tasvirleri bunlar arasındadır. Önce İstanbul’un bir yüzü görülürken başka bir tasvirde başka bir yüzünü görmek mümkündür. Murat’ın mahkemedен sonra Adliye’den Fatih’e kadar yürüyüşünde,

“Eğri yolları, çarpık evleri, bulaşık yokuşları, bir tepenin iki yanına doğru göz alabildiğine uzanmış bostanlar ve yangın yerlerini gözden saklayan bu koskoca şehrin yegâne caddesini, ayrı ayrı kendi içine katlanıp bir kasaba rüyası yaşayan münzevi mahallelerini birbirine bağlamak için tepelerin sırtlarını aşmaya çalışan bu eski ve harap şehri”⁴⁸⁷

görürler. İstanbul üzerine kitapta çeşitli tasvirler bulunmakla birlikte, onlardan ilginç olanı işgal altında olmasından dolayı, İstanbul’un Babil Kulesi’ne benzetilmesidir. Bu benzetme *Yarım Adam*’ın iki yüz sekseninci sayfasında da aynı sebep dolayısıyla bulunmaktadır. İstanbul’da diğer önemli mekân Kuvayı Millîye’nin ilk toplantısını yaptığı Samatya’daki Visali Dergahı’dır.

⁴⁸⁵ Ülken, *Posta Yolu*, s. 13-14.

⁴⁸⁶ Dervişcemaloğlu, s. 77.

⁴⁸⁷ Ülken, *Posta Yolu*, s. 13.

Mekân, dekor olarak görüldüğü gibi, dekorun başka bir anlam ayrımı vardır. Buna göre, dekor, “*eylemin gerçekleştiği genel toplumsal-tarihsel-coğrafi çevredir.*”⁴⁸⁸ *Posta Yolu*, bu manada oldukça geniş bir çevreye sahiptir. İstanbul’da başlayan olaylar, Millî Mücadele’ye başlamış olan Anadolu topraklarında devam eder. Anadolu coğrafyasının şahit olduğu savaşlar ve durumu anlatıcının tasvirleriyle, zihinlerde daha canlı ve etkileyici olur. Yapılan savaşların ve şartların ne kadar zor olduğu, yine bu Anadolu tasvirleriyle sezdirilir. İstanbul’dan yola çıkan Murat ve arkadaşları, İznik Ovası’ndan Eskişehir’e doğru giderken fundalıklar, meşe ağaçları yerini uçsuz bucaksız bozkıra bırakmaktadır. Eskişehir’e geldiklerinde, Kadri, “*Anadolu, burada başlıyor. Bulaşık çukurlardan geçtik azizim. Yol yok... İnsan yok... Kim bilir ilerisi ne halde?*”⁴⁸⁹ diyerek durumu ifade eder. Eskişehir’de Muttalıp Köyü, Porsuk Çayı, Tatar Mahallesi olmak üzere muhacirler ve birlikler bulunur. Eskişehir Ovası, bir milletin tarihini değiştirecek büyük savaşların yapıldığı yer olarak romanda yer alır. Bu savaşlardan biri Kırgız Dağları’nda yapılır.

Eserde, Anadolu’nun başka bir ili Maraş da Murat’ın yeni bir görev için gittiği yer olarak bulunmaktadır. Yazar, Maraş’ı şu şekilde tasvir eder:

*“Kat kat dağlara doğru yükselen şehir, ovanın kenarında büyük hipodroma benziyor. Taş evler ve yalçın kayalar, karşı yamaçta eskia bideler gibi duruyor. Arkasında esatiri mahlûklar yaşayan sarp bir duvar dibine çömelmiş ak saçlı adam. Kırışıkları öyle asırlık ki, hiç ölmeyecek sanılır. Bu sırtları aşında neler göreceğini kulağa fısıldar gibi yıkılmaz, ağır, heybetli bir duruşu var: Maraş Kalesi!”*⁴⁹⁰

Maraş’la birlikte adı geçen mekânlar şimdilerde Süleymanlı olan Zeytin ve Binboğa Dağları’dır. Ankara’nın Haymana’yla birlikte savaş sırasındaki portreleri de eserde çizilir. Öte yandan anlatıcı, savaş şartlarının ve Anadolu’nun uçsuz bucaksızlığını hissettirmek üzere, Murat ve arkadaşları Eskişehir’e doğru giderken geçtikleri bir yerin adını vermek yerine, “*(...) Ovası’nı geçerken karanlıkta*

⁴⁸⁸ Dervişcemaloğlu, s. 72.

⁴⁸⁹ Ülken, *Posta Yolu*, s. 103.

⁴⁹⁰ Ülken, *Posta Yolu*, s. 152.

*konakladılar.*⁴⁹¹ şeklinde söyler. *Posta Yolu*'nda mekân, bir savaşın tanığı olan gerçek mekânlardır. Bu nedenle karakterler üzerinde de tesirleri bulunmaktadır.

3.2.6. Kişiler

Romanın başarısı için, Hilmi Ziya'nın önemli saydığı olgulardan eylem, olay örgüsünde sağlanırken, onun önemli saydığı ikinci olgu, eylemi gerçekleştiren kişilerin karakter tahlilidir. Bunun için elbette, kişi tasvirleri öne çıkacaktır. Figüratif kadro da denebilecek olan romanın bu unsuru, “-zaman, mekân ve olay örgüsüyle birlikte- romanın içeriğine ait dört öğeden biridir. Hatta bu öğeler arasında ilk sıradadır; çünkü romanın içeriğini oluşturan yaşantı dizisinin varlığı, öncelikle figüratif kadronun mevcudiyetine bağlıdır.”⁴⁹²

Roman, insan olamadan olamayacağından kişilerin önemi daha da artmaktadır. Bu nedenle, romancı kişi seçimine önem vermekte, yapısıyla, özellikleriyle bir romanda var olabilecek kişileri tercih etmektedir. Bu tercihleri sonucunda, bazen hayattan alınmış kişiler birebir canlandırılırken, bazen hayatta hiç var olmayan kişiler kurgulanabilir. Kişi seçimine bu denli önem veren romancı, kişi tasvirlerine özen gösterdiği gibi, kişilerin isimlerine dahi dikkatle yaklaşır. “Bir romanda isimler asla nötr değildir. Onlar sıradan olsalar bile her zaman bir anlam taşırlar.”⁴⁹³ Hilmi Ziya da *Yarım Adam*'daki kişi ve isim seçiminde gösterdiği özeni, aynı şekilde *Posta Yolu*'nda sürdürmüştür. *Posta Yolu*'nun kişileri, önceki romana göre daha kalabalıktır. Bu kişileri şu şekilde sıralamak mümkündür:

Murat

Posta Yolu'nda görev yapan eski bir İttihatçıdır Murat. Harp dönüşü, İttihat ve Terakki'nin dağılmış olmasıyla kendini başka mecralara yöneltir. Murat, eserin başından sonunda kadar, yaptığı davranışlar, değişen düşünceleri ile okuyucunun takip ettiği kişidir. Bu manada Murat, eserin merkezi figürüdür, denilebilir. İttihat ve Terakki'den sonra komitacı olarak anılmaya başlayan Murat, herkesçe tanınan biridir. Nitekim mahkemede onun davası görülürken büyük bir kalabalık, onu “hain” veya

⁴⁹¹ Ülken, *Posta Yolu*, s. 89.

⁴⁹² Sazyek, s. 132.

⁴⁹³ Lodge, s. 59.

“yarım ilah” olarak görürler. Murat, komitacı arkadaşları arasında “Reis” adıyla da bilinmektedir. Anlatıcı, Murat’ı şu şekilde tasvir eder: *“Sapasağlam ve iri yapılı bir adamdı. Saçlarına kır düşmüş, fakat yüü hala gençti. Geniş omuzları üstünde başı bir Yunan Heykeli gibi duruyordu. Yüksek alnını ayıran keskin hat, emniyet ve irade hissi veriyordu.”*⁴⁹⁴

Murat, zengin bir aileden gelmektedir. Babası eski bir feriktir. Bütün ailesi zamanla yok olan Murat, konağında tek başına yaşamaktadır. Cesaret timsali olan Murat, arkadaşları, onun kendilerinden *“zeki, daha iradeli, daha metindir. Fakat hiç şüphe etmedikleri nokta, ardından koşulacak en büyük sebep gibi gördükleri fikriydi: ona ateşli bir millîci gözüyle bakmakla asla tereddütleri yoktu.”*⁴⁹⁵ Hatta Ömer, onu kastederek, cüret, bir ateştir, bazen yakar, bazen aydınlatır, der. Murat, romanın başındaki güçlü kimliğini romanın sonunda doğru kaybeder, tıpkı Mehmet Demir, gibi buhranlarla boğuşur ve eski fikirlerini inkâr yoluyla bir değişime uğrar. Murat, romanın sonunda denize açıldığı bir sırada ölürken, bir bakıma düştüğü boşluğun etkisiyle intihar etmiş olur.

Hilmi Ziya’nın iki romanında da merkezi figürler benzer özellikler taşır. Demir de Murat da çeşitli çabalar içinde, düşüncelerini tatbik etmeye çalışırlar. Ayrıldıkları nokta, fikirlerinin peşinde koştuktan sonra, fikirlerin de üstünde kuvvetin olduğuna kanaat getirmesidir. İkisi de eğitimli ve entelektüeldir. Fikirlerini okudukları kitaplara borçludurlar. Birleştikleri nokta her ikisi de yapmak istediklerini tam anlamıyla başaramamış, “yarım” kalmıştır.

Seniha

Seniha, romanda ilk olarak Murat’ın Moda’da kazandığı yüzme yarışısı sırasında bir yabancı olarak görülür. Anlatıcı onu, “Dalganın sürüp getirdiği bir çiçek”e benzetirken, Murat’la göz göze geldiklerinde şunları söyler:

“Beyaz tenli, yosun gibi parlak yeşil gözlü, zarif, ince ve güzel bir kadındı. Gür ve kumral saçlarını sıkıca örüp dolamış, o zaman için fazla cüretli görünen küçük kasketle örtmüştü. Üzerinde avcı ceketi, bacaklarında golfu ikmal eden zarif getri var. Kenarına soktuğu meşin bir kamçı bu erkek

⁴⁹⁴ Ülken, *Posta Yolu*, s. 13.

⁴⁹⁵ Ülken, *Posta Yolu*, s. 114.

*kılığı tamamlıyor. Çatık kaşları ve hırçın haliyle kadından çok, asi ve mağrur bir delikanlıya benziyor.*⁴⁹⁶

Murat'ın düşman gördüğü, Halil Pertev'in kızı Seniha, Murat ile tesadüfen karşılaşarak Anadolu'ya geçtiği zaman boyunca gizemli biri olarak görünür. Çetin Anadolu şartlarında, ondan beklenilmeyecek kadar dayanıklı ve cesur hareket eder. Seniha'nın öne çıkan özelliklerinden biri, inatla mukavemet eden bir yapısı olmasıdır. Babasıyla ve Murat ile yaptığı tartışmalar, bu özelliğinden kaynaklanmaktadır.

İstanbul'a geri döndüklerinde, Murat'ın gözündeki gizemini, babasının onu Murat ile tanıştırmaya kalkmasıyla yitirir. Murat böylece, onun Halil Pertev'in kızı olduğunu öğrenir. Seniha, Murat'a karşı hassas ve fedakâr davranır, onu her şeye rağmen sever ve yanında olur. Romancı, ilerleyen sayfalarda, Seniha'nın gittikçe güzelleştiğini belirtir ve tasvir eder. Onun derin iri yeşil gözleri olduğunu, uzun sedef parmaklarının dokunduğu eşyayı sihirlediğini ifade eder.

Seniha'nın romanda üstlendiği fonksiyon, kayda değerdir. O, Murat'ın ölümünden sonra, vefa göstererek, onun yarım bıraktığı işi tamamlamak amacıyla, Anadolu'ya yola çıkar. Romanın sonunda verilen bu durum, serinin bir sonraki romanında onun merkezi figür olabileceği ihtimalini güçlendirir. Seniha, ilk romandaki Nur ile karşılaştırıldığında, daha güçlü bir yapıya sahiptir. Bu da onu romanda etkin konuma getirmektedir.

Halil Pertev

Murat'ı hapisneden kurtaran avukattır. Buna rağmen Murat'ın gözünde düşman ve haindir. Gerçekten de kendi içinde hesapları olan biridir ve bu yüzden saraya yakın durmasına rağmen Murat'ı hapisneden çıkmasına yardım etmiştir. Halil Pertev, Murat'ın sonradan öğreneceği üzere, Seniha'nın da babasıdır. Halil Pertev, serinin beşinci romanına da adını vermektedir. Bu yönüyle önemli bir kişi olduğu sonucuna varmak, aşikârdır. Yüzünde çalı demeti gibi duran kalın kaşları, pos bıyıklı, esmerdir. Anlatıcı, ezik burnu, kalın dudakları ve burnunun kenarından iki yarık gibi inen derin

⁴⁹⁶ Ülken, *Posta Yolu*, s. 30-31.

çizgileriyle bir boksörü yahut bir av köpeğini andırdığını düşünür. Posta Yolu'nda Halil Pertev, uzun uzadıya şu şekilde anlatılır:

“Halil Pertev, altmışına yakın, çok şişman, yüzü yuvarlak, daima canlı ve ateşli bir adamdı. Çekirdekten yetişme avukattı. Beş parasız başlamış ve bugün memleketin en büyük zenginleri arasına girmişti. Bu serveti “alının teriyle” kazandığını her yerde iftiharla söylerdi: İtilafçıların sevgilisi ve saraya mensup olduğu halde, bir ittihatçıyı ölümden kurtarmak hamiyetini de asla unutmazdı. Bu küçük ve bedava zahmetler tehlikeli şöhretinin sigortasıydı. O hakikaten bu koskoca serveti kolayca yapmamıştı. Zekâsı bütün gizli işlerin içinden sıyrılıp çıkmasını, en karışık tavaları bir harp kazanır gibi iftiharla yüklenmesini ona öğretmişti: Mükemmel bir işadamıydı.”⁴⁹⁷

Servetini edinirken çektikleri sebebiyle, harcarken cimri davranan Halil Pertev, “Kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez.” düşüncesiyle kimi zaman savurganlık yapmaktadır. Halil Pertev, bu yönüyle ve ince zekâsıyla kurnaz biridir. Halil Pertev, Millî Mücadele'ye destek verenlerle, işgal kuvvetleri arasında bir yerdedir. Dumlupınar Zaferi'yle birlikte rengini belli eder.

Ömer

Millî Mücadele'nin sembolü olan kalpağıyla dolaşır. Komitacılar arasında Murat'ın yakınındaki kişilerden biridir. Ömer ve Kadri, daima birbirleriyle münakaşa içindedirler. Sürekli düşünce halinde olmalarına rağmen karar veremezler. Bu da onların yerine, Murat'ı öne çıkarır. Ömer, içten içe Murat'a nefret beslemekte, düştüğünü görünce vurmak istemektedir. Aynı kıskançlık hissini Kadri'ye karşı da besler. Ömer, çolak, kavruktur. İçindeki kin, onu hastalıklı bir hale koymaktadır. Buna rağmen savaş sırasında, kurşuna doğru koşmaktan geri durmaz. Murat'ın fikirlerinin son bulmasıyla o da diğer kişiler gibi dağılır. Romancı, onun sefahatin son haddinde işsiz ve çulsuz bir eski akraba evine sığındığını söyler.

Hasan Kadri

Ömer ile birlikte, grup içinde öne çıkan kişilerdendir. Kadri, çekingen ve kararsızdır. Entelektüel olduğunu, kitaplardan aldığı ve sık sık söylediği cümlelerle

⁴⁹⁷ Ülken, *Posta Yolu*, s. 17.

gösterir. O da Ömer gibi, Murat'ı kıskanır. Fakat o, Neriman'a olan ilgisinden dolayı bunu yapar. Kadri,

“Otuzunu geçmiş zarif ve zeki bir adamdı. Kendine göre günahları, nedametleri buhranları vardı: Açlıktan kocasını ve köyünü bırakan bir dul kadının beslemek için neler çekti! Ve nihayet yarı yolda bıraktı. Kadın perişan kocasına döndü. Ona gizli gizli feryatlar yağdırıyordu. (...) Onu Neriman yüzünden bırakmış. Sonra Neriman'ı kaybetmiş. Ne yaptığını bilmeden komitacıların içine düşmüş.”⁴⁹⁸

Kadri, Rodop'ta bir zabitin oğlu olarak doğmuştur. Rüyaları olan bir adamdır. Evlenmesine rağmen, hayalindeki kadının o olmadığını düşünerek ondan ayrılmıştır. Van'da kaymakamlık gibi memurluk hayatı olmuştur. Haz ve heyecan peşinde koşmuştur. Nihayetinde vatan sevdasına, yine bir kadın peşinden giderek düşmüştür. O kadının intiharında, Murat ile birlikte pay sahibi olmuştur. Bu yüzden ortalarda pek görünmemeye çalışmaktadır.

Neriman

Mütareke başlarında Murat'la münasebeti olmuş, bu yüzden eşini bırakarak Murat'a gelmiştir. Komitacılar içinde o da bir erkek gibi tehlikelere atılmaktadır. Komitacıların hepsi, Kadri gibi, ona hayrandır. Komitacılar arasında dokunulması yasak olan, haram, çarpıcı ve mukaddes bir totem gibi yaşadığı, romancı tarafından belirtilir. Ömer, bu kadına çok fazla sokulmak istediği halde en çok kaçan kişidir. Kadri, onda Beatrice'ten yüksek, Kleopatra'dan ateşli ve Jeanne d'Arc'tan daha kahraman bir kadını görmektedir. Neriman ise, Murat'ın kendisine azalan ilgisinden rahatsızdır. Onu elinde tutmak istese de başarılı olamaz. Onlar Anadolu'ya geçtiğinde İstanbul'da kalır. Murat, ondan kurtulmak için Kadri'yi kendisini kötülemesi için gönderir. Bu Neriman'ı çok yaralar ve intihar eder. Bu noktada Neriman, Murat'ın ölümünü de hazıraymış olur.

Demir

Yarım Adam'ın merkezi figürü olan Demir, Posta Yolu'nda da sık sık görülmektedir. Yarım Adam'ın sonunda Anadolu'ya doğru yola çıktığının ipucu verilmişti. Murat, onunla önce İstanbul'da sonra Anadolu'da tekrar tekrar karşılaşır.

⁴⁹⁸ Ülken, *Posta Yolu*, s. 37.

Demir, bu romanda ince yüzlü, temiz ve ürkek bir adam olarak Murat ve Seniha'nın dikkatini çeker. Buldukları yerin pisliğinden insanların halinden tiksindiğini gösteren ibareler vardır. Anlatıcı, onun gözlerinde henüz bitmemiş bir kıvılcım olduğu kadar, korku içinde her şeye karanlık bakan, sevgisiz bir adamı da görmektedir. Muhtemelen, Demir, hala yaşadıklarının “yarım” kalmasının acısını duymaktadır. Yazar, onun sevilme ihtiyacından söz ederken, Seniha'nın onu Murat ile karşılaştırmasını aktarır:

“Yıkılırken bile vahşi cüreti yumuşamayan bu adama yetişmek hırslıyla sevmiştii. Ne olurdu biraz daha munis, biraz daha yaklaşılır olsaydı! Ötekiyse, bu muzlim çehre altında bekleyen, yalvaran bir insan gizliyordu. İşte, aradığı bu değil mi? Bütün günahlarıyla içini açmaya, bütün zaaflarıyla kalbini vermeye hazır insan... Bu gürültülü odanın bir köşesinde usul usul konuşurlarken, Seniha dalmış, zihnen iki adamı karşılaştırıyor. Her çarpışta kırılan dalga gibi önünde daima yüksek ve geçilmez duran adama karşı kinini, ona tamamen zıt olanla tedavi edemez mi? Bu adam, önünde ufuklar açabilir. Şefkatin, acının bütün lezzetlerini ona duyurabilir. İçinde hiçbir zaman şifa bulamayan yarayı sarabilirdi.”⁴⁹⁹

Seniha ve Murat, Demir'i orada bırakıp İstanbul'a dönerler. Seniha yeniden Anadolu'ya geçtiğinde belki de Demir ile karşılaşacaktır.

Fon Figürler

Posta Yolu, kişi yönünden oldukça kalabalıktır. Eserin henüz başında karşılaşılan Arabacı Ali, Köy Muhtarı fon figürler arasındadırlar. Hilmi Ziya, eserde kısya süreliğine bulunan bu kişileri de tasvir etmiştir. Kuvayı Millîyeciler arasında bulunan ve Murat'ın aralarına katılmakta tereddüt ettiği, Topkapı Mehmet Bey, General Kemal, Hamalbaşı Salih Reis, eserde sadece ismi geçen figürlerdir. Yarım Adam'ın merkezi figürü Posta Yolu'nda yer aldığı gibi, aynı romanın fon figürleri de üçüncü kitapta bulunmaktadır. Bunlar arasında Hacı Toran, Arif Ekrem, Azmi ve Hafız vardır. Arif Ekrem, Azmi ve Hafız Anadolu'ya geçerek Millî Mücadele'ye de katılmışlardır. Eserde bir süreliğine bulunarak tasvir edilen diğer kişi, Murat'ın Maraş'ta tanıştığı Doktor Ali Bey'dir. Posta Yolu'nda sadece ismi geen diğer fon figürler, Emma Aliosha, Seniha'nın halası, Ali Pehlivan, Remzi Çavuş, Hancı Hasan Bey, Necip Bey, Yüzbaşı ve kayıkçı Hamza Dayı'dır.

⁴⁹⁹ Ülken, *Posta Yolu*, s. 204.

SONUÇ

Hilmi Ziya, Goethe'yi anlattığı bir yazısında, onun gibi büyük bir insan hakkında bir şeyler söylemenin güçlüğünden söz etmektedir. Onun Goethe için söylediğini, bu tezde yürütülen çalışmalar ve alınan sonuçlar ışığında bakıldığında, kendisi için söylemek yerinde olacaktır. Hilmi Ziya'yı anlatmak oldukça güç bir iştir. "Hilmi Ziya'nın Edebî Dünyası ve Romanlarının İncelenmesi" başlığını taşıyan tezde, Hilmi Ziya'nın sadece birkaç yönünü kapsayan sanatçılığını, esteliğini, edebiyatçılığını ve romancılığını ele almış bulunuyoruz.

İlk olarak sanatın tanımı üzerine fikirlerini bulmaktayız. İnsan davranışlarının kendi iç çatışmalarından doğan estetik hallerinden her birinin sanat davranışı olmadığı altını çizen Hilmi Ziya, sanatın oluşmasında maharet ve teknikle birlikte, ihtiyaç ve zevkin rolü olduğunu saptar. Sanatın oluşumunu, sanat eserinin maddesi olan obje ve eseri yaratan hayal gücü olarak nitelendirilebilecek süjenin tam anlamıyla kaynaşmasına bağlar. Hilmi Ziya, yazılarında sanat türlerini de kendince belirlemiştir, onun özgün yaklaşımının sonucu olarak, mekânî ve zamanî sanatlar ortaya çıkmıştır. Hilmi Ziya, böylece kendi sanat anlayışının temellerini açıklamıştır. O, sanatı kurumsallaştırdıktan sonra onun elemanlarını tayin eder. Buna göre, sanat geleneği, sanatçının yaratıcı dehası, sanat eseri, sanat püblüğü, tenkitçi ve sanat prodüktörü, sanatın elemanlarıdır. Hilmi Ziya'nın sanat anlayışının özeti, "Sanat insan içindir, insanîdir." ifadesinde saklıdır.

Hilmi Ziya, bir sanatkâr olarak, sanatkârın vasıflarını belirlemiştir. Ona göre, sanatkâr, yüksek ideallere sahip, hayal gücüyle inşa etme enerjisini birleştirebilen, diğerlerinin sonradan kavrayabileceğini erkenden idrak eden ve topluma, daha doğrusu ideal topluma dayanan kişidir. Sanatkârın ürünü olan sanat eseri de onun özelliklerini hayal gücü ve gerçeği terkip ederek taşır. Hilmi Ziya, hem sanatkârın hem de sanat eserinin toplumla ilişkisi yanında, sanatın kurumsal kimliğini kullanarak bazı değerlerle münasebet kurduğunu tespit eder. Bunlar arasında, ahlâk, tabiat ve sanata kaynaklık eden güzellik bulunmaktadır. Hakiki sanatı bulmak için arayışları olan Hilmi Ziya, hakiki sanatın her zaman ahlâkî olduğu düşüncesindedir. Onun buradan çıkardığı sonuç, sanat, ahlâk için olmadığıdır, ancak sanat ahlâk ile beraberdir. Öyle ki, yüksek ideale ulaşmak, sanat ve ahlâkın kesiştiği noktadadır.

Güzellik bahsinde, Hilmi Ziya'nın estetik yönü ön plana çıkmaktadır. Hilmi Ziya, insanın aktif ve pasif davranışlarla estetik davranışı oluşturduğu kanaatine sahip olduğu gibi, bu estetik davranışların işlenmesi neticesinde sanat davranışı oluştuğu fikrindedir. Sanatın temeli olan güzellik, onda böyle rol oynamaktadır. Estetik anlayış, sanatkârda bulunmak zorunda olduğu gibi, Hilmi Ziya'nın düşüncesine göre, toplumda (ideal toplum) da, bulunmalıdır. Hilmi Ziya'nın estetik anlayışı ise, hoş veya hoş değildenden başlayarak ulviye kadar giden on bir basamaktan oluşur. Sanatın ne olduğunu, nasıl vücuda geldiğini ve geliştiğini bütün hatlarıyla ele alan Hilmi Ziya'nın görüşlerini tatbik ettiği nokta Türk ve İslam sanatıdır. Batı sanatına göre eksik olan yanlarını, kendi sanat görüşlerine dayanarak belirlemesi ve çözümler sunması Hilmi Ziya'nın sanat görüşleri açısından kıymetlidir.

Tezin önemli bir kısmı da Hilmi Ziya'nın edebiyat alanındaki görüşlerini kapsamaktadır. Bu konuya bağlı olarak dilin fonksiyonu ve gelişimi üzerinde durur. Hilmi Ziya'nın bir dönem Türk Dil Kurumu üyeliğini yürütmesinin etkisi de söz konusudur. Yapılan dil kurultaylarından çıkan sonuçları kendi potasında eriterek, yapılması gerekenleri sıralayan Hilmi Ziya, dilin halka yönelmesi sonucuna varmıştır. Bir kültür hazinesi olan dilin, sanatkârların bir ödevi olduğu inancını taşır Hilmi Ziya. Bu doğrultuda, dilin üretme gücünden yararlanılmasını salık verir. Dilin üretme gücü, öz dilden faydalanarak kullanılmalıdır, fikrine sahip olan Hilmi Ziya, bu noktada milletin girdiği başka kültürel çevrenin de etkisi olabileceğini, fakat bu etkinin makul düzeyde olması gerektiğini savunur. Hilmi Ziya, dilin temsil gücü olduğu vurgusunu yapar. Bunu sağlayan ise, edebiyat ve diğer sanat dallarıdır.

Yeni bir kültürel çevreye girmek, var olan fikirlerin değişmesine veya yeni fikirlerin de bir milletin hayatına girmesi demektir. Türk milleti, yeni bir kültürel çevreye girmeye hazırlandığı sırada, oluşan çeşitli fikir akımları içerisinde Hilmi Ziya, Türkçülük ve kendisinin öne sürdüğü Anadoluçuluk üzerinde durmuştur. Söz konusu fikir akımları karşısında edebiyatçıların ve sanatçıların duruşunu değerlendirmiştir. Bunun yanı sıra, bunlar kadar etkili olmayan Garpcılık ve Osmanlıcılık da vardır. Öte yandan tüm Avrupa'da etkili olan milliyetçiliğin Türkiye'ye gelmesi belli sebeplerden geciktiği için Türkçülük de geç görülmüştür. Milliyetçilik, sanat ve edebiyat alanında Romantizmi getirmiştir. İlmi ve edebî olmak üzere iki mecrada ilerleyen Türkçülüğün sonraki aşaması Hilmi Ziya'nın tasvip etmediği Turancılıktır. Hilmi Ziya, bütün bu fikir

akımları içinde, kendisinin Memleketçilik dediği Anadoluculuğu, ayakları yere basan gerçekçi bir fikir akımı olarak görür. Onun için Anadoluculuk demek, memleketi tanımak demektir. Bunun ilk yolu ise, destanları canlandırmak ve yeniden yazmaktır. Nitekim Hilmi Ziya, tüm edebî türlerin başlangıcını da bu destana bağlar. Romanı destanın son şekli olarak görürken, şiiri sanatın en tehlikeli yanı olarak değerlendirir. Bunda etkili olan şiirin içinde barındırdığı güçtür.

Roman, Hilmi Ziya için oldukça önemli bir edebî türdür. Destanların yeniden yazılması fikrini her zaman yineleyen ve sanatçıları teşvik eden Hilmi Ziya, destandan doğan romanı, uzun uzadıya değerlendirmeye tabi tutmuş, köklerinden işlevine kadar birçok özelliğini Batı kaynakları ışığında ortaya koymuş, roman türlerini tek tek ele almış, roman hakkındaki düşüncelerini tatbiki koyduğu eserleri kaleme almıştır. Her ne kadar Hilmi Ziya'nın tüm romanları elimizde bulunmasa bile, onun yazmaya çalıştığı, ancak tamamlayamadığı nehir romanlarda Yeni Türkiye'nin destanını oluşturmaya çalıştığı görülebilir.

Hilmi Ziya'nın elimizde bulunan romanlarından hareketle ulaşılabilen sonuçlar şöyledir. İkinci romanın kahramanı Demir, "Yarım Adam"dır. Amaçladıklarına ulaşamayan Demir, yarım bir şekilde Anadolu'ya geçerek Milli Mücadele'ye katılır. *Posta Yolu*'nun Murat'ı da eserin sonunda öldüğü için hedeflerine ulaşamadığı için, onun işlerini Seniha tamamlamak için Anadolu'ya geçer. Demir'in sonraki romanda da yer yer görünmesi, eserler yan yana geldiklerinde nehir roman olduklarını kanıtlayan bağlardan biridir. Bu bilgiler ışığında Hilmi Ziya'nın romanlarından çıkarılabilecek muhtemel sonuç, şu şekilde açıklanabilir. Öncelikle *Bağ Bozumu*, gerek *Yarım Adam* ve gerekse *Posta Yolu*'nun merkezi figürlerinin ortak özelliklerinden hareketle, yine yarım kalmış bir şahsiyetin romanı olmalıdır. Romanlar arasında kişi olarak ortaklıklar bulunması, *Bağ Bozumu*'nun merkezi figürünün, *Yarım Adam*'da yer alan ve eki bir gazeteci, yapmak istediklerini başaramamış biri olan Kurdoğlu Bekir Bey olduğunu işaret etmektedir. Diğer taraftan, üçüncü romanın sonunda Seniha'nın Anadolu'ya geçmesi ve Demir ile karşılaştığı sıradaki düşünceleri, sonraki romanda Demir ve Seniha'nın bir araya geleceğinin ipuçlarını vermektedir. *Posta Yolu*'nun başka bir karakteri Halil Pertev ise, beşinci romana adını veren merkezi figür olacaktır. Denilebilir ki, Hilmi Ziya, romanlarıyla, tarihe tanıklık ederek, Türkiye'nin destanını yazmaya girişmiştir.

Hilmi Ziya, sanat, edebiyat hakkındaki görüşleriyle olsun, bu alanlardaki uğraşlarıyla olsun, Türk aydınından beklenenleri yerine getirmiştir. Elbette asıl yönünü teşkil eden sosyolojik çözümlenmeleri, felsefî bakış açısı ile birleştirdiği sanatçılığı, onu ölümsüz ve saygı duyulması gereken bir entelektüel yapmıştır. Dur, durak bilmeden çalışarak hayatını ilme ve sanata, ülkesinin değerlerine vakfeden Hilmi Ziya, bir değer olarak her yönüyle bilinmesi gereken bir şahsiyettir. Bu nedenle bu tezde, onun az bilinen yönünü açığa çıkarma girişiminde bulunduk. Elde edilen sonuçlar, onun ilgilendiği her alanda başarılı olmak gibi bir huyu olduğunu göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.
- Alver, Köksal, “Anadoluculuk ve Hilmi Ziya Ülken”, *A. K. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), (Haziran 2001), 133-138.
- Anay, Harun, “Hilmi Ziya Ülken’in Bilinmeyen İki Özgeçmiş Metni”, *Kutadgu Bilig*, S. 18, (Ekim 2010), 195-213.
- Atabay, Mithat, “Anadoluculuk”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik 1-9*, (Ed. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul 2002.
- Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul 2012.
- Aytür, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.
- Birsel, Salah, “Bir Hilmi Ziya Vardı”, *Sosyoloji Konferansları*, 17. Kitap, (1979), 27-30.
- Can, Kaya, *Fransız Yazını Ortaçağ ve Rönesans*, Ankara 2008.
- Cevizci, Ahmet, *Felsefe Tarihi*, Say Yayınları, İstanbul 2011.
- Cevizci, Ahmet, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2000.
- Çankaya, Ali, *Mülkiye Tarihi ve Mülkiyeliler I-VIII*, Ankara 1968.
- Çetin, Nihad M., *Eski Arap Şiiri*, Kapı Yayınları, İstanbul 2011.
- Demir, Yavuz, *Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.
- Dervişcemaloğlu, Bahar, “Anlatıda Mekân”, *Yeni Türk Edebiyatı*, S. 5, (Nisan 2012), 67-87.
- Dilçin, Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000.
- Draman, Hüseyin, *Toplum Felsefecisi Ülken, Hilmi Ziya*, Boyut Kitapları, İstanbul 2007.
- Forster, E. M., *Roman Sanatı*, Adam Yayınları, İstanbul 2001.
- Genette, Gérard, *Anlatanın Söylemi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2011.
- Hülagü, Orhan, *Millî Mücadelede Bursa*, Emre Yayınları, İstanbul 2001.
- Kaplan, Mehmet, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.
- Kaynardağ, Arslan, “Sanatçı ve Estetikçi Olarak Hilmi Ziya”, *Sosyoloji Konferansları*, S.17, (1979), 50-55.
- Lodge, David, *Kurgu Sanatı*, Hece Yayınları, İstanbul 2013.

- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1-3*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Mutluay, Rauf, “Hilmi Ziya Ülken’in Roman Dünyası: İnsan Meddücezri”, *Sosyoloji Konferansları*, 17. Kitap, (1979), 56-70.
- Özsoy, Bekir Sami, *Başlangıcından Günümüze Örnekleriyle Türk Şiiri*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.
- Pepeyi, Haluk Nihat, *Millî Mücadele Destanı*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1940.
- Sanay, Eyyüp, *Hilmi Ziya Ülken*, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara 1991.
- Saraç, Tahsin, *Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük 1-2*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1976.
- Sazyek, Hakan, *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, İstanbul 2013.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı 1*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012.
- Tonga, Necati, “Anadolu Mecmuası ve Anadoluçuluk Üzerine Bir İnceleme”, *Türk Yurdu*, 31(285), (Mayıs 2011), 138-142.
- Topçu, Ümmühan Bilgin, “Mehmet Kaplan ve Anadoluçuluk Hareketi”, *Turkish Studies*, S. 7/1, (Kış, 2012), 1985-1993.
- Topçu, Ümmühan Bilgin, *Anadoluçuluk Hareketi ve Türk Edebiyatına Etkileri*, (Basılmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1999.
- Törenek, Mehmet, *Başka Hayatlar Peşinde*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2009.
- Uçman, Abdullah “Anadolu Mecmuası”, *TDVİA*, İstanbul 1991, C. 3, 144-145.
- Ülken, Hilmi Ziya, “Estetik Değer 1” *Hisar*, 8(56), (1968), 4-7.
- _____, “Ahmet Hamdi Tanpınar”, *Vatan*, (9 Şubat 1952).
- _____, “Ahmet Haşim’in Şahsiyeti”, *Mülkiye Mecmuası*, S. 27, (1933), 7-10.
- _____, “Altıncı Dil Kurultayına Girerken”, *Yeni Sabah*, (19 Aralık 1949).2.
- _____, “Anadolu Örfü ve Destanlar 1”, *Anadolu Mecmuası*, S. 1, (Nisan 1924), 25-32.
- _____, “Anadolu Örfü ve Destanlar 2”, *Anadolu Mecmuası*, S. 2, (Mayıs 1924), 59-63.
- _____, “Artist ve Filozof Tipleri”, *Kültür Haftası*, S. 9, (Mart 1936), 165,172.

- _____, “Bedii Değerin İçtimai Rolü”, *A. Ü. Türk ve İslam Sanatları Enstitüsü Yıllık Araştırmalar Dergisi*, 1(5), (1956), s. 29-36.
- _____, “Bir Fetih Destanına Başlangıç”, *Şadırvan*, S. 2, (Nisan 1949).
- _____, “Bizde Türkçülüğü Geciktiren Sebepler-Doğuş-Büyüyüş”, *İstanbul*, (Şubat 1946), S. 53, 2-3.
- _____, “Destan ve İnsan 1”, *İnsan*, S. 22, (Nisan 1943), 3-6.
- _____, “Destan ve İnsan 2”, *İnsan*, S. 23, (Mayıs 1943), 3-6.
- _____, “Destan ve İnsan 3”, *İnsan*, S. 24-25, (Ağustos 1943), 3-6.
- _____, “Dil Kurultayı Dolayısıyla Düşündüklerim”, *Yeni Sabah*, (26 Aralık 1949).
- _____, “Dil ve Temsil”, *Yeni Sabah*, (1 Ağustos 1949).
- _____, “Dil, Kültür Hazinesi”, *Yeni Sabah*, (20 Mayıs 1952).
- _____, “Dil”, *Yeni Sabah*, (25 Temmuz 1949).
- _____, “Edebiyat Tarihimize Yeni Bir Bakış”, *Yeni Sabah*, (29 Nisan 1957).
- _____, “Eski Tarz Gazel”, *Mihrap*, S. 1, (Kasım 1923).
- _____, “Estetik Değer 2”, *Hisar*, S. 60, (1968), 6-9.
- _____, “Garplılaşmak Nedir?”, *Yeni Sabah*.
- _____, “Gece ve Güneş”, *Mihrap*, S. 6, (Şubat 1924).
- _____, “Geldim”, *Mihrap*, S. 2, (Aralık 1923).
- _____, “Gemi”, *Galatasaray*, S. 15, (Nisan 1932).
- _____, “Hakiki Destan, Yapma Destan: Halk Deyişini Yakalayabilmek”, *Şadırvan*, S. 8, (Mayıs 1949), 4-5.
- _____, “Halk ve Aydınlar”, *Ülkü Mecmuası*, S. 23, (Eylül 1942), 6-7.
- _____, “Hangi Garp”, *İnsan Mecmuası*, S. 3, (Haziran 1938), 185-186.
- _____, “Hayali, Siyasi ve Hakiki Türkçülük”, *İstanbul*, S. 56, (Şubat 1946), 2-3.
- _____, “İznik”, *Anadolu*, S. 1, (Nisan 1924).
- _____, “Kaf Dağı”, *Anadolu*, S. 3, (Haziran 1340-1924), 94-97.
- _____, “Kar”, *Yeni İnsan*, S. 59, (Kasım 1967).
- _____, “Kendi Dilinden Hilmi Ziya Ülken”, *Toplumbilim*, S. 1, (Eylül 1992), 86-89.
- _____, “Kendimize Dönüş”, *Yeni Sabah*, (20 Şubat 1950).

- _____, “Köy Sosyolojisi ve Köy Edebiyatı”, *Yeni Sabah*, (24 Nisan 1950).
- _____, “Köy Tetkiki”, *Yeni Sabah*, (23 Ağustos 1954)
- _____, “Köycülük”, *Hisar*, S. 46 (121), (1967).
- _____, “Kurultay Konuşmalarında Edindiklerim”, *Yeni Sabah*, (28 Aralık 1949).
- _____, “Kültür ve Dil”, *Yeni Sabah*, (18 Şubat 1952).
- _____, “Memleketi Tanımak”, *İnsan*, S. 5, (Birinci Teşrin 1938), 377-379.
- _____, “Millet Nedir, Ne Değildir?”, *İstanbul*, S. 2, (Şubat 1947), 83-93.
- _____, “Millî Destan ve Folklor”, *Folklor Araştırmaları*, S. 33, (Nisan 1952), 513-514.
- _____, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Romantizm 1”, *Son Telgraf*, (10 Nisan 1944).
- _____, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Resimde Romantizm”, *Son Telgraf*, (30 Mayıs 1944).
- _____, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Romantizm 2”, *Son Telgraf*, (17 Nisan 1944).
- _____, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Milletlerarası Edebî Mübadeleler”, *Son Telgraf*, (17 Nisan 1944).
- _____, “Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Romantizmin Sonu”, *Son Telgraf*, (8 Mayıs 1944).
- _____, “Onuncu Türk Dil Kurultayı”, *Vatan*, (14 Temmuz 1963).
- _____, “Orijinallik ve Garabet”, *İnsan*, S.14, (Mayıs, 1941), 20-21.
- _____, “Roman”, *Sosyoloji Yıllığı*, Kitap 11, (İstanbul 2004), 49-76.
- _____, “Sanat Dili”, *Yeni Sabah*, (24 Ocak 1949).
- _____, “Sanat ve Ahlâk”, *Galatasaray*, S. 13, (1932), 3-7.
- _____, “Sanat ve İçtimaî Alâka”, *Yeni Sabah*, (24 Mart 1952).
- _____, “Sanat, Düşünce, İçtimai Bünye”, *Sosyoloji Dergisi*, S. 13-14, (İstanbul 1959), 1-34.
- _____, “Sanatın Dereceleri”, *Vatan*, (17 Ocak 1949).
- _____, “Sanatta Moderne Giden Üç Merhale”, *Şadırvan*, (1949), S.11.
- _____, “Sanatta Süreklilik”, *Gündüz, Sanat ve Fikir Dergisi*, S.2, (Mayıs, 1936), 39-41.

- _____, "Son Sefer", *Mihrap*, S. 7, (Şubat 1924).
- _____, "Suut Kemal: Sanat Felsefesi", *Felsefe Yıllığı*, C. 2, (1934-1935), 354-356.
- _____, "Sürrealizm", *İstanbul*, S. 7, (Temmuz 1947), 14-26.
- _____, "Şair ve Kahraman", *Ülkü*, S. 31, (Ocak 1943), 2-3.
- _____, "Şark ve Garp", *Galatasaray*, (Nisan 1932), 1-3.
- _____, "Şark ve Garp", *İstanbul Kültür Dergisi*, S. 70-71, (Kasım 1946), 2-4.
- _____, "Şark ve Garp", *Yeni Sabah*, (2 Mayıs 1949).
- _____, "Şiir ve Poem", *Akademi, Fikir Hareketleri*, S. 1, (Mayıs 1946), 8-9.
- _____, "Tanzimat Devrinde Türkçülük", *İstanbul*, S. 54, (Şubat 1946), 2-3.
- _____, "Tanzimata Karşı", *İnsan Mecmuası*, (Nisan 1938), 7-14.
- _____, "Tereddüt", *Galatasaray*, S. 13, (Şubat 1932).
- _____, "Türkiye Dışında Türkçülük-Realist ve İlmi Türkçülük", *İstanbul*, S. 55, (Şubat 1946), 6-7.
- _____, "Türkiye'de Batılılaşma Hareketi", *A. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 8, (1961), 1-7.
- _____, "Türkiye'nin Modernleşmesi ve Bu Hareketin Öncüleri Olan Türk Düşünürleri", *Felsefe Dünyası*, S. 28, (1998), 33-37.
- _____, "Yeni Klasik", *İnsan Dergisi*, S. 1-13, (Nisan 1941), 1-2.
- _____, "Yine Dil", *Yeni Sabah*, (16 Haziran 1952).
- _____, "Milliyetçiliğin İnkişafında Fikir ve Sanat Hareketleri: Romantizmin Amerika'ya Atlayışı", *Son Telgraf*, (15 Mayıs 1944).
- _____, *Değerler, Kültür ve Sanat*, İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlük Konferansları Serisi, İstanbul 1965.
- _____, *Felsefeye Giriş 1-2*, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1958.
- _____, *İnsanî Vatanseverlik*, Ülken Yayınları, İstanbul 1998.
- _____, *İslam Sanatı 1-2*, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul 1948.
- _____, *Millet ve Tarih Şuuru*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013.
- _____, *Posta Yolu*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2014.

_____, *Resim ve Cemiyet*, Üniversite Kitabevi, İstanbul 1942.

_____, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013.

_____, *Yarım Adam*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012.

Vergili, Ayhan, *Hilmi Ziya Ülken Kitabı*, İşaret Yayınları, İstanbul 2013.

www.fr.wikipedia.org/wiki/maïeutique (13.11.2013).

www.takvim.gen.tr (19.06.2014).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Veli KILIÇARISLAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Konya / 04.07.1989
Eğitim Durumu	
Lisans	Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi
İletişim	
E-Posta Adresi	v.kilicarislan@yandex.com
Tarih	01.07.2014