



ORHAN OKAY’IN ESERLERİNDE SANAT, EDEBİYAT VE EĞİTİM

Reyhan Okcu

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRKÇE VE SOSYAL BİLİMLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI EĞİTİMİ BİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

AĞUSTOS, 2020

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren sekiz (8) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı: Reyhan

Soyadı: Okcu

Bölümü: Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi

İmza:

Teslim tarihi: 10/08/2020

TEZİN

Türkçe Adı: Orhan Okay'ın Eserlerinde Sanat, Edebiyat ve Eğitim

İngilizce Adı: Art, Literature and Education In The Works of Orhan Okay

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Reyhan Okcu

İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Reyhan Okcu tarafından hazırlanan “Orhan Okay’ın Eserlerinde Sanat, Edebiyat ve Eğitim” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Tatcı

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Başkan:

(Ana Bilim Dalı, Üniversite Adı)

Üye:

(Ana Bilim Dalı, Üniversite Adı)

Tez savunma tarihi 11/09/2020

Bu tezin Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Yücel GELİŞLİ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

.....

ORHAN OKAY’IN ESERLERİNDE SANAT, EDEBİYAT VE EĞİTİM

(Yüksek Lisans Tezi)

Reyhan Okcu

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

AĞUSTOS 2020

ÖZ

Orhan Okay, 1931-2017 yılları arasında yaşamış aydın bir kültür adamı ve edebiyat tarihçisidir. Okay Atatürk Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı alanında akademik hayatına başlamıştır. Okay’ın bu dönemde en önemli desteği hocası Mehmet Kaplan olmuştur. Akademik disiplinini hocası Mehmet Kaplan’dan, manevi disiplinini Nurettin Topçu’dan aldığını dile getiren Okay, öğrencilerine verdiği eğitimin yanında kendisi de pek çok kitap yazarak dönemimizin sorunlarına ışık tutmuş bir yazardır. Sanatın topluma yol göstermek olduğunu belirten Okay, sanatçıyı bir rehber olarak konumlandırmaktadır. Sanat bir yanılma veya düş bile olsa sanatçı bunu gerçeği zorlamayacak biçimde uygulamalıdır. Sanatçı gerçeği yorumlarken yerel kaynaklardan beslenmelidir. Millî bir sanat, millî bir dille yazılır. Millî sanatın sınırlarını dil belirler. Milletlerin tarihinde edebiyat tarihçiliği de önemli bir yer tutar. Türk edebiyatı için de ciddi bir edebiyat çalışmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bunun yapılabilmesi için biyografi, otobiyografi, tenkit metinlerine ihtiyaç vardır. Toplumda meydana gelen bütün problemlerin temelinde eğitim vardır ve eğitimin düzeltilmesi toplumun da kademeli olarak düzeltilmesini sağlayacaktır. Bu açıdan öğretmen yetiştirmeyi ve üniversite eğitimini bir kilit nokta olarak düşünen Okay, değişimin ve ilerlemenin büyük oranda bu alanlara bağlı olduğunu savunmaktadır. Kitap okumanın yaygınlaştırılması, toplumun kültürel seviyesini yükseltmek açısından önemli bir aşamadır. Ancak Okay lise, ortaokul öğrencilerinin çok kitap okuması değil verimli

kitap okuması gerektiğini vurgulamaktadır. Dili yozlaşmadan kurtarmak, doğru dil politikalarını takip etmek, dilin korunması açısından önemlidir. Tüm bu konulara kitaplarında, köşe yazılarında değinen Okay, içinde bulunduğu döneminin kültür seviyesini yükseltmeyi temel hedef haline getirmiştir. Ele alınan araştırmada Okay'ın eserlerinden hareketle dönemindeki sorunlara bakış açısı sunulacaktır.

Anahtar kelimeler: Orhan Okay, eğitim, dil, sanat, edebiyat tarihi.

Sayfa adedi: 123

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa TATCI

**ART, LITERATURE AND EDUCATION IN THE WORKS OF
ORHAN OKAY
(M. S. Thesis)**

Reyhan Okcu

GAZI UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCE

AUGUST 2020

ABSTRACT

Orhan Okay was an intellectual who lived between 1931 and 2017. Okay started his academic life in Modern Turkish Literature at Atatürk University. His greatest supporter was his teacher Mehmet Kaplan. Saying that he took his academic discipline from Mehmet Kaplan and spiritual discipline from Nurettin Topçu, Okay is himself an author who is enlightening on the contemporary problems by writing many books besides teaching to his students. Okay is positioning the artist as a guide by saying art is leading the society. Even though art is a lapse or a dream, the artist should perform this without forcing on reality. The artist reality should be evaluated, and we should benefit from the local source. A national art should be written in a national language. The language determines the limits of the national art. Literary Historiography also holds an important space in the history of nations. A serious literary study is necessary for Turkish literature too. For doing this we need biographies, autobiographies and criticism texts. There is education in the basis of the whole problems of society and by fixing the education we will achieve the correction of the society stage by stage. From this perspective by thinking educating teachers and university education as a key point, Okay lines up with change and development is substantially up to these fields. The dissemination of reading books is an important stage for increasing the cultural standards of the society. But Okay emphasizes that the

secondary school and high school students shouldn't read too many books but read books efficiently. Saving the language from degeneration, following the right language policies is important for protecting the language. Okay who had mentioned on these subjects in his books and articles, made the increasing his contemporary cultural standards as his main goal. In this research Okay's perspective of his contemporary problems is presented based on his works.

Key words: Orhan Okay, education, language, art, literary historian.

Number of pages: 123

Supervisor: Dr. Faculty Member Mustafa TATCI

İÇİNDEKİLER

ÖZ...	iv
ABSTRACT	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar	4
1.6. Tanımlar.....	4
1.6.1. Sanat	4
1.6.2. Eğitim.....	5
1.7. Süre ve Olanaklar.....	5
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	6
YÖNTEM.....	8
3.1. Araştırma Modeli	8
3.2. Evren ve Örneklem	8

3.3. Veri Toplama Araçları.....	8
3.4. Verilerin Analizi ve Değerlendirilmesi.....	9
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	10
4.1. Hayatı	10
4.2. Eğitimi ve Edebi Kimliği	12
4.3. Orhan Okay'ın Hayatını Şekillendiren Şahsiyetler	15
4.3.1. Nurettin Topçu.....	15
4.3.2.Mehmet Kaplan	17
BULGULAR VE YORUM	20
SANAT, ESTETİK VE EDEBİYATIN OKAY'DAKİ YANSIMALARI ÜZERİNE.....	20
5.1. Sanat.....	20
5.1.1. Sanat Nedir-Ne Değildir?.....	20
5.1.2. Sanatın Sınıflandırılması ve Derecelendirilmesi Meselesi	22
5.1.3. Sanat-Yalan-Yanılma	25
5.1.4. Millî Sanat ve Millî Edebiyat.....	27
5.1.5. Sanatçıyı Besleyen Kaynak	28
5.1.6. Sanatkâr-Aydın.....	30
5.1.7. Sanatkâr ve İnanç.....	32
5.1.8. Sanatkârın Himaye Edilmesi.....	34
5.1.9. Politika-İdeoloji-Sanat İlişkisi.....	37
5.2. Edebiyat.....	38
5.2.1. Edebiyatın Tanımı	38
5.2.2. Edebiyat Tarihçiliği.....	40
5.2.3. Tenkit.....	44

5.2.4. Gazete ve Dergi	45
5.2.5. Roman ve Hikâye.....	48
5.2.6. Köy Romanı.....	51
5.2.7. Şiir	52
5.2.8. Poetika	53
5.2.9. Şiirde Kalıcılık ve Gerçeklik.....	55
5.2.10. Şiir Dili-Eda-Kapalılık	57
5.2.11. Edebî Eserin Dili ve Tercümesi Meselesi.....	59
5.2.12. Sanatta Taklit ve Nazirecilik	63
5.2.13. Vezin-Kafiye-Şekil-Muhteva	65
5.2.14. Divan Şiiri.....	67
5.3. Okay'ın Eğitim ve Dil Hakkındaki Düşünceleri	72
5.3.1. Eğitim.....	72
5.3.2. Sınav Usulleri	74
5.3.3. Öğretmenlik ve Dersler	77
5.3.4. Üniversite.....	81
5.3.5. Kütüphane.....	83
5.3.6. Dil	85
5.3.7. Okuma	91
SONUÇ	95
KAYNAKLAR.....	100

ŞEKİLLER LİSTESİ

<i>Şekil 1.</i> Sanatlar.....	23
<i>Şekil 2.</i> Çeviri işlemi ve çeviri işlemine katılan faktörler.....	60

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

akt.: Aktaran

AÜ: Atatürk Üniversitesi

c.: Cilt

C.: Cilt

çev.: Çeviren

Çev.: Çeviren

Dr.: Doktor

Ed.: Editör

haz.: Hazırlayan

İÜ: İstanbul Üniversitesi

MEB: Millî Eğitim Bakanlığı

Öğr.: Öğretim

s.: Sayfa

ss.: Sayfa Sayısı

TDK: Türk Dil Kurumu

TDV: Türkiye Diyanet Vakfı

TDVİA: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

TYB: Türkiye Yazarlar Birliği

vb.: Ve benzerleri

vs.: Vesaire

YÖK: Yüksek Öğretim Kurumu

BÖLÜM I

GİRİŞ

İnsanlar bir kavramla karşılaştıklarında insanların o kavramın içini doldurma şekilleri farklı farklıdır. Çünkü insanın düşüncesi birikimleri ile sınırlıdır. Afrika ülkesindeki bir çocuk için ve 17. yüzyılda çeşme başında gördüğü güzelleri anlatan Karakoğlan için “çeşme” kavramı aynı şeyleri ifade etmez. Bu bakımdan düşünüldüğü zaman insanın bilincinde veya bilinçaltında var olan her şey, sözü edilen kavramla birlikte gelir ve kültürler arasında da aktararak devam eder.

Sezai Karakoç’un “eski zaman kartvizitleri”, “ruhumun hiyeroglifleri”, “gönlümün çözülmez şifreleri”, “uygarlığın pencereleri”, “eski günlerin kapalı kapıları” (Karakoç, 2009, s. 465, 469) şeklinde tanımladığı çeşmeler, kültürümüzde derin bir hafızayı da beraberinde getirir:

Çeşmeler eşyanın arkayüzünün / Fotoğrafını çekerler / Olayların geçmiş zamanın / Toplumun ve tarihin (Karakoç, 2009, s. 472) diyen Karakoç, *Çeşmeler* şiirinde çeşmelerin aynı zamanda etrafında yaşayan toplumun da tarihi demek olduğunu hatırlatır. Toplumda olup biten her şeyin şahidi olan çeşmeler, aynı zamanda olayları da belgeler ve hafızalarda nesiller boyu yaşatır.

Kavramlar kişiye göre bu şekilde farklılık göstermektedir ve bunun nedeni de kişilerin yaşantıları ve birikimleridir. Bununla birlikte “çeşme” kelimesinin hafızamızda “musluk” kelimesi ile birebir eşleşmediğini söyleyebiliriz. Çünkü bu kelimeler etrafında oluşan ortak bir hafıza henüz yoktur. Bu kelime, çeşme kavramının getirdiklerini karşılamakta yetersiz ve soğuk kalacaktır. Verilen “çeşme” kelimesi örneği gibi okuma da bireyin hafızasında kavramların nasıl kodladığı, ilişkilendirildiği ile yakından ilgilidir.

Okuma eylemi ele alınan bir yazıyı okumanın ötesindedir. Okurken birey yazarın zihninde olup bitenleri anlamaya çalışır. Bir kavram karşısında yazar “neler hisseder”, “nasıl sınırlar çizer” sorularının cevabını yazarın yazılarından, konuşmalarından takip etmeye çalışır. Bu bağlamda değerlendirildiği zaman okumak, basit bir eylem olmaktan uzaklaşarak bir samimiyetin göstergesine dönüşmektedir. Yazar, yazıları aracılığıyla okuyucusu ile irtibat kurar ve kendi düşüncelerini karşı tarafa aktarır.

Orhan Okay’ın da eserlerini okuduğumuzda karşımıza çıkanlar onun edebiyat, sanat, eğitim hayatına dair görüşlerini bize sunmaktadır. Bu konular hakkında, güncel meselelerin çözümüne dair ipuçları sunmaktadır, yol göstermektedir. Bunu yaparken de geniş bir çerçeveden bakmanın doğru olacağını belirtmektedir. Edebiyat veya roman veya şiir gibi herhangi bir kavramı irdelerken bakış açısının geniş tutulması gerektiğini belirtir. Ayrıca ele alınan bir kavramın tek yönlü olarak incelenmesinin eksik olabileceğine değinen Okay, farklı disiplinlerden yararlanılarak yorumlarda bulunmanın doğru bir yaklaşım olduğunu dile getirmektedir. Örneğin bir metni yorumlayabilmek için elimizde yalnızca metnin olması çoğu zaman yeterli değildir. Metnin yanında yazarın hayatı, psikolojisi, dünya görüşü, yaşadığı dönem, içinde bulunduğu şartlar doğru yoruma ulaşmada önemli yardımcılardır.

Tüm bu gerekçeler göz önünde tutularak Orhan Okay’ın edebiyat, sanat ve eğitim hakkında düşüncelerine dair eserlerinden birtakım sonuçlara ulaşmaktayız. Çalışmamızda eserlerinden yola çıkarak Okay’ın söz konusu alanlardaki düşünceleri, tavsiyeleri sunulacaktır.

1.1. Problem Durumu

Sanat, edebiyat ve eğitim toplumu etkileyen ve toplumdan etkilenen unsurlardandır. Bu konularla ilgili de pek çok önemli şahsiyetin düşünceleri, bu düşünceleri yansıttığı eserleri önemlidir. Millet, bu bilgiler, düşünceler ve değerler ışığında ayakta kalır. Eserleriyle edebiyat ve kültür hayatımıza yön veren örnek şahsiyetlerden biri de M. Orhan Okay’dır.

M. Orhan Okay’ın edebiyatımız üzerine sayısız makalesi, TDV İslam Ansiklopedisi’nde birçok maddesi ve yirmiden fazla kitabı bulunmaktadır. Kültür ve edebiyatımıza yaptığı katkılardan dolayı da pek çok ödüle layık görülmüştür.

Çalışmamızda M. Orhan Okay'ın eserlerinden yola çıkarak estetik, sanat, edebiyat ve eğitim kavramları hakkındaki görüşleri incelenecektir.

Problem Cümlesi

M. Orhan Okay'ın eserlerinde estetik, sanat ve eğitim nasıl ele alınmış, hangi yönlerine değinilmiştir?

Alt Problemler

1. M. Orhan Okay'ın eserlerinde sanat nasıl ele alınmıştır?
2. M. Orhan Okay'ın eserlerinde eğitim nasıl ele alınmıştır?
3. Sanatın çerçevesi ne olmalıdır?
4. Sanatçıya bakış nasıl olmalıdır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada 2017 yılında hayatını kaybeden edebiyatçımız M. Orhan Okay'ın eserlerinden yola çıkılarak sanat ve eğitim hakkındaki görüşleri incelenecektir. Çalışmada Okay'ın ele aldığı konular alt başlıklara ayrılacak ve bu konular üzerindeki görüşleri incelenecektir. Çağımızdaki eğitimin, öğretmenin, sınav sisteminin, sanatın, sanatçıya bakışın nasıl olması gerektiği ile ilgili Orhan Okay'ın görüşlerine yer verilecektir. Ayrıca sanatın edebiyatımızda ve kültürümüzde neleri kapsadığı, kapsaması gerektiği konularına da değinilecektir. Yazarın eserlerine, bu görüşler doğrultusunda dikkat çekilecektir.

1.3. Araştırmanın Önemi

2017 yılında hayatını kaybeden edebiyatçımız M. Orhan Okay'ın hayatı henüz biyografik şekilde, geniş bir çerçevede incelenmemiştir.

Biyografinin edebiyatımızda yeterli önemi haiz olmadığına değinen M. Orhan Okay, bir yazısında biyografi için “Tarihin üvey evladı” ifadesini kullanmakta ve biyografilerin edebiyatımız için önemine değinmektedir. Bu düşünce doğrultusunda Millî Kütüphane veya Kültür Bakanlığımıza bağlı bir “Türk Biyografi Enstitüsü” kurulmasını arzu eden M.

Orhan Okay'ın edebiyatımıza ve kültürümüze etki eden ve onlardan etkilenen kişilerin hayatının incelenmesine, kayıt altına alınmasına biçtiği değer ortadadır.

M. Orhan Okay'ın kültür ve edebiyatımıza katkısı bu bakımdan incelenmeye değerdir. Çalışmada kısmî de olsa buna yer verilecektir.

1.4. Varsayımlar

1. Cumhuriyet döneminde ve sonrasında eğitim ve kültür alanında birçok eser ortaya konmuştur.
2. Sanatın sınırları, niteliği edebiyatımızda işlenen konuların başında gelmektedir.
3. Sanat ve eğitim kültürümüzde ve insanlık tarihinde önemini kaybetmeden devam edegelen kavramlar olarak yerini almıştır.
4. M. Orhan Okay'ın eserlerinde yer alan sanat ve eğitim ile ilgili düşünceler, edebiyatımız ve kültürümüz açısından önem arz etmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışmamız Orhan Okay'ın; *Abdülhak Hamid'in Romantizmi*, *Mehmed Âkif Bir Karakter Anatomisi*, *Konuşmalar*, *Bir Başka İstanbul*, *Balat*, *Silik Fotoğraflar Portreler*, *Poetika Dersleri*, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, *Mehmet Kaplan'dan Hatıralar Mektuplar*, *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*, *Kağıt Medeniyeti*, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti*, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* eserleri ile sınırlı tutulmuştur. Ayrıca sözü edilen eserlerdeki eğitim ve sanat kavramları ile ilgili Okay'ın görüşlerine yer verilecektir.

1.6. Tanımlar

1.6.1. Sanat

Sanat kelimesi Arapça san'a kökünden gelir ve “yapmak, üretmek” anlamlarında kullanılır. Fakat bu üretme işi sıradan bir üretim olarak değerlendirilmez (Akdoğan, 1995, s. 214).

Yazın dünyasında sanat için yapılan tanımlardan bazıları şunlardır: insanın el becerisiyle yaptığı şeyler; gözlem, çalışma veya uygulama yoluyla elde edilen üstün nitelikli öğrenme yeteneği; bir işi belli bir estetik duyguyu yansıtacak biçimde gerçekleştirme tarzı; bir etkinliğin gerçekleştirilmesi veya belli bir işin yapılmasıyla ilgili yöntem, bilgi ve kuralların tamamı (Koç: Sanat, 2009).

Sanat kelimesi Yunanca “tekhne” ve Latince “ars” kelimelerinden türemiştir. Belli bir güzelliğin, estetik değerin, düşüncenin tasarım veya ifadesinde kullanılan yöntem ve teknik anlamındadır (Bağlı, 2010, s. 8).

“Sanat, toplumsal bir hayat macerasının özel kişilerin duygu dünyaları üzerindeki yansımalarıdır.” (Ökten, 2015, s. 115).

Bir insan işi, insan yaratması olan sanat, insanın yine kendisini anlattığı bir türdür (Mülayim, 1994, s. 17).

1.6.2. Eğitim

Eğitimin birçok tanımı bulunmaktadır. Bu tanımların genelindeki ortak nokta ise eğitimin bir süreç olduğu görüşüdür. En genel tanımıyla eğitim “Bireyde kendi yaşantısı yoluyla davranış değişikliği meydana getirme sürecidir.” (Aydın, 2018, s. 19-20).

Çocukların ve gençlerin toplum yaşamında yerlerini almaları için gerekli bilgi, beceri ve anlayışları elde etmelerine, kişiliklerini geliştirmelerine okul içinde veya dışında, doğrudan veya dolaylı yardım etme, terbiye. (TDK, 2011, s. 761).

1.7. Süre ve Olanaklar

Çalışma verilerinin tespit edilmesini temin edecek eserlerin okunması, incelenmesi yaklaşık olarak 5 ay; elde edilen verilerin değerlendirilip yorumlanması ise yaklaşık olarak 4 ay sürecektir.

M. Orhan Okay’ın eserlerinin sayıca çokluğu ve kavramların çok kapsamlı bir değer taşıması, konunun sınırlandırılmasına ve karşılaştırma yapılmasına zorluk teşkil etmektedir. Kavramların geniş kapsamlı olması, konunun alt dallara ayrılırken süre kısıtlamasına uğranılması da ayrı bir sınırlılığı göstermektedir.

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Orhan Okay'a Armağan kitabı, 1997 yılında, Okay'ın emekliliği sebebiyle hazırlanan çeşitli kalemlerin yazılarından oluşmaktadır. Eser, beş ana bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde Orhan Okay'ın hayatı ve eserleri anlatılmıştır. İkinci bölümde Okay'ın eserleri üzerine yazılan yazılar yer almıştır. Üçüncü bölümde Okay'ın hayatına giren ve onu etkileyen bazı isimler, Okay'ın kaleminden anlatılmıştır. Dördüncü bölümde Orhan Okay'ın bir seminer metnine yer verilmiştir. Son bölümde ise Orhan Okay'ın hayatına dair bazı fotoğrafları yer almaktadır.

Ezel Erverdi tarafından editörlüğü yapılan *Orhan Okay Kitabı*, dört bölüm halinde hazırlanmıştır. Kitap ilk baskısını 2011 yılında yapmıştır. Kitapta yer alan bazı yazılar 1997'de Orhan Okay'ın emekliliği sebebiyle hazırlanan *Orhan Okay'a Armağan* kitabında da yer almıştır. Ayrıca kitaba Orhan Okay'ın kendi kaleminden çıkan biyografisi de bu yazılar da dâhil edilmiştir. Kitapta birçok şahsiyet tarafından yazılan Okay'la ilgili yazı yer almaktadır. Bu yazılarda Orhan Okay, çeşitli yönleriyle tanıtılmıştır. Eserde Orhan Okay'ın eserlerinin geniş bir bibliyografyasına da yer verilmiştir. Ayrıca Okay'ın danışmanlığını yaptığı yüksek lisans ve doktora tezleri de eserde yer almaktadır. Eserin son bölümünde ise Okay'ın bazı isimler hakkındaki görüşleri yer almaktadır.

Âlim Kahraman tarafından 2017 yılında *Tanıdığım Orhan Okay: Fotoğrafta Kalan Anılar* kitabı hazırlanmıştır. Kahraman, söz konusu kitabın Orhan Okay'la yapılan İstanbul gezilerinde çekilen fotoğraflardan ortaya çıktığını dile getirmektedir. Bu geziler sırasında çektiği fotoğrafların arkasına zamanla küçük notlar almaya başladığını belirten Kahraman, daha sonra fotoğrafları Orhan Okay'dan, fotoğrafların arkasına yaptıkları gezilerle ilgili notlar düşmesini istemiştir. Kahraman, çoğalan fotoğrafları bir kitap şeklinde düzenlemeyi

düşünmüştür. *Tanıdığım Orhan Okay: Fotoğrafta Kalan Anılar* kitabı bu düşüncenin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Kitapta Kahraman, Okay'la İstanbul'un çeşitli semtlerine yaptıkları geziler hakkında bilgiler vermektedir.

1996 yılında *Yedi İklim* dergisi, 78. sayısını *Orhan Okay Hoca'ya Saygıyla* özel sayısı olarak çıkarmıştır (Kahraman, 2017, s. 22).

2005 yılında, *Journal of Turkish Studies* dergisi tarafından üç cilt halinde *Orhan Okay Sayısı* hazırlanmıştır (Kahraman, 2017, s. 25).

2018 yılında *TYB Akademi Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*'nin 22. sayısında Maksut Yiğitbaş'ın editörlüğünde *Prof. Dr. Orhan Okay* özel sayısı olarak çıkarılmıştır.

2011 yılında On Dokuz Mayıs Üniversitesinde yüksek lisans yapan Ömer Faruk Karataş, "*Doğu-Batı Arasında İdrak Kavşağı Orhan Okay*" adlı tezi hazırlamıştır. Tez, 14 bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde Okay'ın hayatı hakkında bilgiler yer almaktadır. İkinci bölümde hayatını, felsefesini etkileyen isimlere değinilmiştir. Üçüncü bölümde Orhan Okay'ın medeniyet ile ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Medeniyet kavramının bizim dilimize girişini, Batılılaşmayla beraber nasıl bir seyir izlediğini ele almıştır. Dördüncü bölümde Orhan Okay'ın Anadoluculuk fikri hakkındaki görüşleri değerlendirilmiştir. Beşinci bölümde Orhan Okay'ın dil ve Türk Dil Kurumunun uygulamaları hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Altıncı bölümde Orhan Okay'ın edebiyat tarihçiliği konu edinilmiş ve bu alanda verdiği eserlere değinilmiştir. Yedinci bölümde Orhan Okay'ın edebiyat hakkındaki görüşleri dile getirilmiştir. Sekizinci bölümde ise klasik şiirin Orhan Okay'da neler ifade ettiğine değinilmiştir. Dokuzuncu bölümde Orhan Okay'ın Yeni Türk Edebiyatı alanındaki çalışmaları ve düşünceleri irdelenmiştir. Onuncu bölümde Orhan Okay tarafından yazılan denemeler incelenmiştir. On birinci bölümde Orhan Okay'ın hayatını önemli ölçüde etkileyen mektuplara değinilmiştir. On ikinci bölümde Orhan Okay'ın gerçekleştirdiği ilmî çalışmalara, on üçüncü bölümde ise eserlerine yer verilmiştir. Son bölümde ise tüm bu yazılanlardan yola çıkılarak sonuç bölümü hazırlanmıştır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi yöntemi kullanılacaktır. İçerik analizi özellikle sosyal bilimlerde alanında kullanılan bir yöntemdir. M. Orhan Okay'ın eserlerinde yer alan sanat ve eğitim ile ilgili görüşler, düşünceler, kavramlar, örnekler teze dâhil edilecektir.

3.2. Evren ve Örneklem

Dünya edebiyatında ve edebiyatımızda sıkça irdelenen konular arasında edebiyat, sanat, eğitim kavramları da yer almaktadır. Edebiyatımızda bu alanda yetkin bir isim olan M. Orhan Okay'ın görüşlerinin yer aldığı eserleri de önemlidir. Çalışmamızın odağında M. Orhan Okay'ın sanat, edebiyat, estetik ve eğitim alanındaki görüşlerine yer verilecektir. Eserlerinin içeriği bu bağlamda incelenecektir.

3.3. Veri Toplama Araçları

Örneklem olarak alınan eserler incelenerek muhtevanın nasıl düzenlendiği belirlenecek; konuya yaklaşım tarzları ve yöntemleri, örneklem dâhilindeki diğer eserlerin içerikleri arasındaki farklar belirlenerek not edilecektir.

3.4. Verilerin Analizi ve Değerlendirilmesi

Toplanan verilerden hareketle ele alınan kavramlar incelenecek, M. Orhan Okay'ın eserlerinde bu kavramların nasıl ele alındığı belirlenecek, yazarın etkilendiği ve etkilediği diğer şahsiyetlerle karşılaştırmalar yapılacaktır. Sanat, edebiyat ve eğitim üzerine yapılan diğer eserler ve yapılan çalışmalar dikkate alınacaktır.

BÖLÜM IV

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

4.1. Hayatı

Yaşar Salih Bey, 1899'da Balat'ta doğmuştur. Yaşar Salih Bey'in dedesinin ise Arapgir'de kumaş boyacılığı yaptığı, 1860'larda İstanbul'a yerleştiği bilinmektedir (Erverdi, 1997, s. 13). Lofça (Bulgaristan) doğumlu olan babaannesini Havva Hanım ise Doksan Üç Muharebesi'nde İstanbul'a göç etmiştir (Erverdi, 2011, s. 13).

Naciye Hanım, 1905'te Balat'ta doğmuştur. Naciye Hanım'ın anne ve babası Erzurumludur (Okay, 2002, s. 29).

Yaşar Salih Bey, 1921'de polis olarak göreve başladığı günlerde Naciye Hanım ile evlenirler. 1923'te ilk çocukları Melahat, 1931'de ise Mehmet Orhan Okay dünyaya gelir. Günlük tutmaya da meraklı olan Yaşar Salih Bey, çocuklarının doğum tarihlerini de takvim yaprakları arkasına not etmiş hatta sevincinin bir göstergesi olarak Okay'ın doğum saatini ve dakikasını da kaydetmiştir (Okay, 2002, s. 41-42).

Orhan Okay, kendi hayat hikâyesini anlatmak için başladığı yazısına “Ben Balatlıyım.” diyerek giriş yapar. Balat semti, etnik olarak çeşitlilik gösterir. Burada Yahudi, Rum, Ermeni, Giritli, Arnavut bir arada yaşamaktadır (Okay, 2009, s. 79-92). Okay bunların hepsini Osmanlı olarak tanımlar: “Onların hepsi Osmanlı idi. Yerli İstanbullular ve çok değişik yerlerden gelen Anadolu lular da vardı ama İstanbul onların hepsini eritiyordu. Onlar da etraflarına bakıp nasıl eriyebiliriz düşüncesi içindeydiler galiba...” (Erverdi, 2011, s. 5). Osmanlı toplumunda kalan bu mozaik yapı, Orhan Okay'ın doğduğu günü kaydeden babasından da anlaşılabilir. Babası, Okay doğduğunda onun doğum tarihini dört farklı dilde kaydeder. Ayrıca Okay'ın farklılıklara karşı hoşgörü beslemesinde de içinde doğduğu ve büyüdüğü bu mozaik yapı etkili olmuştur (Kahraman, 2017, s. 12). Balat'ın bu

etnik çeşitliliğe sahip özelliği Okay için daha sonraları da olumlu tezahürler çıkaracaktır. Yıllar sonra evli ve bir buçuk yaşındaki oğlu ile gittiği Fransa’da ev bulamayınca eskiden İstanbul’da yaşamış olan bir Ermeni’den ev kiralayacaktır: “Fransızlar çocukluya ev vermez, köpekliye ev verir diyen bir Ermeni kadın, evini Okay ailesine kiraya verir.” (Erverdi, 1997, s. 31).

Yaşar Salih Bey’in görevi sebebiyle 1933-1935 yıllarını Ankara’da geçiren Okay, daha sonra İstanbul’a döner ve ilkokul, ortaokul ve liseyi burada okur. Yüksek Öğretmen Okulu’nu okuduktan sonra mecburi öğretmenlik görevini yapmak üzere Artvin’e gider. Burada bir yıl kaldıktan sonra askerliği sebebiyle Merzifon’da bulunur. Askerlik görevi bitince Diyarbakır’da öğretmenlik görevine devam eder. Burada rahat bir öğretmenlik geçirmediğini, Mehmet Kaplan’ın Atatürk Üniversitesi için yaptığı teklifi bir cankurtaran olarak nitelendirdiğini şu sözlerle aktarır: “1958 yılı sonlarına doğru hocam Mehmet Kaplan’dan aldığım bir asistanlık teklifi benim için bir cankurtaran oldu.” (Erverdi, 2011, s. 57).

1959’da Vefa Lisesi’nden arkadaşı olan Mübeccel İnce ile evlenir ve bir aylık evli iken Erzurum’a yerleşirler. Buradan dil öğrenimi için iki yıllığına Paris’e giderler ve kendi istekleriyle 1965’te tekrar Erzurum’a dönerler. Okay, Erzurum’da geçen yılları ve emekliliğine kadar geçen dönem için şunları dile getirir: “Erzurum’da yaşamaktan ailece hiçbir zaman şikâyetimiz olmadı. İstanbul, İzmir ve başka şehirlerde açılan yeni üniversitelere giden, aralarında Erzurumluların da bulunduğu birçok arkadaşımız gibi ayrılmayı hiç düşünmedik.” (Erverdi, 2011, s. 72). Bununla birlikte çocuklarını İstanbul’un sıkıntılı ve anarşik ortamından uzakta büyütmüş olmanın huzurunu da dile getirir.

Erzurum’da 36 yıl kaldıktan sonra İstanbul’a yerleşen Okay, Sakarya Üniversitesi ve Fatih Üniversitesinde hocalık görevini devam ettirir.

2014’te eşi Mübeccel Okay’ı kaybeder. Zamanla yaşlılık belirtileri de artan Okay buna rağmen çalışmalarına ara vermez: “Son döneminde yaşadığı bazı rahatsızlıklara rağmen, ayakta idi ancak camlaşmış ve kırılmalar başlamış kemikleri için sırtına yerleştirilen çelik destekle...” (Kahraman, 2017, s. 31). Kahraman’ın bunları söylediği 6 Ocak 2017 Cuma gününden birkaç gün sonra 13 Ocak 2017 Cuma günü Mehmet Orhan Okay, hayatının kaybetmiştir.

“Artık, üniversite, yönetim, öğretim ve öğrenciler benim tanıdığım ve alıştığım tarzdan epey uzaktı.” (Erverdi, 2011, s. 72) dediği, yıllarını verdiği eğitim ve öğretim alanında olumlu veya olumsuz gördüğü durumları eserlerinde yeri geldikçe irdelemiştir.

4.2. Eğitimi ve Edebi Kimliği

1938’de İstanbul’da Taş mektep de denilen –sonrasında Muallim Naci adını alan- okulda ilkokula başlayan Okay (Erverdi, 1997, s.16), evvelinde babasının kartonlardan keserek üzerine harfleri yazdığı kartlarla alfabeyi ve heceleri sökmeye başlar (Erverdi, 2011, s. 22). İlkokula başlamadan en az bir yıl önce ise okumayı söktüğünü belirten Okay, ablası Melahat’in okuduğu Çocuk Duygusu dergisini yaşına göre büyük bulur (Okay, 2018, s. 56) ve Yavrutürk dergisini takip etmeye başlar (Erverdi, 2011, s. 22).

Ortaokulu ise Edirnekapı Ortaokulu’nda okumuştur (Erverdi, 1997, s. 17). Okay, ortaokul yıllarında bir arkadaşının yardımıyla eski harflerle okumaya başlar, amcasından ise eski harflerle yazmayı öğrenir (Erverdi, 2011, s. 28). Sahaflar çarşısından tanıdığı Raif Yelkenci, Okay’ın edebiyat bölümünde okuduğunu öğrenince eline bir kart yazarak Hattat Halim Özyazıcı Hoca’ya yönlendirir. Burada bir süre hat dersleri de alır (Uçman, 2018, s. 13).

1947’de ortaokuldan mezun olduktan sonra Vefa Lisesi’ne başlar. Lisedeki hocaları arasında Mehmet Kaplan’ın eşi Behice Kaplan, Nurettin Topçu gibi isimler vardır. (Erverdi, 1997, s. 22-23). Bu isimler Orhan Okay’ın hayatının şekillenmesinde ileride de etkin rol oynayacak isimlerdir.

Çocukken okumaya başladığı dergiler sayesinde edebiyata duyduğu ilgi, Behice Kaplan’ın edebiyat derslerine girmesiyle güçlenir. Bu sıralarda üniversitede Türkoloji okuma kararı alan Okay, Nurettin Topçu’nun felsefe derslerine girmesiyle ikilemde kalır (Erverdi, 2011, s. 36).

1950’de Felsefe bölümünde eğitim almaya başlar ancak iki farklı bölümden sertifika alma zorunluluğu olmasından dolayı Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne de kayıt yaptırır (Erverdi, 2011, s. 37). Hocası Mehmet Kaplan’ın da yönlendirmesiyle Çapa’da Yüksek Öğretmen Okulu’na başvurur ve buraya da devam eder. Yüksek Öğretmen Okulu, felsefe bölümünden öğrenci almadığı için fakültedeki bölümünü Türk Dili ve Edebiyatı şeklinde değiştirir (Erverdi, 2011, s. 39).

Okuduğu Yüksek Öğretmen Okulu, Okay için daha sonraları Fuad Sezgin tarafından yapılan İslam Araştırmaları Enstitüsü'ndeki asistanlık teklifini olumlu yanıtlamasına engel olacaktır. Okay, Fuad Sezgin'in yönlendirmesiyle başlayacağı doktora girişiminin sonuçsuz kalmasını şöyle anlatır: “Gel gelelim, açıkta kalmayıp öğretmenliğim garanti olsun diye girdiğim Yüksek Öğretmen Okulu dolayısıyla altı yıl mecburi hizmet beni bekliyordu.” (Erverdi, 2011, s. 53).

Okay, İslam Araştırmaları Enstitüsü'ndeki asistanlık teklifini istemeyerek de olsa bırakmak zorunda kalır ve Artvin'de öğretmenlik görevine başlar. Göreve başlayacağı günlerde Ankara'da Ortaöğretim Genel Müdürü Mehmet Dobada'nın Artvin'in çok güzel olduğu yönündeki tesellisi ile ilgili şunları söyler: “Hâlbuki ben, belki Topçu'nun Anadoluculuk telkinleriyle belki de mizaç olarak Anadolu'nun herhangi bir yerinde çalışmaktan yüksünmüş değildim.” (Erverdi, 2011, s. 54).

Daha sonra Okay, Merzifon için şunları dile getirir: “Benim için daha da faydalı olan tarafı okul kütüphanesinde Millî Eğitim Bakanlığı Klasikleri'nden epey zengin bir koleksiyonun bulunuydu. Bunların pek çoğunu okuma fırsatını orada buldum.” (Erverdi, 2011, s. 57). Askerlik dönüşünde Diyarbakır'da bir lisede çalışmaya başlar. Burada geçen günlerini ise şöyle anlatır: “Anadolu'nun birçok bölgesinden farklı fasıl musikisi âlemleriyle güzel bir şehir olan Diyarbakır'ın lisesi, maalesef disiplini epey bozuk ve hadiseli bir okuldu. Bu yüzden oradaki hocalığımın pek de rahat geçtiğini söyleyemem.” (Erverdi, 2011, s. 57).

1958 yılında gittiği Erzurum'da Okay, 36 yıl kalacaktır.

1963'te Beşir Fuad üzerine yaptığı doktora tezini bitirir. Bu arada da dil eğitimi için iki yıllığına Paris'e giden Orhan Okay, Osmanlılarda son dönemlerden itibaren sıkça gidilen Paris'te yaşamış kişiler hakkında yaptığı çalışmaları şu şekilde anlatır: “Bibliothèque Nationale'de Tanzimata yakın yakın yılların gazetelerinde Türkiye ve Türkler hakkındaki haber ve yazılar üzerinde çalıştım.” (Erverdi, 2011, s. 70).

İlk yazısının 1953'te Türk Sanatı dergisinde çıktığını dile getiren Okay, aynı yıllarda İstanbul dergisinde yazılarına devam etmiştir. Bitirme tezi olarak hazırladığı çalışmayı daha sonra üzerinde birtakım değişiklikler yaparak *Abdülhak Hamit'in Romantizmi* adıyla yayına hazırlar. Bu çalışmasının ilgi görmediğini dile getiren Okay, doktora ve doçentlik tezleri hakkında şunları anlatır: “Doktora (Beşir Fuad) ve doçentlik (*Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*) çalışmalarım ile edebiyat ve fikir hayatımıza yeni bir

şeyler getirdiğimi zannediyorum. Bunu, yüzlerce kitap ve makaleye referans oluşturmalarından tahmin ediyorum.” (Erverdi, 2011, s. 86).

Yazı yazarken çok titiz bir çalışma yaptığını ve Erzurum yıllarına oranla İstanbul’da yazdığı eserlerin daha verimli olduğunu dile getirir: “Erzurum’da çok mutlu olmamıza rağmen verimli olamadığımı anlıyorum. Yayın ve kültür hayatından (konferans, sempozyum vs.) uzak taşra hayatı, yaratıcı olmayı da engelleyen önemli bir faktör.” (Erverdi, 2011, s. 75). 1990’lı yıllardaki istatistik verilerde de Okay’ın 250 kadar yazısı yayımlanmıştır. 2011 yılında bu sayı 634’e ulaşmıştır (Kahraman, 2017, s. 17). İnsanın şekillenmesinde, gelişmesinde yaşadığı yer büyük bir öneme sahiptir. Bu verilerde de Okay’ın emekli olup İstanbul’da yaşamaya başladığı dönemin verimlilik açısından olumlu etkisi yadsınamaz.

Son Telgraf’ta yazdığı yazıları çocukça bulur ve M. Kaplan ve N. Sami Banarlı’dan öğrendiği fişleme tekniğiyle aldığı notlardan oluşturduğu yazılarını daha yetkin bulur. *Türk Sanatı* dergisinde de bu fişlerden aldığı notlarla oluşturduğu “*İfadenin Masuniyeti*” başlıklı yazısı da bunların ilklerindendir (Erverdi, 2011, s. 5-6).

1950’lerin ortalarında İstanbul adlı dergide yazmaya başlayan Okay’ın, buradaki köşesi “*Dergiler, Yayınlar, Olaylar*” başlığıyla yer alır. Okay, köşesinde bütün bir ayın eleştirisini sunmaktadır. Bu tecrübe Okay’ın kalemini güçlendirmiştir (Erverdi, 1997, s. 28).

Daha önce de belirttiğimiz gibi çok dikkatli bir yazar olan Orhan Okay, çok yazan biri değildir. Bu durumu, İstanbul’da yayın ve kültür hayatının içinde olmamasının yanı sıra hocalarının da kendisini sürekli olarak kontrol ettiği hissine kapılmasına bağlar: “İki hocamın da varlıkları biraz benim yazı yazmamı engelledi gibi geliyor bana. Onlar hayattayken böyle bir şey düşünmedim. Neden? Adeta üzerimde bir kontrol var gibiydi. Yani yazdığım her yazıda N. Topçu ve M. Kaplan, tenkit edecek gibi bir endişeye kapıldım.” (Erverdi, 2011, s. 7).

1966’da yayın hayatına başlayan Hareket dergisinde M. Kaplan’ın *Nesillerin Ruhu* kitabını tanıtan bir yazı yazan Okay, birkaç yazısında da S. F. Kâhyaoğlu imzasını kullanır. (Erverdi, 2011, s. 5). Okay’ın dedesinin dedesi, boyacılar kâhyası olduğu için Kâhyaoğlu imzasını kullanmıştır (Kahraman, 2017, s. 11).

Okay, 1963'te doktor, 1975'te doçent, 1988'de profesör unvanlarını alır. Bu unvanların üçünü de Erzurum'da iken, Atatürk Üniversitesinde alır. Erzurum'dan ayrıldıktan sonra ise İstanbul'a gelir ve Sakarya Üniversitesinde hocalık görevine devam eder (Yiğitbaş & Çelikörs, 2018. s. 127). İstanbul 29 Mayıs Üniversitesinde Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün kurucu hocaları arasında olan Okay, 1996'da emekli olur (Ayvazoğlu, 2017, s. 245-246). Emekli olduktan sonra da ilmî çalışmaları bırakmaz. Vefatına kadar *TDV İslâm Ansiklopedisi*'nde madde yazarlığı görevini devam ettirir.

4.3. Orhan Okay'ın Hayatını Şekillendiren Şahsiyetler

4.3.1. Nurettin Topçu

İnsanları ve insanlığı etkileyen iki insan tipi olduğunu belirten Okay, bu iki tip insanı açıklarken şu ifadeleri kullanır: “Biri büyük kitleleri arkasından sürükleyen devlet adamları, kahramanlar, ihtilâlciler ve onların kurdukları siyasî, sosyal, ekonomik doktrinler; diğeri de insanlığın iç dünyasını yoğuran peygamberler, veliler, filozoflar, sanatkârlar ve temsil ettikleri fikir sistemleri.” (Okay, 2013, s. 17). Lise yıllarının öncesinde tanıdığı Nurettin Topçu da Okay için bu tür şahsiyetlerdendir.

Okay, Nurettin Topçu ile tanışma hikâyesini bir dergi yazısından etkilenme şeklinde anlatır. Bu yazı, Nurettin Topçu'nun Hareket dergisinde çıkan “*Vatandaş Ahlâkı*” başlıklı yazısıdır:

“1946 yılında elime geçen eski, dağınık mecmualardan yapılmış bir cilt içindeki bir yazıyı – birçok makale gibi- fazla bir ilgi göstermeden okumaya başlamış fakat okudukça yazıdaki ruhun benliğimi sardığını hissetmişim. ‘Vatandaş Ahlâkı’ adını taşıyan ve benzerleri çok bulunabilecek bu başlığın altında o zamana kadar rastlamadığım bir üslup, bir icaz, bir ibda karşısında idim.” (Okay, 2013, s. 18).

Bu yazıdaki cümleler Okay'ın zihnindeki soru işaretlerini bir bir kaldırmıştır.

Sonraları sözünü ettiği yazıyı kelime kelime ezberlediğini şu şekilde dile getirir: “Daha sonra defalarca, içer gibi, ezberlercesine okuyacağım bu yazı ilk defa duyduğum bir imza taşıyordu: Nurettin Topçu.” (Okay, 2013, s. 21).

Okay, ilk kez duyduğu bu isimden çok etkilenir ve *Hareket* dergisinin diğer sayılarını da bulup okur. Bu yazıları okudukça Nurettin Topçu'ya olan bağlılığı artar: “Her yazısı ruhumun damarlarına şifa verici bir ilaç gibi giren bu büyük adamı o senenin aralık ayının son cuma günü tanıdım.” (Okay, 2013, s. 21).

Orhan Okay'ın Nurettin Topçu ile yüz yüze ilk görüşmesi bu konuşma esnasında gerçekleşir. Daha sonra ilişkileri hoca-talebe ilişkisi çerçevesinde dostluğa dönüşür. Lisede hocası olan Nurettin Topçu'nun görüşlerinden etkilenen Okay, bir ara tereddüt etse de, üniversitede felsefe bölümünü tercih edecektir.

Orhan Okay'ı etkileyen yönlerinden birisi de Nurettin Topçu'nun çok yönlü oluşudur. Bazen toplumsal bir hadiseyi değerlendiren bir sosyolog bazen Anadoluçuluk adına hizmet etmenin kutsiyetine dair açıklamalar yapan bir idealist bazen de bir sanat eserini yorumlayan biri olarak karşımıza çıkar (Okay, 2013, s. 23-24). Okay'ın Topçu hakkında söylediği “Hoyrat ve kaba bir şovenizm yerine, kaynağı önce insana sonra İslâm'a dayanan spritüalist bir milliyetçilik.” sözlerini Kahraman da Okay için söylemektedir (2017, s. 14).

Nurettin Topçu'nun Anadoluçuluk fikri, Okay'ın fikirlerinin şekillenmesinde etkili olmuştur. “Topçu'ya göre Müslüman Türk'ün devlet telakkisi, Müslüman Anadolu Sosyalizmi'dir. Çünkü İslâm ahlâkıyla milliyetçiliğin birleşmesinin zorunlu ve tabii sonucu sosyalizmdir.” (Çelik'ten akt. Duran & Polat, 2010, s. 66).

Topçu'nun Anadoluçuluk görüşü dar bir çerçeveyi içine almaz. Onun için Anadoluçuluk, din ve milliyetin birbirine yaklaşması ile gerçekleşecektir. Ne dinden uzak düşen bir milliyetçilik ne de milliyetçilikten uzaklaşan dincilik samimidir. Din ve milliyet dengesi kurulamadığından Turancılar ve İslamcılar başarılı olamamaktadır (Okay'dan akt. Yıldırım, 2016, s. 128). Nurettin Topçu'nun bu görüşü, Okay'ın milliyetçilik, Anadoluçuluk düşüncelerinde kendini gösterir. Namık Kemal'in Osmanlıcı düşüncesi ile Mehmet Akif'in İslâmcı düşüncesini Türk milleti için ideal kabul eder (Erverdi, 2011, s. 249). Akif, kavmiyet fikrinin daima karşısında durmuştur. Bununla birlikte bir paradoks gibi görünen İslam şairi olmasının yanında milliyetçi bir yönü de vardır. Akif'in çıkardığı *Sebilü'r-Reşad* ve *Sırat-ı Müstakim* dergilerinde Türkçü ve Turancı dergilerdekinden çok daha fazla Rusya Türkleri ile ilgili yazı çıkmıştır. Akif'te görülen milliyetçilik kavramında, Ziya Gökalp'taki gibi bir milliyetçilik fikrinden ziyade kültürel ve inanç temellerine dayalı, “adı konmamış” bir milliyet görüşü hâkimdir. Akif'in milliyetçiliğindeki adı konmamışlık, bölünmenin önüne geçmek içindir. Bunun yanında Akif'in şiirlerinde de Türk milletinin sonradan İslamiyet'e geçtiği, dolayısıyla Türklük bilincinin daha eski olduğu çıkarımı yapılmaktadır. Türklük, milletin kendinden gelen bir vafıdır, İslamiyet ise sonradan kazandığımız bir vafımızdır. (Okay, 1989, s. 68-72).

Orhan Okay, üniversiteyi bitirdikten sonra Fuad Sezgin'den asistanlık teklifi alır. Ancak okuduğu Yüksek Öğretmen Okulu'nun zorunlu görev şartı için Anadolu'ya –Artvin'e- gönderilirken Anadoluculuk hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirecektir:

“Asistanlığım için Ankara'ya, Millî Eğitim Bakanlığı'na gittiğimde Orta Öğretim Genel Müdürlüğü makamında Mehmet Dobada adında bir zat bulunuyordu. Bana hiç değilse iki yıl öğretmenlikte çalışmamı, ondan sonra muvafakat almamın mümkün olabileceğini söyledikten sonra tayinimin çıktığı Artvin'in çok güzel bir yer olduğunu, memnun kalacağımı teselli yollu sözlerle anlatıyordu. Hâlbuki ben, belki Topçu'nun Anadoluculuk telkinleriyle belki de mizaç olarak Anadolu'nun herhangi bir yerinde çalışmaktan yüksünmüş değildim.” (Erverdi, 2013, s. 53-54).

Bu sözleri Orhan Okay'ın öğretmenliği bir ibadet gibi kutsal sayan hocası Nurettin Topçu'dan etkilenecek şekilde söylendiği açıktır.

Tüm bunların yanında Nurettin Topçu'nun hocalığı, Okay'ı etkileyen unsurların başında gelir. Vefa Lisesi'nde felsefe hocası olan Nurettin Topçu, öğrencilerinin gelişmesini, fikir üretmesini destekleyen bir hocadır. Öğretmenliği bir ibadet gibi yaptığına inanan Okay, bununla ilgili şunları aktarır: “Onun hep bir mabede girer gibi sınıfa girdiğine, bir mihrap önünde hissedilecek vecdi kürsüde yaşadığına inanırdım.” (Okay, 2013, s. 24). Bu durum Okay için bir örneklik teşkil edecektir ve öğretmenlik yıllarına da yansımacaktır.

Nurettin Topçu'nun devrin ideolojisini yansıtan kitapları okulda ders kitabı olarak okutmadığını aktaran Okay, dönemin şartlarında lise öğrencisinin seviyesinin çok çok üstündeki kitapları okuduklarını, özetlediklerini, sınıfta sunumlar yaptıklarını dile getirir (Okay, 2013, s. 26). Bu durum Nurettin Topçu'nun öğrencilerinin düşünce dünyalarını zenginleştirmek adına gerçekleştirdiği bir uygulamadır. Bununla beraber Nurettin Topçu, öğrencilerinin zihinlerinin sağlıklı oluşunu fark edebilmeleri için onları akıl hastanesine götürür. Bu uygulamalarda Nurettin Topçu'nun hedefi öğrencilerinin dış dünyadan çok kendi içlerine yönelmelerini sağlamak ve derinleşmelerine yardım etmektir: “O, insanın etrafındaki hadiselerle bir gözlemci tavrıyla bakmasını fakat daha çok kendi iç dünyasına eğilmesini isterdi. ‘Nefsini bilen Allah'ı bilir.’ düsturuyla, iç gözlem (introspection) yoluyla büyük yaratıcıyı vecd içinde bulacağımıza inanırdı.” (Okay, 2013, s. 25).

4.3.2.Mehmet Kaplan

Topçu gibi Anadolucu bir aydın olan Kaplan da Okay üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Kaplan'ın Anadoluculuk anlayışında kentte yaşayan kişilerin geldikleri yer olan köyü ve Anadolu'yu asla unutmamaları temeldir. Erzurum'a gidip oraya yerleştiğinde kendisini

huzurlu hissettiğini dile getiren Kaplan, unuttuğu değerlerinin Erzurum’da yeniden farkına vardığını belirtir (Kaplan’dan akt. Topçu, 2012, s. 1987-1988).

Orhan Okay, Mehmet Kaplan adını Nurettin Topçu’da olduğu gibi yazıları vasıtası ile duyar:

“1947 Mart’ında, birkaç yıl aradan sonra yeniden yayınlanmaya başlayan Hareket dergisinde çıkacak yazıları okumak ve basım sırasında prova tashihleri yapmak gibi hayatımın bana değişik kapılar aralayacak güzel ve zengin tesadüflerinden birini yaşıyordum. Bu vesileyle ilk defa Kaplan’ın adıyla ve yazılarıyla karşılaşmıştım. Bunlar bazen edebiyat fakat çok defa toplum meselelerinde, düşünceye geniş ufuklar açan, buna mukabil hedefi belli, net bir ifade ve kısa cümlelerle yazılmış, o yaştaki bir genç için okunması rahat yazılardı. Daha önce tanımış olduğum Nurettin Topçu, kendisinden epey genç olan Kaplan’ın yazılarındaki bu vuzuhu takdir ettiğini ve genç yazarlara örnek alınacak bir çalışma tarzı olduğunu söylerdi.” (Okay, 2015c, s. 12-13).

Nurettin Topçu’nun “örnek alınacak bir çalışma tarzı” olarak kastettiği husus, Mehmet Kaplan’ın disiplinli bir çalışma tarzına sahip olmasıdır. Okay, Mehmet Kaplan’ın ilmî çalışmalarda disiplini aradığını ve öğrencilerinden de disiplinli çalışmalar beklediğini dile getirir (Okay, 2013, s. 125).

Orhan Okay’ın sözünü ettiği bu tanışıklık yüz yüze bir tanışıklık değildir. Yüz yüze gelmeleri bu tarihten bir yıl kadar sonraya rastlar. Burada Mehmet Kaplan ve Behice Kaplan’ın bulunduğunu dile getiren Okay, bu durumu bir tanışmadan ziyade karşılaşma olarak adlandırır. Orhan Okay, bu karşılaşmadan sonra uzun bir süre Mehmet Kaplan’ı görmediğini yalnızca yazılarından takip ettiğini belirtir (Okay, 2015c, s.12-14).

1949 yılında Behice Kaplan, Vefa Lisesi’nde edebiyat derslerine girmeye başlar ve Okay, bu derslerde Behice Kaplan’ın dikkatini çeker. Çok önceden eski harflerle yazmayı öğrenen Okay’ın aruza da yatkınlığı vardır. Sınıfta okunan şiirlerin aruz kalıplarını hızlıca bulan Okay eski harflerle yazdığı yazıların güzel olması sebebiyle Reşat Nuri Güntekin’den de iltifat alır.

Liseyi bitirdikten sonra Edebiyat Fakültesi’nde Felsefe Bölümünde okumaya başlayan Okay, eski hocalarıyla görüşmeyi kesmez. Lise hocalarından özellikle Nurettin Topçu ve Behice Kaplan’la olan bu görüşmelerinden birinde 1950 yılının son aylarında Mehmet Kaplan ile tanışır:

“Son dersten çıkan Behice Hanım’la karşılaştım. Biraz konuştuktan sonra köprüde Kaplan’la buluşacağını (Fransa’dan yeni döndüğü günlerdeydi), vaktim varsa benim de gelebileceğimi söyledi. Galiba saat dört sularıydı. Beraberce okuldan çıktık. İstanbul’un nüfusunun henüz bir milyon civarında olduğu, arabaların çoğalmadığı, binaenaleyh şehirde yürümenin bir zevk olduğu İstanbul’un mutlu çağlarıydı. Yürüyerek, konuşarak Süleymaniye, Mercan, Eminönü’nden Galata Köprüsü’nün Karaköy tarafına kadar gittik. O güne ait teferruat epey

zihnimde kalmış. Köprü altında, bir süre evvel Millî Eğitim Bakanlığı'ndan ayrılmış olan Avni Başman'la karşılaştık. Herhalde müfettişlik zamanından tanıdığı Behice Hanım'la ayaküstü biraz konuştular. Kadıköy vapurlarının kalktığı iskelede Mehmet Kaplan bekliyordu. Behice Hanım 'İşte bizim Orhan, gıyaben tanıyorsun.' dedi. Sonra bana dönerek 'Kaplan ağabeyiniz.' diye onu tanıttı (Okay, 2015c, s. 17-18).

Bu tanışmayla birlikte Mehmet Kaplan, Orhan Okay'ı eski edebiyatla ilgili sorguya çeker ve Okay'ın bu ilgisini takdirle karşılar.

Aynı gün gerçekleştirilen konuşmada Orhan Okay'ın gelecekle ilgili kaygıları da düşünülerek Yüksek Öğretmen Okuluna kayıt yaptırması meselesi görüşülür. Bu kaydın bir neticesi olarak da Orhan Okay, okuduğu Felsefe Bölümünden –zorunlu olarak- Edebiyat Bölümüne geçiş yapar:

“Derken, o kışın başında Karaköy iskelesi çayhanesinde, o gün, o masada benim için meslek hayatıma çizilen yeni yolda ikna edilmiş olarak, 1951 Şubat'ında açılan imtihana girdim. Sanki göstermelik gibi açılmış olan Yüksek Öğretmen Okulu'nun bütün bölümlerine alınan toplam ilk yedi öğrencisinden biri oldum.” (Okay, 2015c, s. 21).

Yaklaşık olarak kırk yıllık bir tanışıklığın, dostluğun her zaman samimi bir hoca-talebe ilişkisi içinde devam ettiğini dile getiren Okay, Mehmet Kaplan'ın hocalığını kendisine örnek alır. Aynı zamanda ideal bir öğretmenin nasıl olması gerektiği sorusunu da yanıtlar. Mehmet Kaplan'ın kendisine yazdığı mektuplardan yola çıkarak hoca-talebe ilişkisinin nasıl olması gerektiğini dile getirir ve iyi bir öğretmenin hangi vasıfları haiz olması gerektiğini de dolaylı olarak aktarır:

“Mehmet Kaplan'ın bana yazdığı ve yayımladığım mektuplarının sayısı 41.

Bu 41 mektubun hemen hiçbirinde Hoca benden kendisiyle ilgili bir iş istemediği gibi, kendi sıkıntılarından da nadiren bahsetmiştir. Bu mektuplar benim için adeta kürsüden anlatılmış yeni ders takrirleri yerine geçmiştir. Bir taraftan karşısındaki insanı yetiştiren, bir taraftan da kendi hayat tecrübelerini aktettiren dersler. Bu mektuplar, bir hoca, hem de akademik araştırmalara intisap edecek genç bir araştırmacı olarak neleri okumak gerektiği hakkında, hatta hayatımızın düzeni ve başka insanlarla ilişkilerimize varıncaya kadar tavsiyelerle dolu.” (Okay, 2018, s. 118).

Bunları söyledikten sonra da Mehmet Kaplan'ın kendisine yazdığı 41 mektuptan küçük parçalar alarak sözlerini destekler. Kendisine örnek aldığı Mehmet Kaplan'ın aksine Fuad Köprülü'nün öğrencisi –Fevziye Abdullah- ile olan görüşmelerini içeren mektuplarındaki samimiyetten uzak, şahsî işlerini yaptırmaya yönelik, amirane bir edaya sahip üslubu eleştirir (Okay, 2018, s. 119-121).

BÖLÜM V

BULGULAR VE YORUM

SANAT, ESTETİK VE EDEBİYATIN OKAY'DAKİ YANSIMALARI ÜZERİNE

5.1. Sanat

5.1.1. Sanat Nedir-Ne Değildir?

Sanatın bir tanımının yapılmasının zor olduğunu dile getiren Okay, “Sanat, insanoğlunun din, ilim, ahlâk gibi büyük ve vazgeçilmez değerlerinden biri. Fakat bu değerler arasında sanatın, güzel sanatların farklı bir yeri var. Kaynağı, mahiyeti ve gayesi kolay anlaşılamamış, izah edilememiş olması bakımından ötekilere göre en karmaşığı.” (Okay, 2015a, s. 13) der ve sanatçı sayısı kadar da sanat tanımı olduğuna işaret eder (Okay, 2015b, s. 19). Bu düşüncenin paralelinde sanatın bireysel bir yaratma olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

Sanatçı, çevresindeki unsurları iç dünyasında yoğurarak, yeniden anlamlandırarak ortaya bir ürün çıkarır. Bu anlamlandırma ise her an değişen, gelişen, sanatçının içinde bulunduğu kültür dairesine hayat tarzına göre şekillenen bir oluşum içindedir (Mülayim, 1994, s. 10). Bu bakımdan da düşünüldüğü zaman sürekli değişim halinde olduğundan, sanat için şümullü bir tanım yapılması söz konusu olamamaktadır.

Dilimizde 19. yüzyıla gelinceye kadar sanat sözcüğünün “hüner gerektiren bir iş, zanaat” anlamında kullanıldığını belirten Okay, bugünkü manada bizim kullandığımız sanat kavramını karşılamak için “sanâat, sînâat” kelimelerinin kullanıldığını dile getirmektedir

(Okay, 2015b, s. 19). Bugün kullanılan “zanaat” kelimesinin karşılığının 19. yüzyılda “sanat” olduğu görülmektedir. Bu durum, sanat ile zanaatın farklarını ortaya koymakla sanatı sınırlandırmanın ve tanımlamanın bir nebze de olsa kolaylaşabileceğini göstermektedir.

Her güzel şeyin sanat olarak kabul edilemeyeceğini dile getiren Mülayim, sanat ve zanaat arasındaki ilişkiyi açıklarken şöyle bir çerçeve çizer: “Çünkü güzel bir yemek, güneşin batışı yahut da dalgaların kıyıya vuruşu ya da leylek sürülerinin uçuşu hep güzel şeylerdir. Ama bütün bunlar sanat değildir.”. Bunları örnek olarak verdikten sonra leylek sürüsünün uçuşunu, dalgaların kıyıya vuruşunu, güneşin batışını insan elinden çıkmadığı için sanat olarak kabul etmezken iyi bir yemeği kalıcı olmadığı ve içgüdülerimize hitap ettiği için sanat eseri saymaz. Bir işin veya nesnenin sanat/sanat eseri olabilmesi için; insan eseri olması, kalıcı özellik taşıması, kendini bir biçim ile ifade edebilmesi, bir öz, içerik, tema taşımasının gerekliliğini vurgular (Mülayim, 1994, s. 18-19).

Sanat eserinin ve sanatın tanımını yapabilmek adına sınırlandıran Mülayim, sanat ve zanaat arasındaki farkları şu şekilde açıklar:

Zanaat, öğrenme yoluyla elde edilir ve tekrarlar yoluyla geliştirilir. Sanat ise tekrarlanamaz. Ancak kopya edilebilir.

Zanaatta esas olan, işlevsel olmaktır. Ortaya çıkan ürün, günlük hayatta bir amaca hizmet eder. Sanatın böyle bir gerekliliği yoktur.

Zanaat ürünü, ortak bir çalışma ile tamamlanırken sanat eseri çoğunlukla tek bir kişinin ürünüdür (Mülayim, 1994, s. 22).

Sanatın bir tanımı olmadığını, yapılan tanımlardan bazı müşterek noktaların sanat için gerekliliğini savunan Okay, bu gereklilikleri şöyle verir:

Sanat eseri, bir duygu veya bir düşünce ürünüdür.

Sanatkâr, kendini ifade edebilmek için plastik malzemeden, sesten ve sözden yararlanır.

Duygu ve düşüncenin sanatçı gözüyle yorumu yani ifade, sanatın asıl unsurudur.

Sanat eseri, seyirci karşısında hayranlık uyandırmalıdır (Okay, 2015b, s. 20).

Sanatın çerçevesini yukarıda belirttiğimiz şekilde daraltan Okay, tanımını biraz daha netleştirmek adına “sanatın ne olmadığı” üzerinde durur:

“Sanat, sırf ihtiras olmaktan ziyade bir tesir ve iş; bir hüner ve oyun olmaktan ziyade hakiki bir ihtiyaçtır.

Sanat, muhayyile için bir fantezi değildir.

Sanat, vehimler sistemi değildir.

Sanat, dış dünyadan ve tabiattan duyumları alabilme ve bunların arasında herhangi bir seçim yapabilme kabiliyeti değildir.

Sanat, kader halinde karşımıza çıkan bir realite değildir.

Sanat, hastalık değildir.

Sanat, ezelden mevcut ve sadece sanatkâr tarafından erişilecek bir temaşa âlemi değildir.

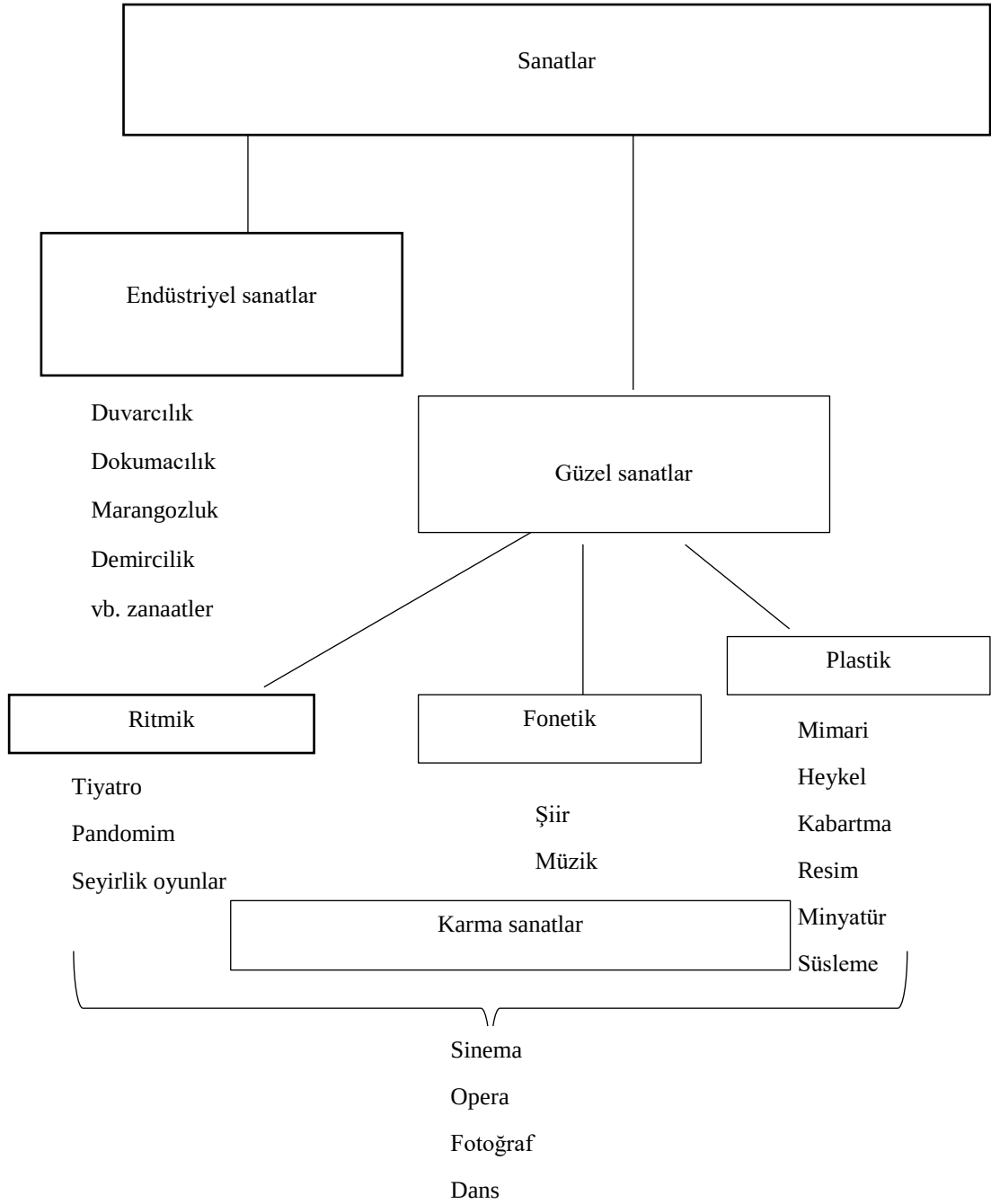
Sanat, ruhun kendi halindeki akışlarına sürüklenmek, coşkun hassasiyetleri boşaltmak değildir...” (Okay, 2015b, s. 18-19).

Okay’ın bu sözleri bize sanatın tarif edilemez oluşu, daha doğru bir ifade ile tek bir tarifinin olmadığını göstermektedir. Sanatın çeşitli tariflerinin yapılabiliyor olması onun öznel oluşuyla da ilgilidir. Çünkü her sanatçının kendi zihninde şekillendirdiği sanat eseri ve sanat anlayışı kendine özgüdür, biriciktir.

5.1.2. Sanatın Sınıflandırılması ve Derecelendirilmesi Meselesi

Sanatın tanımının net olmaması gibi tasnif edilmesinde de görüş farklılıkları vardır. Sanatı sınıflandırırken sanat eserinin varoluş boyutlarını ölçüt olarak alan Gönülal, sanatı şu şekilde bir sınıflamaya tabi tutar: Sanatlar; yüzeyde var etme (resim), hacimle var etme (heykel), sesle var etme (müzik), sözle var etme (edebiyat), bedenle var etme (mim) şeklinde tasnif edilmektedir (Gönülal, 2004, s. 60-61). Gönülal, burada hareket noktası olarak sanatın kendisini değil varoluş boyutunu esas aldığını dile getirir. Yani tasnifteki ölçüt, ortaya konan sanat ürününün nasıl oluşturulduğudur.

Mülayim, sanatı sınıflandırırken zanaat ve sanat terimlerinin farkına da dikkat çekerek şu şekilde bir tablo sunar:



Şekil 1. Sanatlar. Mülâyim, S. (1994). Sanata Giriş. İstanbul: Bilim Teknik.

Burada yapılan sınıflandırmada ilk aşamada ortaya konan ürünün bir amaca hizmet etmek için mi yoksa estetik bir haz amacıyla mı oluşturulduğu ayırıcı bir özellik olarak alınmıştır. İkinci aşamada ise güzel sanatların hangi yolla ortaya konduğundan yola çıkılmıştır.

Bozkurt ise sanatları, sanat ürününün içinde bulunduğu ortama göre sınıflamıştır. “Bu ayrıma göre temelde seyirlik ya da göz için olan ‘görsel sanatlar’, resim, heykel, mimarlık gibi sanatlardır. Zamansal ya da kulak için ‘işitsel sanatlar’ da şiir, müzik ve söz sanatlarını kapsar.” (Bozkurt, 1995, s. 22). Bozkurt, görsel ve işitsel sanatlar olmak üzere temelde iki sanat sınıfı olduğunu belirtir.

Yapılan çeşitli tasniflerde genel olarak ortaya konan sanat ürününün özelliğine dikkat edilmiştir. Sanatın tanımı ve tasnifinin net olarak yapılamamasının yanında bir de sanatlar içinde en şümüllü olanın hangisi olduğu problemi vardır.

“Resim, heykel, mimari ve müzik eserlerinin kendine özgü dili vardır, ancak hepsinin ayrıca konuşma ve yazma dillerine ihtiyaç duydukları görülür. Bu noktada hepsinin gündemine edebiyat girer. Bir sanat eserinin kendi diliyle anlattıklarının ayrıca anlatılması için yazı ve konuşma dillerinin aracılığına ihtiyaç duyulur.” (Akengin, 2012, s. 140).

Görüşte de belirtildiği üzere malzemesi dil olan edebiyat, diğer sanat dallarının açıklayıcısı, tamamlayıcısı durumundadır. Sanat eserinin eleştirisinin yapılabilmesi, değerinin ortaya konabilmesi, daha iyi anlaşılabilmesi için dile ihtiyaç duyulmaktadır.

Sanatların; basitten karmaşığa, müşahhasan mücerrede, maddeden manaya, faydadan güzele doğru sıralanması durumunda en üstte edebiyatın, edebiyatın içinde de şiirin, yer alacağını dile getiren Okay, diğer sanatlarla karşılaştırıldığında piramidin en üst noktasında edebiyatın bulunması gerektiğini vurgular. Bununla birlikte piramidin tabanına mimariyi yerleştiren Okay, şiire yaklaştıkça daha karmaşık bir sanatın ortaya çıktığına değinir (Okay, 2015a, s. 14).

Edebiyatın bu gücünü sözden aldığını dile getiren Okay, “Aynı zamanda günlük hayatın anlaşma vasıtası olan dil, insanlık tarihi boyunca diğer güzel sanatların kullandığı malzemelerle mukayese edilemeyecek seviyede büyük bir gelişme göstermiştir.” (Okay, TDVİA “edebiyat” maddesi, 1994. s. 395) der ve bu gelişmenin ve zenginleşmenin halen devam ettiğini ekler.

Bir resmin kopyalanması ile bir şiirin kopyalanması aynı değişimleri ifade etmez. Ünlü bir tablo, başka biri veya mekanik bir el tarafından kopya edilebilir fakat sanat değeri bakımından atık orijinali ile aynı hisleri oluşturamaz. Kopya edilen ürün yalnızca orijinaline çok benzeyen ancak o olmayan eserdir. Edebî ürünler için ise durum daha farklıdır. Örneğin bir şiir, bir hikâye yazarı tarafından ortaya konan eserde nasıl bir hisle karşılanırsa kopyasında da aynı hisleri uyandırır (Uygur, 1997, s. 28). Çünkü edebiyatın

ana malzemesi olan dil unsuru hem orijinalinde hem de kopyasında korunmaktadır. Ancak tablo için aynı şey düşünülemez. Artık ressamın kullandığı boya, renk, ton, çizimler yoktur. Ürün bambaşka bir hale bürünmüştür.

Okay, sanatlar içinde bir derecelendirme yaparken piramidin en üstünde bulunan edebiyatı böyle konumlandırmasının bir başka nedenini ise şu şekilde açıklar:

“Edebî eser, herhangi bir aracıya gerek olmaksızın orijinal yapısıyla her seviyeden okuyucusuna doğrudan doğruya ulaşabilen tek sanattır. Bunu da kullandığı malzemenin söz olmasına borçludur. Diğer sanat alanlarında eserler hemen daima tektir ve onu seyretmek, dinlemek için o tek nüsha ile karşı karşıya gelmekten başka yol yoktur. Edebî eser ise yazarının meydana getirdiği orijinal şekliyle her zaman okuyucusuna ulaşabilmektedir.” (Okay, TDVİA “edebiyat” maddesi, 1994, s. 395-396).

Edebî eserin nüshalarına ulaşmak okuyucusu için kolay bir yol iken diğer sanat dallarında, örneğin resimde, mimaride, ulaşabilmek bu derece kolay değildir. Bu da edebiyatın diğer sanatlardan daha yaygın bir niteliğe ulaşmasına yol açmıştır.

Bozkurt’un görüşüne yaklaşan Okay, şöyle bir değerlendirmede bulunur:

“Önce bu beş sanatın kullanılan malzeme itibarıyla iki bölümde düşünüldüğünü belirtelim. Mimarî, heykel, resim gibi maddî malzemeye dayananlara plastik sanatlar diyoruz. Plastik yani taş çamur boya vs. gibi elde şekil verilen maddeler. Müzik ve edebiyat ise fonetik sanatlar diye isimlendirilmiştir.” (Okay, 2015b, s. 16).

Ancak bu sanatlar incelendiğinde plastik sanatların sadece göze, müziğin sadece kulağa hitap ettiğini belirttikten sonra edebiyatın zihnî bir sanat olduğunu dile getirir.

Heykel ve mimarînin üç boyutlu, resmin ise iki boyutlu olduğuna değindikten sonra edebiyat ve müziğin maddî boyutunun olmamasının yanında mistik ve metafizik boyutlar taşıdığına işaret eder. Bu bakımdan edebiyat fizikî dünya kanunlarına bağlı olmayan tek sanat olarak değerlendirilebilir (Okay, 2015b, s. 16-17).

5.1.3. Sanat-Yalan-Yanılma

Sanat, insanın dış dünyadaki nesneleri, kavramları, durumları yeniden anlamlandırma biçimidir. Dolayısıyla sanatçı için hayal dünyası, sönmeyecek bir ateş gibidir, sanatçıyı sürekli olarak besler. Sanatçı, günlük hayattan aldığı bir nesneyi, durumu, kavramı hayal dünyasında yoğurarak heykele, resme, mimariye, tiyatroya, şiire çevirir. Ancak hayal dediğimiz sanatı ve sanatçıyı besleyen bu kaynak, sınırsız, gerçekten uzak bir konumda değildir: “Çünkü hayal dediğimiz insan melekesi, başıboş ve avare fikirlerin keyfi dolaşımına meydan vermiyor. İnsanın hayali, suiistimal edilmedikçe abesle iştigale izin vermiyor.” (Özdenören, 2017, s. 119-120) diyen Özdenören, şiiri, genişletecek olursak

sanatı, fikirlerin başıboş, disiplinsiz bir oluşumu değil aksine mantıklı bir örüntüsü şeklinde ele alır. Hayalin de bir disiplin içerisinde, keyfiliğe boyun eğmeden çalıştığını dile getirmektedir. Okay, sanatkârın tasavvurundaki âlem ile maddi âlem arasında, iki zıt durumda yaşadığını dile getirir. Bu iki durum arasında sanatkârın tercihi realiteyi terk edip sanat dünyasına sığınmak olmuştur. “Kendi ferdî tarihinin içinde, çok defa şuurunun altında yaşayan mazinin, muhayyilesine hücum eden hayalleri arasında yeni bir dünya yaratır ve oraya sığınır (1971, s. 16).

Sanatın “hayal” in bir adım ilerisinde “yalan” olduğunu dile getiren Eco ise “Şaire ‘fictor’ denir çünkü o gerçek şeyler yerine yalan şeyler söyler ya da bu ikisini bir arada kullanır.” (2017, s. 194) diyerek şiirin gerçek bilginin kaynağı ya da çıktısı olmadığını çünkü yalnızca gerçekle değil aynı zamanda gerçek dışı unsurlarla da beslendiğini ortaya koymaktadır.

Eco’nun şiir ve şair için söylediği bu durum, Okay’da da ele alınmaktadır: “Doğru denen şey, yaşadığımız dünyaya, hayatın pratik ve faydalı olanına yönelen hareketlerimizdir. Sanat ise, haydi yanlış demeyelim, fakat mükemmel kurulmuş bir yalandır.” (Okay, 2018, s. 18). Bu kısımda sanatın hayatımızda doğru veya pratik olarak yönlendirici olarak kullanılamayacağını da göstermektedir. Sanatın doğruya ve pratiğe olan mesafesi sanat-zanaat ayrımını da hatırlatmaktadır. Pratiğe yönelten şeyler zanaat ürünleridir, doğru olan ise bilimsel bilgidir, sanat ise bu ikisinden de ayrı bir yerdedir. Sanatta temel olan, sanatçının zihninde oluşturduğu, hayal denen, yalan denen nesne, kavram veya durumlardır. Sanat eseri kendisinden bir fayda beklenmeden oluşturulan ve okunan, seyredilendir.

Okay, *Kâğıt Medeniyeti* kitabının sonraki sayfalarında yalan olarak nitelendirdiği sanatı biraz daha yumuşatarak bu defa bir “yanılma” olarak ele almaktadır:

“İnsan hafızası yanıltıcıdır. Bu yanıltıcılığı mutlak manada zaaf olarak düşünmüyorum, yanılma bir bakıma yaratıcılığa da yol açabilir. Yani eserlerde, sanat ve düşüncenin mahsulü olan çalışmalarda muhayyilenin rolü kadar hafıza yanılmalarından doğan yeni terkiplerin, şuuraltı düzensizliğinin de rolü olduğu muhakkak.” (Okay, 2018, s. 39).

Bu görüşüyle sanatın aynı zamanda bir yanılma ibaret olduğunu, bu yanılmaların kaynağının ise kâğıt üzerinde belgelendirilmeyip kalıcılığı sağlanamayan birtakım yaşantılar olduğunu açıklamaktadır.

5.1.4. Millî Sanat ve Millî Edebiyat

Sanatçı, sanat eserini ortaya koyarken içinden çıktığı, yetiştiği, etkilendiği toplumun bir parçasını da temsil eder. Bu bakımdan hiçbir sanatçı toplumu göz ardı ederek eser veremez. Millî konulara değinmese bile sanatçı, içinden çıktığı milletin bir sentezidir. En basit örneğiyle kendini ifade etmek için seçtiği kelimeler, sanatçıyı bir zümreye bağlar.

Edebî dönemlere baktığımız zaman 20. yüzyılda Türkçülük akımının etkisiyle başlayan bir dönemin adı Millî edebiyattır. Milliyetçilik akımının etkisiyle hızlı bir şekilde dağılmaya başlayan Osmanlı devleti aydınları, bu dağılmayı, en azından Türkler arasındaki dağılmayı önlemek adına, Türkçülük akımının etkisinde 1911 yılında *Yeni Lisan* adlı makaleyi yayımlamışlar ve burada Türk dilinin korunması için önemli kararlar almışlardır. Bu dönem içinde *Türk Derneği*, *Türk Yurdu*, *Türk Ocağı*, *Halka Doğru* gibi dergi ve teşkilatlanmalarla halkın bilinçlendirilmesi çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmalara Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Ali Canip Yöntem, Mehmet Emin Yurdakul öncülük etmişlerdir. Millî edebiyat cereyanı bu şekilde teşekkül etmiştir. Halkın kaynaklarına yönelmeyi, yerli ve millî konuları millî bir dille yazmayı amaç edinmişlerdir. Bu cereyan, 1923'te Cumhuriyet'in ilanına kadar devam etmiştir (Akyüz, 1979, s. 157-162).

Özel bir dönem adı olarak kullanılan Millî edebiyatın dışında Orhan Okay için, her sanatçı bir birey olarak içinde yetiştiği toplumun bir yansımasıdır. Bu bakımdan da her sanatçı aslında millî bir karakter taşımaktadır.

“Bir sanat eserinin, ne kadar ferdî olursa olsun yine bir sosyal tarafı vardır. Bunun aksi de doğrudur; ne kadar sosyal-ideolojik bir yapıya sahip bulunursa bulunsun, yine de ferdî bir muhtevası vardır. Her büyük eserde hem bütün insanlığın hem içinden çıktığı milletin hem de onu meydana getiren şahsın payı vardır. Yani o, hem beşerîdir hem millidir hem de ferdîdir.” (Okay, 2015b, s. 45).

İkinci Meşrutiyet döneminden itibaren Millî edebiyatı bir dönem olarak savunan sanatçıların birtakım sınırlar içinde çerçevelediği bir anlayış vardır. Buna göre millî bir edebiyat için millî savaş hikâyeleri, Anadolu'yu ve köylüleri konu edinen hikâyeler esas alınmalıdır. Oysa Okay, bir milleti oluşturan unsurların sadece savaş veya köy yaşamı değil aynı zamanda barış ortamı ve şehir hayatı olduğunu da dile getirmektedir.

Okay, millî ruhun manevi bir kavram olduğunu dile getirmektedir. Millî ruh, yaşam tarzında ortaya çıkmaktadır, somut hale gelmektedir. “...yaşama tarzı milletlerin hayat felsefelerinin, dünyaya bakışlarının maddi görünüşüdür. Millî ruh dediğimiz şey yaşama tarzı ile görünür. Yaşama tarzına millî şahsiyetin maddi unsuru gözüyle bakabiliriz.”

(Okay, 1975, s. 417). Millî ruh, bu şekilde düşünüldüğünde millî bir sanatçı için ölçüt, ortaya koyduğu ürünlerde millî bir unsur kullanmak şeklinde tezahür edecektir. Edebiyatta millî ruhun tezahürü dildir. Bu bakımdan bir yazar ya da şairin millî olabilmesi için ölçüt, eserlerini millî bir dille yazmasıdır.

Okay'a göre millî bir edebiyat Türkçe yazılmış bir eser demektir. Bir milleti oluşturan unsurlardan en güçlüsü dildir ve milletin kendini ifade etme vasıtasıdır. Bu bakımdan Türkçe yazılmış her eser -konusuna bakılmaksızın, edebî değer taşıdığı müddetçe- millî bir edebiyat sayılmalıdır (Okay, 1998, s. 18-19).

Millî edebiyat kavramını bu şekilde değerlendiren Okay için, çok eleştirilen hatta zümre edebiyatı ithamıyla karşılaşan divan edebiyatı da, toplumsal konulardan uzak şiirler yazan Ahmet Haşim de millî bir karakter taşımaktadır.

“Türk tarihinin her devrinde, dilimizin tarihî ve coğrafi her gelişme safhasında, her çeşit konuda, resmî sınırlarımızın içinde yahut dışında, en güzel Türkçe ile yazılmış ve edebî değer taşıyan her eser millî edebiyat çerçevesi içine girer. Demek ki İkinci Meşrutiyet'ten sonra ortaya çıkan edebî akımın özel bir ismi olan millî edebiyat bir tarafa, Orkun kitabelerinden başlayarak divan şiirimizde bile pek çok eseri millî edebiyat mahsulü saymakta, bu tarife göre bir mahzur yoktur.” (Okay, 1998, s. 2-3).

Okay'ın bu görüşlerinden yola çıkılarak varılacak sonuç şöyledir: Edebiyatımızda 1911-1923 yıllarını kapsayan ve bir dönem adı olan Millî edebiyat vardır. Bu anlayışı benimseyen sanatçılar eserlerini millî konuları millî bir dille yazmak şeklinde sınırlandırır. Bunun dışında bir de milletin içinden çıkan ve ondan bağımsız olarak düşünülemeyen bir sanatçı ve edebiyat anlayışı vardır. Bu grup için esas ölçüt eserin yazıldığı dil olmaktadır. O halde Türkçe yazılmış her edebî eser, millî edebiyata dâhil edilebilir. Çünkü eser, içinden çıktığı millet tarafından yoğrulmuştur.

5.1.5. Sanatçıyı Besleyen Kaynak

Sanat ve Edebiyat Yazıları adlı eserinde Ahmet Haşim'in şiirlerinden bahsederken dile getirdikleri de şairi, geniş manada sanatçıyı, besleyen kaynaklar arasındadır: “Bir sanatkar için ilk ve en mühim kaynak muhakkak ki kendi şahsiyeti ve bu şahsiyetini yapan biyolojik ve psikolojik şartlardır. Hakikatte şu veya bu sanat akımını benimsemesi de, onu şahsiyetine uygun bulduğu içindir.” (Okay, 2015b, s. 207). Okay, bu sözleriyle sanatçının ferdî yönüne dikkat çekmektedir.

Bununla birlikte daha önceki bahiste de belirttiğimiz gibi bireyi, sanatçının ferdî yönünü tek başına düşünmek kolay değildir. Sanat eseri hem ferdî hem millî hem de beşerî bir eser olduğuna göre bunu meydana getiren sanatçı için de aynı etmenler önemlidir. Bir sanatçı için en önemli kaynak içinden çıktığı toplumdur. Sanatçı, kendisini yetiştiren toplumun kültürel unsurlarından beslenerek eser ortaya koymaktadır.

Kültürün iki farklı açısı olduğuna değinen Okay, bir yüksek kültürden bir de halk kültüründen söz eder. Yüksek kültür, aydınların ve sanatçıların meydana getirdiği kültür dairesidir. Halk kültürü ise halkın yüzyıllar içinde oluşturduğu kültür dairesidir. Okay, “Halk kültürüne dayanmayan bir yüksek kültür, içinde bulunduğu millete yabancı kalmaya mahkûmdur.” (Okay, 2018, s. 17-18) diyerek sanatçının beslenmesi gereken kaynağı halk kültürü olarak işaret etmektedir.

Halk kültürünün, geç sanayileşen ülkelerde daha az değişim geçirdiğini dile getiren Okay, Türk kültürünün de bu gruba dâhil edilebileceğini açıklamaktadır. Halk kültürünün yüksek kültürdeki gibi sanatta hazzı değil pratikliği ön plana aldığını öne sürer. İhtiyaç duyulan bir eşyaya yapılan sonradan eklemelerle halk sanatının ortaya çıktığına değinir:

“...eşyanın veya yapının üzerine ilave edilen zevk, kültürü meydana getirecektir. O da nakıştır. Nakışı genel olarak her türlü sanat yerine kullanıyorum. Dümdüz bir halı, bir kilim, bir duvar sadece ihtiyacı karşılamak içindir. Onların üzerine nakış yapılmakla kültür başlar. İşte bu nakış, milletimize mahsustur. Yoksa düz duvarda veya halıda, başka milletlerden farkımız yoktur. Ama nakış, bizim kendi varlığımızı, millet olarak yaşama irademizi bu nesne üzerinde gösterecektir.” (Okay, 2018, s. 18).

Bu durum bize göstermektedir ki sanatçının beslendiği kaynak, içinden çıktığı milletin kültür unsurlarıdır.

Millî kaynaklara dönmenin gerekliliği Orhun Kitabeleri’nden bu yana vurgulanan bir öğe olmuştur. Bir nehrin yatağı zaman içinde değişebilir ancak kaynağı hep aynıdır. Bu durum edebiyatımız için de böyledir. Bazen Tanzimat bazen cumhuriyet bazen sadelik düşünceleriyle edebiyatımız yatak değiştirirse de kaynağı hep millet olarak kalmalıdır (Okay, 1998, s. 179-180).

Mukaddime adlı eserinde İbn Haldun şunları dile getirir:

“Bil ki musiki ve şarkıcılık (mugannilik) bir sanat olup ancak içtimai ve medeni hayatın gelişmiş olduğu bölge ve şehir ahalisi arasında yayılır. Kazanç, yaşamak için gerekli nesneler ve ihtiyaçlar yerine getirildikten ve medeni hayat itiyatlarını tatmin etmek devresi geldikten sonra bu sanata karşı meyil ve heves uyanır. Ancak bundan sonra bolluk ve medeni hayatın itiyat ve icapları ile nefislerini hoşlandırmak isteyenler, musiki ve muganni sesleri işitmek isterler, başka deyimle, ekonomik halleri bu devreye gelenler bu sanata ihtiyaç duyarlar.” (Haldun, 1996, s. 432).

Böyle bir durumda sanatçı için bile olsa öncelikli hedefin temel ihtiyaçları karşılamak, sonrasında haz amacı gütmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

5.1.6. Sanatkâr-Aydın

Sanatın tanımını yaparken bir bakıma sanatkârın da sınırlarını belirlemiş oluruz. Sanat için kullandığımız “çevredeki unsurları iç dünyada anlamlandırma” hususunda eylemi gerçekleştiren sanatkârdır. Sanatkârın anlamlandırma çabası Yetkin’in “tahayyül” dediği tanıma yaklaşmaktadır: “Sanatkâr, tabiat ve insanlık karşısında hasbi heyecanlar duyar. Bu heyecanlar orada birçok hatıralar, bilhassa insanların hatırası olan hayaller bırakır. Muhayyile faaliyete gelir.” (Yetkin, 1938, s. 21).

Yetkin’in muhayyile şeklinde değerlendirdiği unsur Okay’da ‘idrak’ olarak isimlendirilmiştir. İnsan gördüğü şeyler üzerine bir takım düşünceler üretir. Görmek, fiziki bir hadisedir, gördüklerimiz üzerine düşünmemiz ise idrak etmektir ve bunu yalnızca fiziki hadiselerle açıklamak eksik kalır. Okay idraki “objeden süjeye geçiş” olarak tanımlamaktadır. Yani kişi gördüğü bir nesneden veya kavramdan yola çıkarak kendi birikimlerinin de katkısıyla birtakım yorumlara varır. Örneğin yıldız kümelerinin bir varlığa benzetilmesi idrakin bir göstergesidir. Onlar tek tek bakıldığında birer yıldız iken hayali çizgilerle birbirine bağlandığı zaman ayı, kartal, gemi gibi varlıklara benzetilir. Psikolojide kullanılan mürekkep testinde de idrakin ne derece geniş olduğu görülür. Kişiye dağınık, leke halinde bir mürekkep gösterilir ve yorumlaması istenir. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi idrakin sınırı geniştir. İdrak yalnızca dış tesirlerden de ibaret değildir. Kişinin müktesebatı da burada önemlidir. İdrake götüren müktesebatta ise sanatkârın muhayyilesi karmaşık bir sentez olarak karşımıza çıkmaktadır. Dış dünyada bir obje vardır ve sanatkâr bu obje tarafından idrakini, muhayyilesinde harekete geçirir ve imajlar yolu ile kendini anlatır (1971, s. 1-2).

Sanatçının görevi diğer insanlardan farklı olarak karşılaştığı unsurları yoğurarak bir eser ortaya koymaktır. Yalnız, ortaya koyduğu bu eserde kendini ifade ediş vasıtaları farklıdır. Sanatçı bazen kelimeleri bazen sesi ve melodiyi bazen tuvali ve boyayı bazen taşı kullanarak kendini, muhayyilesinde canlananları ifade eder.

“Hakiki sanatkâr, bir yaratıcıdır. Sanatkâr, dikkatini çeken ve sempatisini uyandıran bu muazzam âlemin firari ve orijinal manzarasını tespit etmeyi ebedileştirmeyi arar. Onu bir tuval üstünde çizgi ve renklerle, mermerde veya balçıkta şekillerle yahut kâğıt üzerinde notlar ve

kelimelere ifade etmeye çalışır. Böylece hayatın bir anını mahvolup gitmekten kurtarır. Sanatkâr, hülyasını yalnız kendisi için maddileştirmez, haricileştirmez, onu diğerlerine tebliğ etmeyi ister. Hayat karşısında duyduğu heyecanları, haz ve elemeleri diğer şuurlarda yaşatmaya çalışır. Tahayyülü diğer insanlarda yaşatmak için eser yaratır.” (Yetkin, 1938, s. 22).

O halde sanatçının bir görevi de toplum hafızasını diri tutmaktır diyebiliriz. Sanatkâr, ortaya koyduğu eserle anlatmak istediği hususu artık ölümsüz kılmıştır.

Yetkin’in sanatkâr için kullandığı “yaratıcı” tanımı yoktan var etme şeklinde değil var olanlardan yeni biçimler ortaya koyma şeklindedir. Doğada var olan birtakım unsurların özgün bir tavırla yeniden yorumlanması, sanatkârın kendini ifade vasıtasıdır. “Her sanat ürünü, her yapıt çeşitli ayrıştırmalar ve birleştirmeler sonucunda oluşmuş bir ‘bileşim’dir, bu bileşimi kuran bileşenler çok çeşitli ve çok karmaşık bir görünüm ortaya koyar. Demek ki sanatçı, yoktan var eden kişi değildir, tersine vardan var eden kişidir.” (Timuçin, 2013, s. 197). Ancak bu yaratma işi sanatkârın özgürlüğü ile ilişkilidir. “Bana göre doğrusu, nazlı bir yaratık olan sanatkârı kendi dünyası içinde rahat ve hür bırakmak olmalıdır.” (Okay, 2018, s. 92). Bu durumda sanatkârı yaratıcı kılacak olan özelliğinin hiçbir şekilde kısıtlanmaması gerekmektedir. Sanatkâr, asla bir kalıba sığdırılamayacak şekilde fikirleri, eserleri işlemelidir. Bu bakımdan sanatkârın şu veya bu ideolojiyi savunması da çok önem arz etmemektedir.

Okay, burada aslında sanatkârın kalıplar içine sıkıştırılmasına da tenkitte bulunur. Bir aydının amacının gerçeği, zihnindeki kalıplara göre evirip çevirmesini, ideolojisine uydurmasını doğru görmez ve sanatçının, aydının asıl yapması gerekenin daha hür bir zihinle eser ortaya koyması olduğunu savunur (Okay, 2016, s. 136).

Sanatkârın dış dünyadan aldığı bir unsuru kendi zihin dünyasında, Yetkin’in deyişiyle ‘tahayyül’ünde, yoğurduktan sonra bir ürün ortaya çıkacaktır ve bu ürün öncekilere ve sonrakilere benzemeyecektir. Çünkü ortaya çıkan sanat eserinin kimliği yalnızca onu ortaya koyan sanatkâra ait olacaktır. “Sanatçı, ruhuyla olduğu kadar bedeniyle katılır dünyaya. Sanatçı, fikri oluştururken de onu kurduğu yeni bileşimlerle ete kemiğe büründürürken de bir ruh-beden bütünüdür.” (Timuçin, 2013, s. 202). Burada bahsedilen ruh-beden bütünlüğü aslında sanatkârı temsil eden bütünlüktür. Daha önce değindiğimiz konuya dönecek olursak, sanatkârın zihin dünyasını oluşturan psikolojik, beşerî, sosyolojik durumların hepsi şairi yoğuran bütünlüktür. Sanatçının ortaya koyduğu eser de bunlardan mürekkeptir.

Sanatkârı, âlimler ve velilerle birlikte nadir şahsiyetler olarak anlatan Okay, üç şahsiyetin de kişisel çıkarlardan uzakta olduğunu, amaçlarının hakikati, güzeli ve iyiyi aramak olduğunu dile getirir. Buradan yine sanatçının faydayı değil hazzı (güzelliği) öne çıkardığını düşünebiliriz (Okay, 2015b, s. 15).

5.1.7. Sanatkâr ve İnanç

Sanat eserinin millî olması hususu gibi sanatkârın inancı hususu da netliği olmayan bir konudur. Türkçeye yazılmış bir eserin millî kabul edilmesi ve İslamiyet'in kabulünden sonra yazılmış bir eserin İslamiyet'e dâhil edilmesi gerekmektedir. Bir eserin İslami edebiyat ürünü olabilmesi için dinî konuları işlemesine ihtiyaç yoktur. Yalnızca dinî bir konuyu işleyen naatlar, tevhitler, münacatlar İslami edebiyatın ürünleri değildir. Okay, bu konu ile ilgili şöyle bir açıklamada bulunur: "...Nedim'in o şuh, günahkâr eda taşıyan gazelleri bile İslami edebiyat içindedir." (Okay, 1998, s. 3). Bu durum İslami edebiyat kavramının içinin nasıl doldurulduğu konusuyla ilgilidir. İslami edebiyattan kasıt içerik ise yalnızca dinî konuları işleyen metinler bu sınıfa dâhil edilmelidir. Eğer İslami edebiyattan kasıt bir dönemlendirme çabası ise İslamiyet'in başlangıcından bugüne kadar gelen bütün eserler İslami edebiyat ürünleridir.

Bununa birlikte Orhan Veli'nin "dinin köleliğini yapan şiir" şeklinde kendinden önceki şairleri ve şiirleri eleştirmesini haksız bulan Okay, bizim edebiyatımızın hiçbir döneminde Avrupa'daki gibi bir kilise nüfuzunun olmadığını belirtir. Ortaçağ Avrupa edebiyatında kilise, her alanda olduğu gibi sanatta ve edebiyatta da kendini hissettirmiştir. Bizdeki cami, hiçbir zaman Avrupa kilisesi gibi hiyerarşiye sahip olmamıştır. Ancak bu durum şiirde dinin kullanılmadığı veya var olmadığı anlamına gelmez. Şiirde dinin, dinî unsurların kullanılması, dinî bir zümrenin köleliği olarak izah edilemez (Okay, 2015a, s. 65).

Bu konuyla aynı minvalde olmak üzere Okay, "Bir şairin bütün şiirlerinde bile olsa mâsivâdan bahsetmesi onun deist sayılması için kâfi bir delil midir?" (2016, s. 194) sorusunu sorarak sanatçının eserinde işlediği konudan yola çıkılarak "dinî" ya da "dinî değil" şeklinde yorum yapılamayacağını dile getirir.

Sanatçının inancı ve sanat eserlerine yansımaları hususunda "Para ile imanın kimde olduğu bilinmez." atasözünden yola çıkan Okay, burada kastedilenin sanatçının inancını sorgulamamak olduğunu açıklar. Yoksa bir sanatçının eserinin açıklanabilmesi için,

sanatçıya ve eserine şekil veren ruh-beden ilişkisinin irdelenmesi gerektiği görüşünü savunur:

“Filozofların fikir adamlarının hatta devlet adamlarının, bu arada tabii sanatkarların da bizleri hayranlıkla temaşaya sevk eden eserlerinin ve davranışlarının arkasında hangi kültür birikiminin olduğunu bilmek kadar siyasi, ideolojik, felsefi ve dinî inançlarını da bilmek, araştırmak en tabii haklar arasında olmalıdır. Ancak onları, bu inançları ile suçlamak akla geliyorsa bu ayrı bir husustur. Benim için her gerçek sanatkar, hilkatin insanlığa harikulâde bir lütfudur. İnancı da inanmayanı da yahut inanmadığını zannedeni de...” (Okay, 2016, s. 192).

Sanat eserinin doğru yorumlanabilmesi açısından sanatkarın inancının, dinî eğilimlerinin de bilinmesi gerekmektedir.

Okay’ın sanatkarı, yaratılışın insanlığa bir lütfu olarak görmesi, fitratın sanata meyilli olması durumudur. Hilkat ve onunla aynı anlama gelen fitrat kavramları sanatın ortaya çıkışını açıklamak için kullanılır.

Yaratış, hilkat, yaratılış (Sami, 1317, s. 999), belli yetenek ve yatkınlığa sahip oluş (Hökelekli, TDVİA “fitrat” maddesi, 1996, s. 47) gibi anlamları ihtiva eden fitrat kavramı, insanların ortak bir yaratılışa sahip olduklarına işaret etmektedir. Sanatın fitrattan kaynaklandığını ileri süren bu görüşe göre ilk yaratıcı Allah’tır. Allah, insanı en mükemmel şekilde yaratmıştır ve İslam dinine göre insan, Allah’tan bir cüz olarak yaratılmıştır. Dolayısıyla Allah’ın birtakım sıfatları insana da cüzi ölçüde sirayet etmiştir. Bunlardan biri de “yaratma” sıfatıdır. İnsan bu sayede, var olan bazı unsurlardan yola çıkarak kendini ifade vasıtaları yaratmaktadır. Sanat böylece ortaya çıkmıştır. Ayrıca “Allah güzeldir, güzeli sever.” anlayışıyla Allah insanı güzel şekilde yaratmıştır, sanatçıda yarattığı kusurlu eseri en güzel şekilde sunmaya çalışmakta, mükemmeli aramaktadır. Sanatın doğuşu ve arayışı bu yüzdendir. Sanatın yaratılıştan geldiğine bir başka delil de sanatın evrensel oluşudur. Her insan yaratma fitratıyla doğar ancak dış koşullardan etkilenecek biçimlenen zihin dünyası, var olan bir esere farklı farklı tepkilerin de doğmasına yol açar. Bu bakımdan doğuştan getirilen yetenekler kimi insanda körelirken kiminde gelişme gösterir (Coşkun, 2000, s. 5-9). Okay’ın sanatı, yaratılıştaki bir lütuf olarak görmesindeki nokta da budur.

Sanatkarın eserlerini yorumlayabilmek için inancının da bilinmesi gerektiğini söyleyen Okay, sanatkarın eylemlerinden diniyle, inancıyla ilgili yorumlar yapılırken dikkatli olunması gerektiğini dile getirmiştir. Okay, Beşir Fuad’ın intiharıyla ilgili çıkarımların mantık bağlamında yanlış olduğunu şu şekilde dile getirir:

“Dinsizlik, intihar sebebi midir? Buna ‘Evet!’ dedirtecek gözlem ve tecrübelerin sayısı, ‘Hayır!’ dedirteceklerden daha az değildir. Genel olarak inancın, özellikle de dinî inancın, insanı kötümserlikten, bunalımdan ve intiharlardan uzaklaştırdığı gerçeğini görmezlikten gelemeyiz. O zaman mantık cümlesi, ‘Dinsizler intihar eder.’ Şeklinde değil ‘Dindarlar intihar etmez.’ şeklinde kurulursa doğruya daha yakın olur.” (Okay, 2016, s. 170).

Sonuç olarak bir sanatçının eserlerinin doğru yorumlanabilmesi için eserin meydana geldiği şartların iyi tahlil edilmesi önemlidir. Sanatkârın psikolojik, sosyolojik, dinî yönlerinin bilinmesi önem arz etmektedir. Bununla birlikte sanatkârın her eylemini, her eserini yalnızca inanç bağlamında değerlendirmek doğru değildir.

5.1.8. Sanatkârın Himaye Edilmesi

“Marifet iltifata tabidir, müşterisiz meta zayıdır.” sözünde de geçtiği üzere ortaya konan bir eserde sanatçı kendisinin takdir edilmesini beklemektedir. Bu söz aslında eserin ortaya çıkışını iki farklı açıdan göstermektedir. Bir eserin ortaya çıkmasından sonra iltifat görmesi önemlidir. Böylece sanatçı kendini değerli hissedecektir. Aynı zamanda ortaya çıkan ürünün bir beğenici kitlesinin bulunması gerekmektedir. Yoksa eser yitip gidecektir.

“Osmanlı toplumu gibi patrimonial türde bir toplumda, başka deyişle sosyal onur, statü ve mertebelerin mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiği bir toplumda bu gerçek daha da belirgindir.

Matbaanın geniş kitlelere okuma imkânı verdiği, böylece edebî ve ilmi eserlerin, yazarına geçimi için yeterince gelir kaynağı sağladığı dönem gelinceye kadar, bilgin ve sanatkâr, hükümdarın ve seçkin sınıfın desteğine muhtaç idi.” (İnalcık, 2003, s. 9).

İnalcık’ın mutlak egemen bir hükümdar değerlendirmesi her konuda kendini göstermektedir. Andrews, 160 gazel, 2 tahmis ve 8 kaside üzerinde yaptığı istatistik araştırması sonucunda 122 kez “şah” kelimesinin kullanılmasına dikkat çeker. Bu kelime, seçilen şiirlerde en çok kullanılan ikinci kelimedir (Andrews, 2014, s. 114-115). Buradan da anlaşılacağı gibi Osmanlı toplumunda her alanda olduğu gibi sanatta da padişah etkili bir simgidir.

Doğu toplumlarında, sanatçının eserini sunma fırsatını Kazan, şöyle aktarır:

“Her sanatkâr, eserlerini ve sanatındaki maharetini göstermek için birtakım ortamlara ve vesilelere ihtiyaç duyar. Merkezi otoritenin egemen olduğu doğu toplumlarında bu ortamlar genellikle yüksek kültüre sahip olan sultan sarayları çevresinde oluşmuştur. Saraylar, sanatkârların davet edilip sanatlarını teşhir etme fırsatı buldukları en önemli mekânlar olma özelliğini asırlarca sürdürmüştür. O devirde büyük bir koruma geleneği mevcuttu. Bir lütfâ ulaşmak, başarılı olabilmek ancak devrin hükümdarının veya devlet büyüklerinin ilgisiyle mümkün olabilmektedir. Bunun için padişaha başvurmamak hata kabul edilir. Bu nedenlerden dolayı hamilik önce hükümdar sarayında sonra şehzade vilayetlerinde sonra da merkezde sultanın çevresinde yer alan sadrazam, şeyhülislam, nişancı gibi yüksek düzey devlet ricalinin konaklarına, küçük rütbe sahiplerinin hanelerine kadar bir hiyerarşik yapıyı takip etmekteydi. Bu sanatkârlar çevresinin de desteklenmesi, onlara hami olma o devirde sosyal statü için önemliydi ve aynı zamanda bu mekânlar sanatkârların maharetlerini ve eserlerini sunma fırsatı buldukları muhitlerdi.” (Kazan, 2007, 2-3).

Sanatçı için olduğu kadar hami için de himaye kavramı önem arz etmektedir. Eski devletlerde hükümdarın itibarının bir göstergesi giyim kuşamının, kullandığı eşyaların özel olmasıdır. Bunun için hükümdar, yanında zevkine güvendiği birtakım sanatçıları bulundurmak durumundadır. Ayrıca yine hükümdarın itibarının bir göstergesi olarak diğer devletlere hediye sunması önemlidir. Bu hediyeler sanat değeri yüksek eşyalar, kitaplar vs. dir. Dolayısıyla devlet, ihtiyaç duyduğu zaman emrinde bulunan sanatçılardan bunları talep edecektir (Çam, 1998, s. 5-14).

Böyle bir ortam sanatçı için de hükümdar için de olumlu bir ilişki haline gelmektedir. Çünkü sanatçı sanatını refah içinde icra edebilme imkânı bulmaktadır. Sanatçının geçim derdine düşmesi sanatının gölgelenmesini doğuracaktır.

“Himaye, siyasal ve sosyal bütünleşmeye katkılarda bulunarak devlette istikrarı getirir. Dolayısıyla himaye, aynı zamanda siyasi ve estetik yönü olan pragmatik, yararlı bir sistemdir ve sanatkarların özgünlükle beraber sanatta yaratıcılıklarını besleyecek şekilde gelişmektedir. Farklı arayışlar içerisinde bulunan sanatkarlar için, estetik ve mana bakımından daha orijinal eserler vermeye zorlayan rekabet ortamını hazırlamaktadır. Bu ortam, sanatın ilerlemesi ve orijinalleşmesine olumlu katkılarda bulunur.” (Kazan, 2007, s. 54).

Baştan zaten müreffeh bir ortamda eser verecek olan sanatçı, eserlerini temel ihtiyaçlarını giderememe gibi bir kaygıdan uzak olarak verecektir. Hükümdar için ise böyle bir durumun bir güç göstergesi olduğu söylenebilir.

Osmanlı dönemi için düşünüldüğünde yeni fethedilen yerlerde kültürün yerleşmesini sanat destekleyecektir. Örneğin, fethedilen yerde mimari alanda yetkin bir sanatçının eşsiz bir eser icra etmesi padişahın, haminin, patronun gücünü de simgeleyecektir.

Sanatçının ve padişahın birbirini bu şekilde desteklemesini Okay, şöyle dile getirir: “Şairin padişahı methetmesi kadar padişahların şairleri himaye etmeleri niçin düşünülsün? Batı Ortaçağ edebiyatlarında da aynı övmeler karşısında duygulanıp sanatkarları mükâfatlandıran nice hükümdarlar, prensler vardı ki bunlara mesen denilmiş, hatta sanatın gelişmesinde oynadıkları müspet rol bahis konusu edilmiştir.” (Okay, 2016, s. 105-106). Bununla birlikte hami-sanatçı ilişkisinde, batı ülkelerindeki prenslerin kendilerini ölümsüz kılmak adına sanatçıları kullandıkları ancak Osmanlı padişahlarında böyle bir durumun kesinlikle görülmediği bilinmektedir (Babinger, 2003, s. 397).

“Yaltaklanma ve intisabın sanatla bağdaştırılmış, kurumlaşmış biçimi de kaside sunmak, sultanı ve paşaları en abartılı, parlak ifadelerle göklere çıkarmakta görülür.” (İnalcık, 2003, s. 17) diyen İnalcık’ın aksine Okay, Osmanlı döneminde caize alan kasidelerin hepsinin

padişahı övmek için yazılmadığını, içlerinde tevhit, münacat, naat, bahariyye, ıydiyye gibi kaside türlerinin de bulunduğunu dile getirir. Hatta bu kasidelerde istatistiksel bir araştırma yapıldığında önemli bir kısmının padişahları övmekten uzak olduğunu dile getirir (Okay, 2016, s. 105).

Pala, tezkirelerde yer alan 3182 şairin yalnızca %1.8'inin (60) saray mensubu olduğunu dile getirir. Bunların ve saraya ulaşabilecek şairlerin dışında da kendine saraydan hami edinemeyecek birçok şairin varlığı sabitlenmiştir. Ayrıca Pala, padişah ve şehzadelerin de kasideler yazdığını ve bu kasidelerin birilerine sunulmak amacıyla yazılmadığını çünkü zaten en üst makamda bulunan kendileri tarafından bizzat yazıldığını belirtir. Böyle düşünüldüğünde ise kasidelerin amacının övmekten ziyade iletişim aracı olarak kullanılması olduğu sonucu çıkarılabilir. Bununla birlikte şairin ustalığını gösterdiği gazeller, kasidelerden daha çarpıcı eserlerdi. Bir şair, sultanı etkilemek, caize almak isterken kasideleri değil gazelleri sunmayı tercih edebilirdi. Ancak hünerin açık bir şekilde görüldüğü gazeller caize için saraya sunulmamıştır, kasideler tercih edilmiştir (İskender Pala'dan akt. Kahramanoğlu, 2015, s. 73).

Osmanlı devletinde padişahlar, kaliteli eserler veren sanatçıları bizzat himaye etmişlerdir. Bir himayenin gerçekleşebilmesi için, haminin de sanat alanında bilgi sahibi, yetkin biri olması gerekmektedir. Padişah, sanata vakıf olmalı ki iyi sanatçıyı seçebilsin ve himaye edebilsin. Bu bakımdan Osmanlı padişahlarının aynı zamanda sanatta da yetkin olduklarını söylemek mümkündür. Kendilerine sunulan eserlere kıymet biçebilmek açısından padişahın sanata hâkim olması önem arz etmektedir (Kazan, 2007, s. 50-51). “Bilgin ve sanatkâr, hükümdarın prestijini, sarayın nam ü şanını yüceltmek için gerekli öğeler sayılırdı. Bilgi ve sanatın koruyucusu olan hükümdarın, hakem sıfatını hakkıyla yerine getirebilmesi için kendisinin de ilim ve sanatta payı olması gerekirdi.” (İnalcık, 2013, s. 10).

“Dünyada hiçbir hükümdar hanedanının, Osmanlı padişahları kadar sanata ve özellikle şiire önem verdiği, tarihlerde yazılı değildir. Bütün güzel sanatlara meraklı olan ve sanatkârları himaye eden padişahların pek çoğu musiki, hat, ağaç oymacılığı, son dönemlerde Batı musikisi ve Batı resmiyle uğraşmışlardır. Fakat hepsi şiiri seven, şiire ilgi gösteren otuz altı padişahın en az yirmi kadarının az veya çok şiir yazdığı, bunlardan dokuzunun divanları veya divan çapında şiir külliyatlarının günümüze kadar ulaştığını belirtelim.” (Okay, 2016, s. 39).

Osmanlı padişahları, sanatkârı himaye etmenin yanında kendileri de iyi birer sanatkâr olmuşlardır. Bu sebeple de bir sanat eserinin iyi veya kötü olduğu konusunda hüküm

verebilecek yetkinliktedirler. Dolayısıyla Osmanlı padişahları beğendikleri eserlere hediyeler vermeyi doğal karşılamışlardır.

5.1.9. Politika-İdeoloji-Sanat İlişkisi

Sanatçı hem bir ferdi hem milleti hem de insanlığı temsil eder ve bu unsurların toplamıdır. Üç unsurdan da hem etkilenir hem de bu unsurları etkiler. Bu durumda toplumda meydana gelmiş olan ya da gelecek olan her durum, sanatçıyı etkileyecek ve sanatçıdan, aydından etkilenecektir. “Yalnız şiirde değil genel olarak edebiyatta dikkati çeken değişikliklerin kaynağını tarihî ve siyasi bir zemin olarak İkinci Dünya Savaşı’nın eşliğinde bulunan ve birkaç yıl sonra da çok partili demokrasi denemelerine girişecek olan rejimde aramak yanlış olmaz.” (Okay, 2016, s. 42) diyen Okay, devletleri etkileyen tarihî ve siyasi olayların aynı zamanda sanatı ve sanatçıyı da etkilediğini dile getirir.

Servet-i Fünun döneminde sanatçının içe kapanması, Cumhuriyet döneminde sanatçıların inkılapları tanıtmaya ve yeni bir oluşumu halka aktarma yolu olarak edebiyatı kullanmaları devlet politikasının aydını ve sanatçıyı nasıl etkilediğini gösteren kanıtlardır. Bu örneklerden ilkinde devletin sanatı nasıl yönlendirdiğini, ikinci örnekte ise sanatçının toplumu ideolojik anlamda nasıl etkilediği açıkça görülmektedir.

“Cumhuriyet’in özellikle ilk döneminde tek parti yönetiminin genel politikasının sanata, özellikle edebiyata ne derece yansıdığı veya ne derecede güdümlü, angaje veya biraz daha yumuşak bir ifadeyle söylersek ne dereceye kadar ideolojik bir edebiyatın oluştuğu üzerinde geniş bir çalışma yoktur. Bununla beraber edebiyat tarihlerinde, küçük monografi ve makalelerde bu dönemin edebiyatında yazarları ikna ve teşvik suretiyle devrimlerin halka ulaştırılması, köhnemiş Osmanlı zihniyeti, sanatı, dünya görüşü yerine zinde, akılcı, pozitivist fikirlerin benimsetilmesi, hurafe, irtica, batıl inanış gibi olumsuz motiflerin bertaraf edilmesi ve bu vesileyle profan bir sanat ve edebiyat anlayışının yaygınlaştırılması gibi tavsiye ve yaptırımların varlığı anlaşılmaktadır. Bu tutum devrin roman ve tiyatrolarında hemen tamamen olumsuz, yobaz hatta vatana ihanet eden din adamı tiplerinin ortaya çıkışı şeklinde tezahür eder.” (Okay, 2016, s. 245).

Okay’ın burada belirttiği gibi Cumhuriyet’in ilanından sonra inkılapların kalıcı hale gelebilmesi ve halkın inkılapları kabullenmesi için sanattan, edebiyattan yararlanılmıştır. Toplumu yozlaştıran tiplerden, düşüncelerden uzak durulmasının gerekliliği ve yeni kurulan devletin düşünce temellerinin halka telkini edebiyat yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Cumhuriyet’in kurulduğu dönemde verilen *Çalılıkıuşu*, *Yaban*, *Vurun Kahpeye* gibi romanlarda yazarların işlediği konuların özü hep aynıdır. Aydın, köye gittiği, değişimi oraya da yansıttığı zaman Türkiye kurulacaktır. “Bu aydınların Osmanlıdan devraldığı ‘vatan kurtarma görevi’ bundan böyle ‘köyü kurtarmak’ biçiminde simgeleneyecektir

Cumhuriyet dönemi romanlarında. Edebiyatımızda aydınlatıcı birer ajan olarak bulunan bu romanlarda halk temelde iki sınıfa ayrılır: aydınlanmaya hevesli olanlar ile buna karşı olanlar.” (Bağlı, 2010, s. 65-66). Açıkça verildiği gibi değişimi başlatacak ya da devamlılığı sağlayacak bir unsur olarak edebiyata başvurulmaktadır.

Lev Kreft tarafından ortaya atılan “ulus inşası” modeline göre sanata ve sanatçıya düşen görev adeta bir kurum işlevinde hareket ederek millet bilincini uyandırmaktır (Üner, 2013, s. 22). Sanatçı millet bilincini halkta uyandırabilmek için halkın kaynaklarına yönelecek, halkın anlayacağı bir dili kullanacak, halkın sorunlarına eserlerinde yer verecek ve bu sorunlara çözüm üretecektir. Lev Kreft’in ulus inşası modeline özellikle Cumhuriyet döneminde yazılmış romanlardan örnekler rahatlıkla bulunabilir.

Hami yöneticiler, devlet politikası olarak sanatçıyı desteklerken sanatçıların da devlet politikasını eserlerinde işlediklerine şahit olmaktayız. Bu bakımdan toplum sanatçıyı şekillendirirken sanatçı da toplumu etkilemiştir.

“Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte, çoğunluğu devlet kurumlarında görevli olan (akademi hocalığı, ortaokul ve liselerde öğretmenlik gibi) sanatçıların yapıtlarının da devrim ideolojisi doğrultusunda biçimlendiği görülür. Burada modern toplumun oluşumu için gerekli olan kurumların sanatçılar tarafından onaylanması kadar, devletin sanatçıya destek olmasının payı da bulunmaktadır.” (Pelvanoğlu, 2017, s. 145).

Hükümdarın hami olarak değerlendirildiği bir toplumda sanatçılar şüphesiz siyasi olaylardan da etkilenecektir. Bununla birlikte sadece hami yöneticiler dolayısıyla değil aynı zamanda sanatçının içinden çıktığı toplumun her türlü değişiminden etkilenmesi ve bu etkilenmeyi eserlerine yansıtması doğal bir durumdur.

5.2. Edebiyat

5.2.1. Edebiyatın Tanımı

Bugün kullandığımız “edebiyat” kelimesi Arapça “edb” kelimesinden gelmektedir. Bu kelime başlarda “davet” anlamında kullanılmıştır. Davetten kastın güzel ahlak sahibi olmaya, kötülükten korunmaya, iyi huy edinmeye insanı davet edici birtakım vasıfların olduğu açıklanmıştır (Aktaş, 2009, s. 187). *Kamus-ı Türkî*’de ise “edeb” kelimesi terbiye, hüsn, güzel ahlak, hicap, hayâ, sarf, nahiv, lügat âlemi gibi farklı anlamları ihtiva eder şekilde tanımlanmıştır (Sami, 1317, s. 47). Bu tanımlardan da yola çıkılarak edebiyat

kelimesinin kökü için, “insanı güzel ahlaka, hatasız bir yola ileten” şeklinde tanımlayabiliriz.

Edebiyatın edepten geldiği görüşünü dile getiren Okay, bu kelimenin edepli-edepsiz anlamında kullanılmadığını, adap, usul manasına geldiğini belirtir. Ayrıca bir edebî eserin salt ahlak eseri olarak görülemeyeceğini vurgular. Yazılan bir edebî eserde birtakım ahlaki kaygılar yer alabilir fakat didaktik bir eser olmamalıdır (Okay, 1998, s. 225).

Edebiyat ise insanı iyiye, güzele, zarafete (Sami, 1317, 48) yöneltecek yazılı veya sözlü kaynaklar olarak ele alınabilir.

Okay’a edebiyatın tanımı sorulduğunda efradını cami, ağyarını mani bir tanımın yapılamayacağını, yalnızca özelliklerinden bazılarının yola çıkılarak bir çerçeve belirlenebileceğini dile getirir. Edebiyatın tanımı için sanat kavramından yola çıkan Okay, “Bir duygu veya bir düşüncenin, maddi bir malzemedan veya ses yahut sözden faydalanmak suretiyle, heyecan ve hayranlık uyandıracak şekilde ifadesi. Bu tarifi edebiyata intikal ettirmek istersek maddi malzeme sözlerinin yerine ‘dil’ i koymamız yetecektir.” (Okay, 1998, s. 1-2) diyerek, edebiyatın temel malzemesinin dil olduğunu dile getirir.

Edebiyat sözcüğünün Batı dillerine ‘yazı’ kelimesiyle türetilmiş olduğu görülmektedir. Ancak edebiyat yalnızca yazılı ürünlerin oluşturduğu bir alan değildir. Edebiyatın içinde şifahi ürünler de vardır (Okay, TDVİA “edebiyat” maddesi, 1994. s. 395).

“...hangi anlamda kullanırsak kullanalım edebiyat sözcüğü temelde yazıya dayanan bir anlatım biçimini çağırıştırır. Genel ve geniş kapsamıyla yazıya dayanan, yazılı söz demektir. Yazıya değil de salt söze dayanan edebiyat yok mudur? Vardır elbette. Nitekim yazılı edebiyattan önce, bugün de varlığını sürdüren söylencelere (efsaneler), folklor geleneklerine dayanan, ulusların çocukluk dönemini kuşatan, onların doğayla ve kendi kendileriyle ilişkilerine ayna tutan bir sözlü edebiyat vardır. Bugün de varlığını sürdürmektedir kimi toplumlarda. Ne ki her toplum, kendi edebiyatını saptama, gelecek kuşaklara ve insanlığa sunma isteğini duyduğu zaman bu sözlü ürünleri de yazıya dönüştürmek zorundadır. Bu olguyu da göz önünde bulundurarak edebiyat kavramını daha iyi belirtecek, yazmak eylemiyle anlamsal bağlantısı bulunan bir sözcük kullanabiliriz. Nitekim son yıllarda edebiyat için yazmak eyleminden türetilen ‘yazın’ sözcüğü kullanılmaya başlamıştır.” (Özdemir, 1980, s. 3-4).

Burada da değinildiği gibi dille oluşturulan ürünlerin yazılı olması şartı yoktur. Sözlü ürünler de edebiyata dâhil edilebilir.

5.2.2. Edebiyat Tarihçiliği

Edebiyat tarihçiliği, edebî eserleri ve kişileri kronolojik ve sistematik olarak inceleyen bir bilim dalı; bir milletin edebiyatının asırlar boyunca geçirdiği seyir ve tekâmülü tam olarak inceleyen, edebî oluşumları bir bütün olarak ele alıp ortaya çıkan eseri etkileyen siyasi, sosyal, psikolojik vs. durumlarla olan ilişkisini ve sanatsal açıdan değerini belirterek açıklayan ilim şeklinde farklı tanımlarla karşılanmaktadır (Güneş, 2011, s. 168).

Burada ele alınan tanıma göre edebiyat tarihi bir bilim dalıdır. Ancak bu konuda bir fikir birliğine de varılabilmiş değildir. Bu konuda Agâh Sırrı Levent, şunları aktarır:

“Edebiyat tarihi bir bakıma hem bilimdir hem de sanatla ilgilidir. Bilimdir çünkü edebiyat ve tarih belgelerini toplayıp değerlendirerek onlardan özgün bir sentez meydana getirir. Sanatla ilgilidir çünkü edebiyat metinleri üzerinde çalışır. Ancak bilim olarak pozitif bilimler gibi gözleme ve deneye dayanmaz. Öğretici bir nitelik taşıdığı için de sanat eseri değildir.” (1973, s. 314).

Edebiyat tarihçiliğinin şumulü çok geniştir. Sebebi ise edebiyat tarihinde ele alınacak olan verilerin (sanatçı, sanatçının yaşadığı devir, devrin sosyal, siyasi, ekonomik, dinî şartları, sanatçının içinde bulunduğu psikolojik durum...) çok geniş bir daireyi içine almasıdır. Bir edebiyat tarihi yazabilmenin asgari şekli olan biyografilerde dahi yalnızca metni ve onun yazarını ele almak yetersizdir. Bu sebeple edebiyat tarihinin ortaya çıkması uzun bir zaman alacak ancak kapsayıcılığı oranında verimli olacaktır (Okay, 1975, s. XI-XII).

Edebiyatımızda edebiyat tarihçiliği geleneği çok yenidir. 15. ve 19. yüzyıllar arasında yazılan tezkireler, “basit” (Çetin, 1988, 204) birer edebiyat tarihi örneği olarak değerlendirilebilir. Tezkirelerden sonra edebiyatımızda edebiyat tarihi adı altında yapılan ilk çalışma Abdülhalim Memduh’a ait *Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*’dir (Okay, 2016, s. 33). Modern anlamdaki edebiyat tarihi çalışmaları ise disiplinli ve sistematik olarak ilk kez M. Fuat Köprülü tarafından yapılmıştır.

Tezkirelerin tam olarak edebiyat tarihi olarak ele alınmamasının farklı birtakım nedenleri bulunmaktadır. Öncelikle çoğu tezkire, yalnızca şairleri ve şiir türünü incelemiştir. Edebî türleri temsil etme bakımından kapsamı çok da geniş sayılmaz. Bir diğer durum ise tezkire yazarı çoğunlukla sanatçıyı tanır. Bu durum yazarın objektifliğine de gölge düşürmektedir. (Çetin, 1988, 204-207). Bu konuda Okay da tezkirelerin objektif kaynaklar olamayacağını, çünkü bazı tezkire yazarlarının eş dost şiirlerini koruyacak şekilde tezkireler oluşturduğunu vurgular (1998, s. 68-69). Bir başka bahis, tezkire yazarı, yakın dönem sanatçıları konu

edinir. Oysa edebiyat ‘tarih’çiliğinde önemli olan, sanatçının yaşamıyor olmasının gerekliliğidir. Yakın dönemde yaşamış bir sanatçı ve yazılmış bir edebî eser hakkında yapılan çıkarımlar sağlıklı sonuçlar vermeyebilir. “Edebiyat tarihinin ilgi alanına hayattaki edipler, hakkındaki hükümler soğuyup katılaşmamış eserler, etkileri hâlâ devam eden hareket ve oluşumlar giremez.” diyen Özgül (2013, s. 2698), Abdülhak Hamit’in hayattayken edebiyat tarihlerinde Tanzimat edibi olarak anılmasının doğru olmadığını, sürecin hâlâ devam ettiğini belirtir. Bu gibi yanılgılara düşülmesi, dönemlendirmenin, kategorize etmenin doğru yapılabilmesi için eser veya yazarın artık hayatta olmaması gerekmektedir.

Edebiyat tarihçiliğinde önemli noktalardan biri de kronolojik olmasının gerekliliğidir. Oysa tezkirelerin çoğu alfabetik bir sıralamaya tabi tutulmuştur. “Yapı bakımından Arap edebiyatındaki ‘tabakât’ geleneğinden örneklenerek yaratılan tezkireler, Türk edebiyatını kronolojik bir düzen içinde değil genellikle alfabetik bir sistemle sergilemeye çalışmışlardır.” (Çetin, 1988, 204). Eski edebiyatta kronolojinin eksik olduğunu dile getiren Okay bu eksikliklere rağmen tezkirelerin edebiyat tarihine ışık tutacağını da dile getirir (2016, s. 70).

Edebiyat tarihçiliği öznelidir. Çünkü edebiyat tarihini yazan kişinin yorumları vardır. Edebiyat tarihi mutlaka bir metoda dayandırılır ve yazarı da bu metotta kendi zihniyetinden ipuçları taşır. Bir metot izlenmeden edebiyat tarihi yazmaya kalkışmak ilimden çok fantezi olarak değerlendirilir (Akün, 1990, s. 109). Bu yüzden edebiyat tarihçisinden mutlaka manada nesnel bir tavır takınması beklenemez. “Bir edebiyat tarihçisinin edebî esere ve edebî şahsiyete yaklaşmasındaki felsefesi edebiyat tarihinin de esasını oluşturur veya öyle olmalıdır. Böylece dogmatik, determinist, empresyonist, tarihçi, sosyolojist, fizyolojist, evölüsyonist, pozitivist, Marksist vs. gibi tenkit teorilerine bağlı edebiyat tarihçiliği anlayışları da ortaya çıkmıştır (Okay, 2016, s. 11). Yazılmış olan edebiyat tarihi kitaplarını aşabilmek için edebiyat tarihi felsefesinin sağlam olması şartı vardır (Okay, 1998, s. 265).

En başta da belirtildiği gibi tezkirelere ya da sonrasında yazılan edebiyat tarihi isimli kitaplara bakıldığında edebiyatımızda dört başı mamur bir edebiyat tarihi kitabının olmadığını dile getiren Okay (1998, s. 23), asıl meselenin bir ürün ortaya koyulması olduğu kadar ortaya konan ürün hakkında konuşmak olduğunu da dile getirir.

“Rahmetli hocam Mehmet Kaplan’ın dikkatini çekmiş bir husus vardı. Zamanında İstanbul’un fethi gibi erişilemez bir zaferi elde etmiş olan Osmanlının bu savaşı teferruatla anlattığı bir

kitabı yoktur. Bırakın teferruatını hülâsa bile denilebilecek birkaç satır içinde dünyanın gıpta ettiği bir zafer anlatılacak. Gerçekten İstanbul'un fethini yazan, hatta belki de Fatih'in yanında savaşların her sahnesine şahit olan iki tarihçi var. Biri Aşıkpaşazâde, diğeri Dursun Bey. Her ikisinin de tarihleri var. İstanbul'un fethi için birinin ayırdığı sayfa sayısı iki, diğerinin yarım. Evet, yarım sayfada koca bir devri kapatan hadise anlatılıyor." (Okay, 1998, s. 68).

Okay'ın burada tarihten örnek olarak verdiği gibi edebiyat tarihçiliğimiz de henüz gelişmiş değildir. Edebiyat tarihçiliğinin geliştirilebilmesi için birtakım tekliflerde bulunmaktadır:

Edebiyat tarihinin bazı vasıflarının bulunması gerekmektedir. İlim adamı tıpkı sanatçı gibi sezgileriyle hareket etmelidir. Edebiyat tarihçisi edebî eserlerden çıkardığı farklı farklı yorumları yine değişik bakış açılarıyla yorumlayarak yeniden sentezleyebilmelidir (Okay, 1998, s. 11). Çünkü bir edebî eser veya bir sanatçı, alındığı edebiyat tarihinde sonsuza kadar durmak koşulu yoktur ya da alınmayan bir sanatçı veya eserin sonraki şartlarda da alınmaması gibi bir kaide de yoktur (Özgül, 2013, s. 2694). Bu duruma bir eleştiri de M. Kaplan getirmektedir. Orhan Okay'ın doktora tezi için yazdığı yazıda Kaplan, edebiyatımızda henüz istenen derecede edebiyat tarihi çalışmalarının yapılmadığından yakınlıkla antolojilere ve edebiyat tarihlerine alınan isimleri keyfi birer nitelik taşıdığına değinmektedir (Okay, 1969, s. 7).

Edebiyat tarihçisi, alanında yeterli bilgiye, aynı zamanda güçlü bir hafızaya da sahip olmalıdır (Okay, 1998, s. 10).

Edebiyat tarihçisi, kendisine bir metot belirlemeli veya bu anlamda yeni bir görüş sunmalıdır (Okay, 1998, s. 265).

"1950 sonları, özellikle de 1980'den sonra yeni üniversitelerin açılması ile yeni Türk edebiyatı alanında biyografi/monografi, edebî topluluklar, eserler, temalar ve çeşitli konular üzerinde çok sayıda yüksek lisans ve doktora çalışması ve epey de yayın yapılmıştır. Bu ilmî birikimi dikkate alarak yeni tasnif ve yeni yorumlarla edebiyat tarihlerinin de yeniden ele alınması, özellikle Batı ülkelerinde gelişen yeni metotların da uygulanmasıyla yeni edebiyat tarihleri yazılması gerekmektedir." (Okay, 2016, s. 34).

Alanda yazılmış monografilere, biyografilere, hatıralara, otobiyografilere hâkim olunmalıdır. Çünkü bu kaynaklar, edebiyat tarihi açısından önemli veri sağlamaktadır. Beşir Fuad'la ilgili yazdığı doktora tezinde Okay, biyografilerde en önemsiz sayılan bir ayrıntının dahi atlanmaması gerektiğini belirtmektedir. Bunun gerekçesini ise o gün için anlamsız gelen bir ayrıntının başka bir zamanda farklı bir gerçeği ortaya koymada kullanılacağına bilinmesi şeklinde açıklamaktadır (Okay, 1969, s. 37).

Tanpınar hakkında yazmayı düşündüğü monografi çalışması ile ilgili olarak Okay şunları dile getirir:

“Evvela Tanpınar’ı bir kültür olarak ele almayı düşündüm, o bakımdan eseri ile kendisi arasında devamlı bir gidip gelme oldu bu yazılar. Bu kültürün nasıl oluştuğunu tasavvur ediyorum. Fakat bir süre sonra musluklar tılandı. Bildiklerim yetmiyor. Hayat hikâyesinde birtakım boşluklar var. Mesela elimde resmî bir sicil özeti veya bunun gibi bir vesika yok. Aslında o yazıların baş tarafında belirtmek istediğim gibi, Tanpınar’ın ölümüne kadar daha yakınında bulunanların bu yazılar vesilesiyle birtakım bilgileri dile getirmelerini bekledim. Yine de bekliyorum. Yarım bırakacak değilim. Bir eşref saat bekliyorum.” (Okay, 1998, s. 263-264).

Burada Okay, yapılan biyografik çalışmaların edebiyat tarihçiliği açısından önemini vurgulamıştır. Edebiyat tarihimizin yetersizliğini kaynak eksikliğiyle de ilişkilendiren Özgül, Batılı ediplerle Türk edibini karşılaştırarak şunları dile getirir:

“Bizde ise edipler, ‘mahviyetkârâne’ bir tavırla, kendilerinden bahsetmekten kaçınırlar. Bildiklerini satırda değil sâdırda taşır, öte tarafa da beraberlerinde götürürler. Ardından bir şeyler yazabilecek olanlara gelince, onlar da meşhur hadise uyarak edibi hayırla yâd eden kalıp cümleleri tekrarlar, olumsuz hiçbir şey yazmazlar. ‘Merhumu nasıl bilirdiniz?’ sorusunun cevabı hep aynı kalır.” (2013, s. 2685).

Biyografisi eksik olan bir eserin incelenmesinin de her zaman sağlıklı sonuçlar veremeyeceği gerçeği ortadadır. “Önümüzde hayatı, şahsiyeti, özellikleri bilinmeyen şairin şiir metinleri vardır. Tahlilimizi bu metinler içinde halletmek mecburiyetindeyiz.” (2016, s. 70) diyen Okay, böyle bir tek boyutlu değerlendirmenin sıhhatli olamayacağını dile getirir. Bununla birlikte bir sanatçının biyografisinden yola çıkılarak yapılacak değerlendirmelerin çok da doğru olmayacağını vurgulayan Okay, yazarın hayatı ve eserinin aynîleştirilmemesi gerektiğini savunmaktadır. Yazar, bir şuuraltı birikimle eserler ortaya koymaktadır ve oluşan şuuraltı birikim elbette ki sanatçının yaşadıklarından süzülenlerdir. Ancak yazar ve eseri birebir aynı değildir, olmak zorunda da değildir. Sanatçının biyografisini bilmek, onun eserlerini kesinlikle doğru açıklayabilmek için bir yöntem, eserlerinde sanatçıyı aramak değildir. Sanatçının biyografisini bilmek, sanatçının tecrübelerinin ve gözlemlerinin esere nasıl yansıdığını izlemeye yardım edecektir (Okay, 2010, s. 14-15).

Edebiyat tarihinde arşivler de önemli kaynaklardır. Edebiyat araştırmacıları arşivleri de araştırmaya dâhil ederek sahalarını genişletmelidir (Okay, 2016, s. 35).

Edebî eser ve onu oluşturan birçok değişken vardır. Edebiyat tarihçisi de bu değişkenleri göz önünde bulundurarak birtakım çıkarımlar yapar. Bir sanat eseri üzerine açıklama yapılırken siyasi, tarihî, sosyolojik, psikolojik bazı kavramlar da dikkate alınmalıdır. Okay, “...şairin şahsiyetiyle bazı mısralar arasında ilişkiler aramak niyetindeyim.” (2016, s. 70) derken “şahsiyet”i oluşturan bütün ilimlerle de iç içe olunması gerektiğini yorum yapabilmek açısından uygun görmektedir.

5.2.3. Tenkit

Tenkit kelimesi Arapça “n,k,d” kökünden gelmektedir ve bir şeyin değerlendirilmesi, bir şeye kıymet biçilmesi, iyinin ve kötünün ayırt edilmesi gibi anlamları ihtiva etmektedir. Bu kelimenin bizdeki karşılığı eleştiridir. Eski Türkçe metinlerde metin tahlili, metin şerhi şeklinde de karşımıza çıkmaktadır. Batı dillerinde ise criticism, critique, kritik şekillerinde kullanılmaktadır. Tüm bu terimlerdeki ortak anlam “değerlendirme” dir (Polat, 2009, s. 301-302).

Batı’da tenkit, bizim edebiyatımızdan daha erken bir noktada başlamıştır ve daha ileridedir. Bunun sebebi ise Batı’daki tenkitçilerin kutsal metinlerin en eski şekillerini bulmaya yönelik gerçekleştirdikleri mukayeselerdir. Modern anlamda tenkit, edebiyatımıza Batı’dan Tanzimat döneminde girmiştir. Tenkit Batı’da gelişmiş ve edebiyatımızda da Batı’da geliştirilen metotlar uygulanmıştır (Ateş, 1942, s. 254).

Sanat eseri üzerine bildirilen afaki görüşleri “tarih, enfüsi bilgileri “tenkit” olarak gruplandıran ve münekkidin eserden aldığı şahsi zevki tenkit olarak değerlendiren Köprülü’den (1980, s. 3) farklı olarak Okay, tenkidin keyfi olamayacağını dile getirir.

Tenkit kelimesinin etimolojik çözümlemesinde “nakid” kökünün bulunduğu bilinmektedir. Tenkit, bir nesnenin nakdî olarak değerinin verilmesi anlamını taşır. Sanatta bir ürünün değerinin biçilmesi tenkittir. Ancak bu tenkit itibaridir. Çünkü sanat eserini güzel kılan hükümler zamana, topluma hatta ferde bağlı olarak değişkenlik arz eder. Bu noktada ise esas olan öznel veya nesnel olmak değil keyfilikten uzak kalabilmektir. Sanat eserinin değerlendirilmesi belli esaslara göre yapılmalıdır. Tenkitçi bu esasları şahsi duygu ve düşüncelerinden ziyade diğer sanat eserleriyle mukayesesinden çıkarmalıdır (Okay, 1998, s. 43-44). Eleştiri, birtakım kıstaslara uygun şekilde yapılmalıdır. Eleştirilerde kaçınılmaz olarak “beğendim”, “beğenmedim” yargılarına varılacaktır. Bu noktada öznel olan bu yargıların nesnel gerekçelerle temellendirilmiş olması önem arz etmektedir. Tenkit, bu sayede öznel olmaktan sıyrılıp nesnel bir karaktere bürünecektir (Özdenören, 2017, s.43).

Yazılan birçok tenkidin gerçek manada tenkit değeri taşımadığını dile getiren Okay, tenkitçinin eseri değil eserdeki fikirleri kendi doğru-yanlış yargısına göre değerlendirmesini eleştirir (1998, s. 56). Hâlbuki tenkitte esas olan keyfilik değildir.

Tenkitte zaman içinde birçok farklı yol izlenmiştir. 19. yüzyıl eleştirilerinde tarihî ve sosyolojik faktörler açısından eserlerin tenkit edilmesi ön planda iken 20. yüzyıla gelindiğinde yapısalcı anlayış doğrultusunda metin, tarihî ve sosyal bağlamından soyutlanarak, yalnızca metin odaklı olarak ele alınmıştır (Serdaroğlu, 2007, s. 14). Okay, tenkit yapılırken yalnızca metnin göz önünde bulundurulmasının doğru olmayacağı kanaatindedir. Bir metnin tenkidi yapılırken geniş bir yelpazede düşünülmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Çünkü esere yazarın hayatıyla, şahsiyetiyle bakmak farklı yorumlara da kapı aralayacaktır (1988, s. 263).

Tenkitçi bizzat sanatçı değildir. Çünkü sanatçı, sanat eserini vücuda getirir ve tenkitçi bu eser üzerinden değerlendirmeler yapar. Bu bakımdan tenkitçinin varlığı bir sanatçının ve sanat eserinin varlığına bağlıdır. Böyle düşünüldüğü zaman tenkitçi, sanatkârdan çok okuyucuya yakındır (Okay, 1988, s. 42). “Sanılır ki sanatçı, yaratıcı gücüyle her zaman yalnız başına başarı sağlayan; eleştirmen ise sadece sanatçıyı sömüren birbirine karşıt iki kişidir. Tersine eleştirmen için sanatçı ne kadar gerekli ise sanatçı için de eleştirmen o ölçüde yararlıdır. Her ikisi de birbirini tamamlar.” (Levent, 1973, s. 247). Bu gözle bakıldığı zaman ortaya karşılıklı bir ilişki çıkmaktadır.

Okay, tenkitçinin eser ve okuyucu arasında bir yorumcu olduğuna ve iyi bir sanatçının kendisini öven değil bilinçli yorumlarda bulunan tenkitçinin ışığında aydınlanmasının gerekliliğine değinir (1998, s. 45) ve “...iyi bir tenkitçi, sanatkârın ufkunu açar. Zaten sanat eseri, biraz da okuyucusu, seyircisi, dinleyicisi içindir. Tenkitçi ise bu kişilerden sanatkâra en yakın olanıdır.” (1998, s. 56) vurgusu yapar. Bir eser çıktığında okuyucusu alır ve okur. Sıra eleştirmene geldiği zaman eleştirmen, kitabı satır satır okur ve notlarını alır. Bu notları daha sonra gözden geçirir ve yansız bir şekilde eseri tanıtır (Levent, 1973, s. 247).

5.2.4. Gazete ve Dergi

Türk gazeteciliğinin başlaması, 1728-1729 yıllarında matbaanın Osmanlıya gelişiyle bağlantılıdır. Matbaanın gelmesiyle birlikte sözlü kültürün gücü yavaş yavaş kırılmış, yerini yazılı ve basılı kültür almaya başlamıştır. Osmanlıda yazılı ve basılı kaynaklar gazete, gazete ekleri ve dergiler şeklinde gelişme göstermiştir. Osmanlıda çıkan ilk gazeteler, yabancılar tarafından çıkarılanlar olmuştur. Fransızca yayınlanan ilk gazeteden

yaklaşık 200 yıl sonra, 1831 yılında *Takvim-i Vekayi* adında ilk resmî gazete, II. Mahmut devrinde çıkmıştır. Onu takip eden *Ceride-i Havâdis*, 1840'ta yayına başlamıştır. Bu gazeteler daha çok siyasi olayları ele alırken 1860'ta İbrahim Şinasi'nin çıkardığı *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesi edebî konulara da yer veren ilk gazete olmuştur (Özdemir, 2006, s. 8-9).

Edebiyatın gazetelerde yer almasının öncü adımlarını *Ceride-i Havâdis* atmıştır. Ahlak ve ilim konuları haricinde edebî makalelere de yer vermiştir. Ancak sınırlı bir yer ayırdığı için edebî alandaki asıl etkinlik *Tercümân-ı Ahvâl*'de görülür. Şinasi, Şair evlenmesi adlı tiyatrosunu burada tefrika etmiştir. Edebiyatımızdaki ilk tefrika da bu kabul edilmektedir (Çıkla, 2009, s. 35-37).

Tanzimat döneminde çıkan gazetelerin çoğundaki temel işlev, halkı bilinçlendirmek, dünyada olup biten fikir hareketlerini halka duyurabilmektir. Bu dönemde gazete çıkaran isimlerin çoğu, hem aydın hem de devlet görevlisi olduğu dikkati çekmektedir. Gazeteleri çıkaran isimler, halkın anlayacağı bir dille hizmet vermeyi amaç edinirler. Bu nedenle de sade bir dille gazete çıkarmak o dönemin karakteristik özelliklerindendir.

Günlük olarak çıkarılan gazetelerin ertesi güne kadar okunması gerekliliği vardır. Bu sebeple okuyucu, o günün gazetesini süratle okumak mecburiyeti hisseder. Böyle bir okuma hızı da, halkın anlayacağı sade bir dili gerekli kılmaktadır. Bu durum toplumsal bir meselenin halka aktarılması gerekliliğinin bir sonucu olarak görülebilir. Bu anlayışla değişime başlayan dil sanata ve edebiyata da yansıyacaktır. Şairler toplumsal konuları ve sorunları sade bir dille yazacak, yazar da eserini halkın konuştuğu kelimelerle yazıya dökecektir (Okay, 2016, s. 93-94). Bu sayede Tanzimat'a kadar muayyen bir kesimin takip edebildiği edebiyatın seyri halka açık bir şekilde devam edecektir (Çıkla, 2009, s. 39).

Gazetecilik faaliyetleri doğrudan edebiyatla ilişkili olmamakla beraber gazetelerde gerçekleştirilen edebî faaliyetlerin edebiyatta çeşitlenmeye sebep olduğu görülmektedir. “Tanzimat’ın şair hikâyeci ve romancılarının edebî eserleri ayrıca fıkra, deneme, makale ve eleştiri türlerindeki yazıları ilk önce dönemin gazetelerinde boy göstermiştir.” (Çıkla, 2009, s. 39). Bu yenilikler şiirde de kendisini hissettirmiştir. Şiirde formun değişmesinin yanında dilde ve içerikte de yenilikler ortaya çıkmıştır (Okay, 2016, s. 102).

II. Abdülhamit dönemine gelindiği zaman sansür ve gazeteciler üzerindeki baskı arttığı için gazetelerde siyasi konuların işlenmesi eskiye nazaran azalmıştır. “Basın önündeki yasaklar

ve sansür gibi sebeplerle gazeteciliğin zayıfladığı bu yıllarda okuma boşluğunu dergiler doldurmuştur. Özellikle 1885 yılından yüzyılın sonuna kadar edebiyat ve sanat ağırlıklı çok güzel dergiler çıkmıştır.” (Okay, 2018, s. 78). Bununla ilintili olarak da aydınlar, gazeteleri değil dergileri edebî yayınlarını yapmak için bir araç olarak görmeye başlamışlardır.

“Bizim dergiciliğimizin altın devri, adeta karanlıkta el yordamı ile gidildiği bir devir olan Sultan Abdülaziz devrini müteakip, II. Abdülhamit devrinin 1890-1900 yılları arasını içine alır. Fikirlerin hürriyet içinde yayılması bahsini bir tarafa bırakırsak bugün de dâhil olmak üzere bu devreye halen gelememiş olduğumuzu söylemek gerekir. Daha çok siyasi karakteri olan gazetenin sansür sıkıntısı sebebiyle bu yıllar arasında yerini dergiciliğe terk ettiği dikkati çeker. ‘siyasetten maada’ olmak şartıyla, fikir ve sanat daha çok edebiyat ağırlıklı olan bu dergiler arasında, ta 1940’lara kadar, hiç şüphesiz az çok değişerek devam edecek olan Servet-i Fünun başta olmak üzere Malumat, Mecmua-i Ebüzzıya, Âfak, Hazine-i Fünun, Güneş, Teavün-i Aklam, İmdadü’l-Midad, Berk, Hazine-i Evrak gibi dergiler muhteva bakımından çok zengin oldukları gibi, bir kısmı baskı, kâğıt kalitesi ve klişe olarak da gerçekten dikkati çekecek bir seviye gösterirler.” (Okay, 1998, s. 190-191).

II. Meşrutiyet’in getirdiği serbestlikle birlikte Osmanlıda gazete ve dergilerin sayısında artış gözlenmiştir. Hürriyetin getirdiği çoksesliliğin etkisiyle, savunulan her fikir için bir gazete veya dergi, kale vazifesini görmüştür (Gönenç, 2007, s. 65).

1901-1908 yılları arasındaki baskı nedeniyle dergiciliğin can çekişir hale geldiğini dile getiren Okay, II. Meşrutiyet’in ilanı ile biraz özgürleşse de asıl verimli çağını Cumhuriyet döneminde geçirdiğini dile getirir (2018, s. 78).

Gazete, kitap ve dergiler arasında karşılaştırma yapan Okay, dergi okuyucusunun gazete ve kitap okuyucusundan daha kalıcı bilgilere ulaştığını, derginin daha aktif ve daha etkili olduğunu dile getirir. Gazeteyi okuyan kişinin okuduktan sonra gazeteyle işinin bittiğini belirtir. Ancak dergilerden koleksiyonlar oluşturulur. Bu bakımdan dergi daha kıymetlidir. Kitaplar ise devamlılığı olmadığı için bir eşref saat arayışı içinde okunmayı bekler. Bu yüzden de uzun süre okunmadan kalabilir hatta belki de unutulabilir. Ancak dergilerin süreli yayınlar olduğu için bir sonraki dergi çıkmadan öncekinin okunması gerekliliği vardır (Okay, 2018, s. 76; 2018, s. 71).

“Bence dergi okuyucusu, gazeteden de kitaptan da daha aktiftir. Gazete, belli bir maksatla alınan ve kısa zamanda okuduktan sonra atılan bir nesne. Ben şahıslardan gazete koleksiyonu yapan veya niyet etse bile bunu devam ettiren bilmiyorum. Belki bazı çok lüzumlu kupürler toplanabilir. Kitaba gelince, o, muhakkak ki okunmak için alınır. Ama benim az önce kendim için söylediğim her iki usulde de okumak için yine de bir zaman, bir eşref saat ayırmak lazımdır. Bu yüzden hiç okunmadan kütüphaneye kalkan kitaplar az değildir. Ama dergi böyle değil. Dergiyi alıyorsanız devamlı alıyorsunuzdur. Kenarları kapalıysa keserken daha okumaya başlarsınız. Mesela bir şiir kitabını okumak zordur. Hele henüz tadına varamadığınız bir şairin kitabını belki hiç okumazsınız. Fakat dergide, tanımadığınızın da olsa bir iki şiirini okumak zor değildir. Bir iki yazı, hikâye derken bir de bakarsınız doğru dürüst bir zaman ayırmadan dergiyi

okumuşsunuzdur. Onun için güzel dergilerin iyi edebiyat okuyucuları yetiştireceğine inanıyorum.” (Okay, 1998, s. 186).

Burada aynı zamanda gazete ve dergilerin okuyucusunu yetiştirdiği işlevini de anlamaktayız.

Tüm bu gelişmeler, bize edebiyatın gelişim seyrinin gazete ve dergiler yoluyla takip edilebileceğini göstermektedir. Bu açıdan dergilerin, bir düşüncüyü nesilden nesile aktarmada sürekli olması önemlidir.

“Üzüntüm, Türkiye’nin bir dergi mezarlığı manzarası göstermesidir. Batı’da nesilden nesile intikal eden asırlık kaç tane edebî, fikrî, siyasi, akademik dergi vardır, bilseniz. Bizde yarım asırlık dergi zor bulursunuz. Birkaç tane yirmi yılı aşmış, bir o kadar da on yılın üzerinde yaşayabilmiş dergi ismi sayabilirsiniz. Kalanı, yüzlercesi, senesini doldurmadan yayın hayatından çekilirler.” (Okay, 1998, s. 67).

Edebî seyrin, bizim dergilerimizin devamlı olmamasıyla kesintiye uğradığı gerçeği vardır. Bu kesintinin ise birçok farklı nedeni bulunmaktadır:

“Bizim dergilerimizin özelliklerinden biri devamlılık iradesinden mahrum olmalarıdır. Hayat ortalaması düşük olan dergiler arasında bir yaşına varmadan ömrünü tüketenler pek çoktur. Hatta tek sayı çıkabilenler de az değil. 30-40 yaşını geçenler ise bilmem iki elin parmakları sayısınca var mıdır? Çok defa genç bir heveslinin, etrafına topladığı birkaç arkadaşıyla başlayan dergi yayını kısa bir süre sonra ya ilgi görememekten ya yazar bulamamaktan yahut da ekonomik sıkıntıdan batar. Veda sayısında dergi sahibinin şikâyetleri arasında kâğıt bulamamak, matbaa zorlukları, dağıtım sıkıntıları, bayilerin borçları, iadeler vs. sıralanır.” (Okay, 2018, 74).

5.2.5. Roman ve Hikâye

18. yüzyılda gerçekleşen sanayi devriminin etkisi ile üretimde rahatlatma gerçekleşmiştir. Bu durum edebiyata da yansımıştır. Kâğıt üretiminin artması ve eskiye oranla daha ucuza kâğıt elde edilebilmesi kitabın eskisinden rahat tüketilebilmesine neden olmuştur. 18. yüzyıldan itibaren yazarlar yazdıkları kitaptan para kazanmaya başlamışlardır. Ucuz kâğıt üretiminin yazara fazla gider olmadan kâr getirmeyi sağlaması nedeniyle yazar, okurun taleplerini göz önünde bulundurmuştur. Okuyucuların tercih ettiği macera, casusluk, polisiye alanları yavaş yavaş ağırlık kazanmaya başlamıştır. Bu kâğıt kapaklı ucuz romanların basılabilmesi Amerika’da “Dime Novel”, Avrupa’da “Paperback” adıyla popüler edebiyatın başlamasına neden olmuştur (Uğur, 2009, s. 120-121).

Popülizm ve popülaris kelimeleri Latince kökenlidir, “halka ait” anlamını taşımaktadır. (Acer, 2013, s.3). Ancak bu halka ait olma kavramı bizim edebiyatımızdaki halk edebiyatının karşılığı değildir. Çünkü halk edebiyatında anonimlik ya da sözlü kültüre yaslanma esası vardır. Oysaki popüler edebiyatta eseri ortaya koyan bellidir. Popüler edebiyatın zıddı elit, seçkin edebiyat olarak düşünülebilir. Popüler edebiyatın karşılığı ise

avami edebiyat olabilir (Okay, 2018, s. 80-81). Latince populus kelimesinden gelmektedir. Bizim dilimize ise Fransızcadan girmiştir. Popüler olmak genel manada halk tarafından tanınmak, öğrenilmek gibi anlamlar içermektedir. (Okay, 2018, s. 80). Popüler edebiyatın birçok farklı tanımı bulunmaktadır. “...genel manası ile geniş okuyucu kitlelerine hitap eden, okuyucuda heyecan, merak ve acıma gibi duyguları uyandırmayı hedefleyen, tamamen hızlı tüketime yönelik, basit vakalar üzerine kurulu, olayların ve kişilerin kesin hatlarla ortaya konulduğu, olmadık tesadüflerle örülü edebiyat ürünlerini kapsar.” (Yılmaz, 2014, s. 142).

“Yazarı açısından sanatsal/estetik bir gaye güdülmeksizin kaleme alınan; yazılıp yayınlanmasında başta ticari kaygı olmak üzere sanat dışı, sebepler bulunan; okurun fikrinden çok duygu ve heyecanlarını harekete geçirmeyi hedefleyen; çok sayıda okura ulaşan; kolay anlaşılıp rahat çözümlenen; okurda belirli bir seviye aramayan; klişeleşmiş, basmakalıp bir yapı arz eden; çoğu çizgi film, çizgi roman ve sinema gibi sanatların yardımıyla okur dışında çok sayıda izleyiciye de ulaşan romanlara ‘popüler romanlar’ denilir.” (Sağlık, 2002, s.145).

Verilen tanımlardan da anlaşılacağı üzere popüler romanların edebi romanlardan ayrılan yönleri bulunmaktadır. Popüler romanın belirgin özellikleri arasında edebi bir kaygıdan ziyade ticari kaygı güdülmesi, eserde fikrin değil heyecanın, sürükleyicilik unsurlarının ön plana alınması, sıradan vakaların hatta tesadüflerin anlatılması, anlaşılmasının kolay olması sayılabilir.

Popüler romanlarda estetik bir kaygı gözetilmez. Bu nedenle okuyucu nasıl anlatıldığı ile hiç ilgilenmez. Okuyucusu için önemli olan ne anlatıldığıdır. (Sağlık, 2014, s.147). Bu sebeple de zaten eserlerin dili sadedir ve kurguda karmaşık olaylar işlenmez. Sade, tüketime yönelik, basit kurgular vardır.

“Dili halkın anlayacağı seviyede olmakla beraber itinalı bir üslupla da yazılmamıştır. Kurgu tekniğine dikkat edilmemiştir. Romanda anlatıcı yani yazarın durduğu yer belirsiz ve karışıktır; çok defa bugün ilahî bakış açısı dediğimiz tarzda kaleme alınmıştır. Sürekli vakalara dayandığı için tahliller de hemen hemen yoktur. En başarılı olanları, vakaları en sürükleyici olanlardır. Bu durumda genel sınıflama içinde bunları macera romanları arasında düşünmek daha doğru olur.” (Okay, 2018, s. 82-83).

Popüler edebiyat eserlerinde edebilik kaygısı olmadığı için kalıcılık da teşkil etmez. Edebiyat tarihlerinde büyük sanatkârlar ele alındıktan sonra tercihe bağlı olarak popüler edebiyat temsilcileri alınır veya alınmaz. (Okay, 2018, s. 81). Bu durum da yazılan eserlerin belli bir süre ile sınırlı olmasına, bir zaman sonra unutulmasına neden olacaktır. Popüler edebiyatın doğuşunda ve bizde kullanılmaya başlamasında birçok faktör etkili olmuştur Tanzimat döneminden itibaren Batı’da eğitim gören Batılı kaynakları okuyan aydınlar, buradaki eserleri yavaş yavaş dilimize kazandırmaya başlamışlardır. Batılı

kaynaklardan yapılan bu çevirilerin nedeni biraz da gazetelerin ve dergilerin tirajını yükseltmek olmuştur (Uğur, 2013, s. 156-157).

Tefrika romanlar nedeniyle halk gazete ve dergileri sürekli olarak takip etmiştir. “Ahmet Mithat Efendi popüler bir yazar. Fakat bana göre popülist değil. Üzerine önemli bir misyonu yüklenmiş. O, Osmanlı okuryazarından bir gazete okuyucusu, daha sonra tefrika takip edicisi çıkarmasaydı kendisinden sonra gelen elit romancılar bu alanlarda kolay kolay yüksek tiraj bulamayacaklardı.” (Okay, 2018, s. 83). Gazete ve dergilerdeki tefrikaları takip eden halkın okuma yazma seviyesi de yükselmiştir. Yazılan romanlarda da genellikle halkın talep ettiği aşk, macera, casusluk gibi konular tercih edilmiştir.

Popüler romanların halk üzerinde okuma alışkanlığı kazandırdığına dair 2013 yılında Fatih Acer’in yaptığı araştırmaya göre gençler, popüler romanları daha sürükleyici, okunmasının ve olay örgüsünün takip edilebilmesinin kolay olduğu romanlar olarak açıklamışlardır (Acer, 2013, s. 19-20). Popüler romanların benzer bir etkisi de Tanzimat romanlarında tefrika usulünde görülmüştür. Okay, popüler romanların bu özelliğinin gençlere okuma alışkanlığının kazandırılmasında kullanılabileceğini belirtmiştir.

“Kaliteli okuma değil, sadece okumadan bahsediyorum. Eski yıllara göre okuryazar oranının bu kadar yükseldiği, lise ve üniversite mezunlarının şu kadar arttığı bir dönemde kitap okuma oranı düştükçe düşüyor. Bana yine Ahmet Mithat Efendi’nin yaptığını yapmamız gerekiyormuş gibi geliyor. Yani okumayan bu insanı popüler romandan başlayarak okumaya alıştırmak.” (Okay, 2018, s. 83-84).

Popüler roman okuma ve yazmanın Tanzimat’tan sonraki dönemde 1980’lerde de oldukça yükseldiği görülmektedir. 1970 ve 1980 yılları arasında Türkiye’nin geçirdiği buhranlı dönemden dolayı politikaya olan ilgi azalmıştır. Politikanın, siyasetin; gazete, dergi ve kitaplarda işlenmesi eskiye oranla seyrekleşmiştir. Bu çalkantılı dönemde kendini soyutlamak isteyen halk da popüler romanların dünyasına sığınmıştır. Ayrıca 1980 sonrasında serbest piyasa ekonomisinin bir getirisi olarak halkın refah seviyesi de artmıştır. Temel ihtiyaçlarını karşılayacak olandan fazlasını kazanan halk, sanatsal ve kültürel faaliyetlere yönelmiştir. Bu durum da ülkemizde popüler roman okuyucusunun artmasının bir diğer nedenidir (Uğur, 2009, s. 170-171).

5.2.6. Köy Romanı

Modern roman ve hikâyenin edebiyatımızda görülmeye başlaması Tanzimat döneminde olmuştur. Bu dönemden önceki yazılan eserlere bakıldığında Anadolu'nun, köylünün eserlerde çok yer almadığı fark edilmektedir.

“Bilindiği gibi, Tanzimat’la değişmeye başlayan edebiyatımızda, bu devirden önce hemen sadece şiirden ibaret diyebileceğimiz bir tarz mevcuttu. Divan şiiri tamamen sanat ve estetik temellere dayanan ve bu dünyayı aksettiren bir zihniyetin mahsulü idi. O şiirden birtakım sosyal gerçekleri öne çıkarmak mümkün olsa da bu, bahsettiğim genel karakteri değiştirecek mahiyette değildir. Anadolu coğrafyasında gelişen halk edebiyatı da bazı farklılıklar olmakla beraber benzer bir özellik gösterir. Geçmiş devrin belki romanı sayılabilecek mesneviler ve halk hikâyeleri de hemen tamamen aşk konusunu işlemişlerdir. Bunlardan da toplum meselelerini, hele köy gerçeklerini çıkarmak kolay değildir.” (Okay, 2016, s. 234-235).

Tanzimat döneminden itibaren yapılan çeviriler ile birlikte yalnızca İstanbul ve çevresi değil Anadolu da edebiyata dâhil edilmeye başlanmıştır. Köy konusunu romanda ilk işleyen isim Ahmet Mithat Efendi’dir. Onun *Bahtiyarlık* adlı romanı köyü konu edinir ancak burada roman kahramanı bir köylü değildir, şehirde yaşamış, sonradan köye yerleşmiş biridir. Ahmet Mithat Efendi de bu karakteri kendi sınırlı köy tecrübesi çerçevesinde çizmiştir. Ahmet Mithat Efendi’nin köy ve köylü hakkındaki bilgileri kitabı bilgilerdir. Daha sonra Nabizade Nazım’ın yazdığı *Karabibik* hikâyesi karşımıza çıkmaktadır. Nabizade Nazım, bizzat kendi müşahedelerini esere yansıtmıştır. Bu bakımdan Ahmet Mithat’ın romanından daha gerçekçi bir gözle kaleme alınmıştır. Bunun dışında bir de Tanzimat döneminde Mizancı Murat, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* eserinde köy yaşamından bahsetmiştir. Edebiyatımızda 19. yüzyıldaki bu üç eser dışında köyden ve köylüden bahseden eser yoktur (Okay, 2016, s. 235-236).

1910’lara gelindiğinde ise edebiyatımızda milliyetçilik akımının kendini gösterir. Millî edebiyat akımı çerçevesinde yazarlar Anadolu’yu, köyü, köylüyü ve buradaki sorunları edebiyata taşımışlardır. 1910-1950 yılları arasında *Küçük Paşa*, *Kuyucaklı Yusuf*, *Çalılıkusu*, *Yaban* gibi romanlarda köy işlenmiştir. Bu romanlarda yazarlar Anadolu’yu kendi bakış açılarıyla, dünya görüşleriyle okura ulaştırmışlardır. Yazarlar, milliyetçilik akımının etkisiyle eserlerde yerel kaynaklara, masallara, efsanelere, halk türkülerine yer vermişlerdir ancak bu unsurların romanda kendini göstermesi daha çok 1950’lerden sonra başlamıştır (Moran, 2001, s. 16-17).

Türkiye’de asıl köy edebiyatının başlamasında, Cumhuriyet’in başlarında “Köye Doğru”, “Halkçılık” anlayışları (Çankaya, 2013, s. 49) ve yeni kurulan devletin başkentinin

İstanbul'dan bir Anadolu kenti olan Ankara'ya taşınması (Okay, 2016, s. 236) gibi etkenler sayılabilir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Köy Enstitülerinin yetiştirdiği yazarlar, içinden çıktıkları köyleri yansıttıklarını dile getirirler. Bu durum, köyü gerçekten tanıyan, köye daha gerçekçi gözle bakan yazarların eserlerine realist birer köy yansımalarına yol açmıştır (Çankaya, 2013, s. 49). Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlar, köyde yaşadıkları için Tanzimat döneminde yazılan romanlardan daha gerçekçi gözle köy gerçeğini ele almışlardır. Ancak 1960'lardan itibaren köyden şehirlere, özellikle de İstanbul'a göç başlamış ve köy hayatı, köy romanı işlerliğini yavaş yavaş kaybetmiş, yerine köyden kente göç eden köylülerin kente uyum sorunları ele alınan romanlar verilmeye başlamıştır (Çankaya, 2013, s. 51).

5.2.7. Şiir

Şiirin tarif edilemez oluşunun yanında birtakım vasıflarının da bulunmasının gerekliliğine değinen Okay, bu vasıfları “mistisizm” ve “lirizm” olarak adlandırmaktadır. Bu vasıfları taşımasına rağmen şiirin net bir tanımının da yapılamayacağına işaret etmektedir (Okay, 1989, s. 43-44).

Sanatın ve edebiyatın tanımı konusunda dile getirildiği gibi şiirin tanımında da bir fikir birliği yoktur. Şiirin tarif edilemez oluşunu Okay şu şekilde dile getirmiştir:

“Ama bu tarif edilemez oluşu, onun esasından, tabiatından ve onu bütün diğer güzel sanat şubelerinden ayıran hususiyetlerinden gelmektedir. Hegel, güzel sanatları müşahhasından mücerredine, faydalı olanından hasbi olanına, fizikî olanından zihnî alanına doğru sıralarken basamakların en üstüne şiiri koyar. İşte şiirin en mücerret, en zihnî ve en hasbi bir sanat oluşu, şiir üzerine olan teorilerin de güçlüğü, kompleksliğini hatta kaypaklığını, bütün bunların tabii neticesi olarak da çokluğunu doğurmuştur.” (2015b, s. 149).

Bilimsel olan üzerine tanım yapılabileceğini dile getiren Özbacı, şiirin bir bilim olmadığını dolayısıyla da bir tanıma ihtiyaç olmadığını, bununla birlikte tarif de edilemeyeceğini belirtir:

“...sanat ve edebiyat meselelerinin en karmaşık ve şahıslara, akımlara, çağa ve ülkelere göre en değişken görüneni, şiirle ilgili telakkilerdir. Sanat ve edebiyat bahçesinin bu en nadide çiçeğinin, hangi iklimde daha güzel gelişip serpileceği, onun renginin, kokusunun ne olduğu ve gerçekte ne olması lazım geldiği, onu hangi mahir bahçıvanların daha iyi yetiştirebileceği gibi hususlarda bugün de tam bir görüş birliği sağlanabilmiş değildir. Her yeni nesil, kendi bilgi ve tecrübesine çağın eğilimlerini de katarak şiir meselesine yeni yorum ve değerlendirmeler getirmekte, onu daha değişik bir şekilde tarife çalışmaktadır.

Aslında tarif fizik, kimya gibi deneye dayalı disiplinlerde kesin olarak vardır ve gereklidir. Tarif yapma endişesini, şiir başta olmak üzere, sanat ve edebiyat mahsulleri

için asıl mesele saymanın ne gereği ne de faydası vardır. Çünkü şiir ‘mantık’ a seslenen bir ifade tarzı değildir.” (Özbalcı, 2014, s.217).

Kamus-ı Türkî’de şiir için, “Mevzun ve mukaffa ve manaen güzel, tahayyülat ve tasviratı cami kelam. *Kur’an-ı Kerim* şiir değildir lakin en büyük şuarayı taklit ve temsilden aciz bırakmıştır. Şiir söylemek cehd ve tahsil ile olmaz, istidad-ı tabii ile olur.” (Sami, 1317, s. 778) tanımını yapılırken Muallim Naci lüğatinde, “Mevzun ve mukaffa söz, şiir-i belîğ, en belîğ, pek belîğ söz, her mevzun söze şiir denilmez.” (Naci, 1322, s. 440) şeklinde şiirin tanımını yapmaktadır.

Edebiyat Lügati’nde Tahir Olgun, şiirin tanımını yaparken Muallim Naci ve Şemsettin Sami’nin söylediklerinin yanında her mevzun ve mukaffa sözün şiir olamayacağını dile getirmektedir. Bir eserin şiir sayılması için mutlaka manzum olmasına gerek yoktur, mensur şekilde yazılmış bir eser de şiir olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte her manzum eser de şiire dâhil edilemez. Şiir iki farklı şekilde de -hem manzum hem mensur- karşımıza çıkabilir (Olgun, 1994, s. 139).

5.2.8. Poetika

Kamus-ı Türkî’de geçen şiirin tanımında Kur’an’ın şiir olmadığı halde şairlerin bu derece güzel şiir yazamadıkları dile getirilmektedir. Bu konuda Okay, divan şiiri poetikasının aslında Kur’an’daki fesahat ve belagati anlama çalışmaları ile paralellik arz ettiğini dile getirir. Kur’an, fesahat ve belagatte bir zirve olarak kabul edilmektedir ve şair de Kur’an’ı ufkunda bir kutup yıldızı gibi daima parlatarak yolunu bu şekilde bulur (2016, s.106).

Kamus-ı Türkî’de ve *Lügat-i Naci*’de şiirin tanımı için kullanılan ortak kavram “şiirin mevzun ve mukaffa” oluşudur. Bu vezinli ve kafiye olma hali bir tekrardır, tekrar da bütün sanatların temelindeki güzelliğin esasıdır. Bir mimari yapıda veya resimde yahut şiirde tekrar edilen motifler, sanat eserinde bütünlüğü, güzelliği sağlayacak unsurlardır. Bir sesin ya da motifin düzenli veya düzensiz aralıklarla tekrarı, seyircide hoş bir izlenim bırakacaktır (Okay, 2015b, s.40-41).

Şiirdeki bu tanımlar bizi ‘güzel’in nasıl belirleneceği sorununa götürmektedir. Bir şiirin güzel olup olamayacağının ölçütü nedir? Poetikanın araştırma alanı da budur. Poetika kelimesi *Kamus-ı Fransevi*’de poetuqie şeklinde geçer; “Şiir ve şaire mensup ve müteallik, şiirî, şairane şiir, ilm-i aruz.” anlamlarını ihtiva eder (Sami, 1322, s. 1718).

Edebiyatımıza Fransızcadan girmiş olan poetika kavramını edebiyatla ve şiirle ilişkili şekilde kullanan ilk isim Aristo olmuştur. İlk kullanıldığı dönemde sanatların hepsi için genel bir kavramı ihtiva eden poetika kavramı, dilimizde yalnızca şiir için kullanılmıştır ve “güzelliğin felsefesi” gibi bir anlam yüklenmiştir. Türkçedeki karşılığı “şiir sanatı” olmakla birlikte şiir sanat üzerine kurulan teoriler anlamını taşıyacak şekilde kullanılmıştır (Okay, 2015a, s. 15).

Şiirin güzel olup olmadığı konusu da şairler için bireysellik arz etmektedir. Çünkü şairlerin kendilerine göre güzellik ölçütleri bulunmaktadır. Bu da poetikanın çeşitli şiir meseleleri üzerinde durması gerekliliğini göstermektedir.

“Poetika, şiirle ilgili her meseleyle uğraşır. Nedir şiirin meseleleri? Şiirin tarifinden başlayarak şiirin şekli yani vezni, kafiyesi, mısralara ve kafiyele göre tertip edilmiş nazım şekilleri; bu şekillerin şiir için değeri veya değersizliği; şiirde ahenk, armoni, aliterasyon, asonans ve ritim bahisleri; şiirin dili, mısra veya şiir cümlesinin oluşu; şiirin kendisine mahsus sentaksı, muhtevası yani konu, mana, imajlar/mazmunlar sistemi; şiir sanatları (edebî sanatlar), temalar vs. şiirin ferdî veya sosyal karakteri ve bütün bunlardan sonra, bunlarla beraber veya bunların biri veya birkaçı veya belki de hiçbiri olmaksızın şiirin olup olamayacağı. Yani kısaca şiirin ‘güzel’i yakalayabilme gücü.” (Okay, 2015b, s. 38).

Şiir sanatı ve yazılan şiirler üzerine kurulan teoriler farklı gerçekleri işaret etmektedir. Şair şiirini yazar fakat her şairin poetikası olmayabilir. Burada poetikadan kastın, şairin şiir hakkında düşündüklerini ortaya koyması olduğu anlaşılmaktadır. Her şair şiir sanatından yararlanır ancak her şairin poetikasından söz etmek doğru değildir. Poetikanın bir bilim olup olmadığına dair araştırmacılar tartışma içinde olmuşlardır. Çünkü poetikada aslında tek bir şairin şiiri ile ilgili görüşleri vardır. Her şair için bu görüşler farklı farklıdır. Bilimde ise ‘genel geçerlik’ ilkesi vardır yani bir kural belirlenir ve o kural her şartta aynı sonuçları vermek zorundadır. Oysaki şiirde bir birlik yoktur.

“Şiirde kimisi ‘vezin ve kafiye’yi esas alıp onu ‘mevzun u mukaffa söz’ olarak tarif ederken kimisi ‘ahenk’i ön plana çıkarıp onu musikiye yaklaştırmıştır. Şiirde ‘hayal’i, ‘duygu’yu, ‘fikir’i veya ‘hayat’ı önceleyenler de şiir tanımlarını bu kavramların etrafında şekillendirmişlerdir.” (Coşkun, 2011, s. 57).

Hatta bazen şairler belirledikleri poetikalarına, başka bir dönemde karşıt örnekler verecek şekilde eserler yazmışlardır (Sazyek, 2000, s. 11-12).

Böyle düşünüldüğü zaman poetikaların genel görüşleri değil bireysel görüşleri belirttiği sonucuna ulaşılmaktadır.

“Poetika, tek tek yapıtları yorumlamaya karşıt olarak, anlamı adlandırmayı değil her bir yapıtın ortaya çıkışını yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmayı amaçlar. Ancak, psikoloji, sosyoloji, vs. gibi bilimlerin aksine, bu yasaları edebiyatın kendi içinde arar. Demek ki, poetika, edebiyata dair hem ‘soyut’ hem de ‘işsel’ bir yaklaşımdır.” (Todorov, 2014, s. 37).

Poetika bu sebeple pozitif veya normatif bir bilim değildir, ilimden çok felsefe sistemi olarak görülebilecek bir alandır (Okay, 2015a, s. 17). O halde her şair için değişen şiir kuralları poetikanın bir bilim olması şartını gölgelemektedir. “İlim, hakikati, disiplinli ve metotlu bir şekilde arar. Şiirin ise böyle bir metoda tahammülü yoktur. Beklenmedik ve bilinmeyen bir usulle, umulmadık bir anda mutlak hakikate ulaşır.” (Okay, 2015a, s. 181). Bu durum ise şiirin ilmî olandan ziyade sezgisellikle hareket ettiğini göstermektedir. Bu nedenle de şiir bir bilim olarak kabul edilmez.

Edebiyatımızda poetikanın bir disiplin olarak kullanılması Tanzimat döneminde Rezaizade Mahmut Ekrem’in yazdığı *Talim-i Edebiyat* kitabı ile başlar (Okay, 2015b, s. 149-150). 16. yüzyılda Hatipzade Abdüllatif tarafından yazılan *Latifi Tezkiresi*, tezkirelerde ilk poetik çalışma olarak bilinmektedir. Burada şairlerin şiirleri arasına serpiştirilen parçalardan şiir hükümlerine ulaşmak mümkündür (Özbalcı, 2014, s. 218). Ancak Okay yine de klasik edebiyatımızda poetikaya dair müstakil bir kitabın olmadığını dile getirir. Divan şairlerinin divanların başında yer alan dibacelerin poetika olarak değerlendirilemeyeceğini, “açık ve net bir şiir anlayışını ifade etmekten çok lakonik birer vecize, birer şiir parçası” mahiyeti taşıdıklarını dile getirir (2015a, s. 18-19). Klasik edebiyatta bir poetikanın bulunmayışını Coşkun şu şekilde dile getirir:

“Divan şairleri, kendi sanatları üzerinde bir araştırmacı veya teorisyen gibi düşünmemişler, bugünkü anlamda bir poetika kaleme almamışlardır. Zira poetika, çoğunlukla, kişisel şiir anlayışlarının ortaya çıktığı dönemlerde kaleme alınır ve bu dönemlerde bir anlam taşır. Belli bir edebi geleneğe bağımlı olan divan şairinin poetika yazmasına çok ihtiyaç yoktu. Çünkü şiire daha önceki şairleri nazire yazarak başlayan divan şairinin poetikası ve şiir tarzı büyük ölçüde belirlidir. Her şairin tartışmasız kabul ettiği, bildiği ve uyguladığı bu şiir tarzının kurallarını dillendirmenin, mesela şiirin aruzla, beyitler halinde yazılması gerektiğini söylemenin herhalde çok değeri yoktu.” (2011, s. 58-59).

Kalıpları zaten önceden belirlenmiş bir alanda farklı bir şey söylenemeyecek için klasik edebiyatta bir poetikaya ihtiyaç duyulmamıştır.

5.2.9. Şiirde Kalıcılık ve Gerçeklik

Şiir türü, bütün milletlerde en eski edebi tür olarak gösterilmektedir. Buna dair edebiyatta önemli ipuçları bulunmaktadır. Şiir, insanın estetik faaliyetlerinden en köklü olan etkinliklerindendir (Yavuz, 2012, s. 85-86). Eski, ilkel şiir bugün bizim anladığımız manadan biraz farklı, daha genel hatlara sahip bir tanımdır. İlkel şiir, günlük konuşma dilinin yükseltilmiş hali, “pure” (arı) şiir olarak bilinmektedir. Günlük hayatta konuşulan dilden yüceltilmiş olan sanatsal dil, ilkel dönemde karşımıza törenlerde çıkmaktadır. Bu

törenlerde çoğu zaman bir müzik ve ilkel bir dans –sıçrayış, haykırış, bağırmalar- eşliğinde yüceltilmiş, vezinli ve kafiyeli şiirlere rastlanmaktadır (Caudwell, 1974, s. 21-23). Bu bakımdan şiir, edebi türler içinde en eski faaliyetlerden biri olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte milletlerin yüzyıllar içinde oluşturmuş olduğu atasözlerinde, dinsel kaynaklı metinlerinde şiir şeklinde vezinli veya kafiyeli şekilde söylenegelmiş parçalar bulunmaktadır (Özdemir, 1980, s. 28; Aksan, 2005, s. 12). Şiir için şiir yazmak değil de “şiir söylemek” kullanılmıştır (Okay, 2016, s. 209). Çünkü yazıdan önce söz vardır ve şiir, eski dönemlerde yazılı değil sözlü olarak oluşmuş ve yine sözel olarak aktarılmış bir türdür (Yavuz, 2012, s. 112).

Şiir, ortak bir takım duyguların, düşüncelerin yansıması olarak ilkel toplumlar döneminde ortaya çıkmıştır ve “tarihin, dinin, büyücünün hatta yasaların ortak taşıyıcısı” (Caudwell, 1974,s. 21) olarak görülmüştür. O halde şiir bir toplumun manevi değerlerinin içinde bulunduğu, nesilden nesile aktarıldığı bir türdür. Bu bakımdan millet için birleştirici, kalıcılığı sağlayıcı bir yanı da bulunmaktadır. Bu durum yine bir birleştirici unsur olan dil ile de ilişkilidir. Şiirin oluşturulduğu dil milletin kalıcılığını da sağlamıştır (Aksan, 1995, s. 7).

“Bugün siyaseten veya ideolojik olarak globalleşen dünyada Türkçe, bazı çevrelerde yaygın moda ya da teknik emperyalizme uyarak zaafa uğratılmak istenmektedir. Ama bir dille şiir yazılıyor, okunuyor ve şiir seviliyorsa bu, o dilin yaşama ve direnme gücünü gösterir. Aynı zamanda o dili kullanan milletin de yaşama iradesini. Bunun aksinin de doğru olduğu hatırdan çıkmamalıdır. Şiirini kaybeden dilini, dilini kaybeden millet varlığını kaybediyor demektir.” (Okay, 2016, s. 37).

Okay şiir ile ilgili bunları söyledikten sonra Türk şiirinin de dünya edebiyatındaki şiir örnekleri kadar güçlü olduğunu ayrıca edebiyatımızda şiirin diğer edebi türlerden zengin bir yapı arz ettiğini dile getirir (2016, s. 37).

Şiir bir dilin, dil de bir milletin kalıcılığını kuvvetlendirir. Bu açıdan düşünüldüğünde yazılan şiirlerin kalıcılığı önemlidir. Bir şiirin yaşamasının, sonsuz oluşunun, canlılığının biraz da günlük hayatımızda karşılık bulması ile mümkün olacağına (2016, s. 190) değinen Okay, divan şiirinin günlük hayatı yansıtmadığı yönünde yapılan eleştirileri haksız gördüğünü dile getirir.

“Fuzuli’nin ‘Aldanma ki şair sözü elbette yalandır.’ dizesinde de dile getirdiği bu görüş, şairlerin yarattığı kurmaca (yalan) âlemi imler. Osmanlı şiirin eleştirmek için Tanzimat döneminden beri kullanılagelen ‘gerçek hayattan kopuk olduğu’ sorununu da bu çerçevede ele almak lazımdır. Hiçbir edebi yaratı, içinde üretildiği toplumdan, hayattan ‘kopuk’ olamaz.” (Kalpaklı, 2003, s. 49).

Çünkü Tanzimat şiiri ile divan şiiri karşılaştırıldığında bugün hayatımızda divan şiirinin yokluğu kadar günümüz şiiri de bulunmaz.

“Küçümsemek için söylemiyorum ama şu bir gerçek ki Tanzimat sonrası şiirimizden, özellikle 1940 sonrası şiirden, hayatımızın, romanımızın içine kaç mısra girebilmiştir sorusu sorulmaya değerdir. Eski şiirimiz için yapılmış suçlamalardan biri de hayatın bu şiire girmeyişi. Bu suçlama kısmen doğru olsa bile yeni şiirimizin de hayata girmeyişi önemli bir zaafıdır.” (Okay, 2016, s. 62).

Milletin kalıcılığını şiirin yaşatılmasında gören Okay, divan şiirinin yalnızca yeni şiir için değil müzik için de ilham kaynağı olması gerektiğini belirtmektedir (2016, s. 63).

5.2.10. Şiir Dili-Eda-Kapalılık

İletişim unsuru olan dil kullanıldığı alana göre gündelik dil, bilim dili, sanat dili, felsefe dili gibi farklılıklar göstermektedir. Bunların içinde sanat dili, nesneleri veya kavramları, metaforlar yoluyla anlatmayı tercih eder (Batu, 2014, s. 15). Dili metaforlara dönüştürecek olan şair, öznel tavrını şiir diline yükler.

Şiirde bir öz bir de sunuluş vardır. Şiirin özünü (içeriğini) oluşturan en önemli unsur imge veya imajlardır. İmge, şairin bir nesneyi, olayı, kavramı kendi süzgecinden geçirerek aktarmasıdır. Şair bu aktarımları yaparken lirizme dikkat eder. İçtenlik; doğal, rahat söyleyiş; kısa, yalın ve güçlü anlatım lirizmin gerekleri arasında yer almaktadır.

Şiir dili için tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda verilen şu iki cümlemin anlamının farklı çağrışımlara yol açacağı görülmektedir.

“Sevgililer lale zamanı buluştular.”

“Sevgililer patlıcan zamanı buluştular.”

Bu iki cümlemin anlatmak istediği şeyin arka planını dolduran “lale” kelimesi, yoğun bir anlatım da yüklenmiştir. Bu kelime aynı zamanda geniş bir hayali canlandırmaktadır (Aksan, 2005, s. 3-7).

Bir kelimenin yerine farklı bir kelimeyi koyabilmek için anlam kaybının olmaması dikkate alınmalıdır. Kullanılan kelimenin, hitap ettiği toplumun hafızasında bir yerinin olması önemlidir. Orhan Veli'nin bir şiirini örnek veren Okay, şiirin düz cümleye çevrildiği zaman anlamının belki yine verileceğini ancak okuyucuda aynı tesiri bırakmayacağını dile getirir:

“...ne diye yan yana söylenecek ve manası değişmeyecek sözleri

‘Deli eder insanı bu dünya,/ Bu gece, bu yıldızlar, bu koku,/ Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç’

şeklindeki mısra düzenine sokmuş olsun? Onun eda dediği belki de bu idi. Bu mısra düzeni nasıl oluyor? Eğer edebiyat incelemesine ilim deniyorsa işte bunun ilmini kurmak çok zor. Bunun ölçülerini veren kimseyi görmedim. Herkes işte şu mısra tam olmuştur diyor, o mısraın güzelliğinin nasıl olduğunu da açıklamaya çalışıyor fakat bunu başka şiirler için tatbik etmek mümkün değil.” (Okay, 1998, s. 48-49).

Şiiriyet, tesir, şairce bir konuşma şeklinde kastedilenler bir şiir düzenini “edayı” işaret etmektedir.

“Şiirin kendine mahsus bir dili vardır. Hatta roman, hikâye, tiyatro vs. diğer edebî türlerin de ayrı bir dili vardır. Şiir ise özü itibarıyla böyle bir dili diğer türlere göre daha çok arayacaktır. Fakat şeklini yani şiiri nesirden ayıran formel yapıyı, denilebilirse şiir sentaksını hasıl eden şey, hiç şüphesiz vezin ve kafiye değildir. Yahut hiç olmazsa vezin ve kafiyeden ibaret değildir. Bu gerçek, bütün dünya dilleri için geçerlidir. Mısrarlarda sadece kelimelerin yer değiştirmesiyle, mana olarak hiç de farklı olmayan yeni yapılar, şiirin ruhunu değiştirmiyor mu, bozmuyor mu? Bu hadiseyle ilgili olarak tenkitçilerin de, bizzat şairlerin de bir anekdotunu duymuşuzdur. Falan mısra da kelimelerin yerini değiştirin, şiir kaybolmuştur. Bu meselede kafiye ve vezin bahis konusu değildir.” (Okay, 2015a, s. 57).

Burada sezdirilen edadır. Bir şiirin düzenini değiştirdiğimiz zaman eda da kaybolacaktır.

Bunun yanında bir de tercümelerde veya bir kelimenin eş anlamlısının kullanılmasında bile şiiriyetin kaybolması ihtimal dâhilindedir.

“... şiirdeki dil işi kimi adamların sandığı gibi bir kelime işi değildir; dil eski kelimenin yerine yeni kelime koymakla Türkçeleşmez, Türkçeleşse bile dil olmaz; işi da daha temelden almak, bunun için de halkın diline, halkın konuşmasına kulak kabartmak gerekir. Ayrıca sonucunun bir şiir konuşmasında yer alması için de yapılan işin şairce olması gerekir.” (Orhan Veli’den akt. Belge, 2009, s. 195).

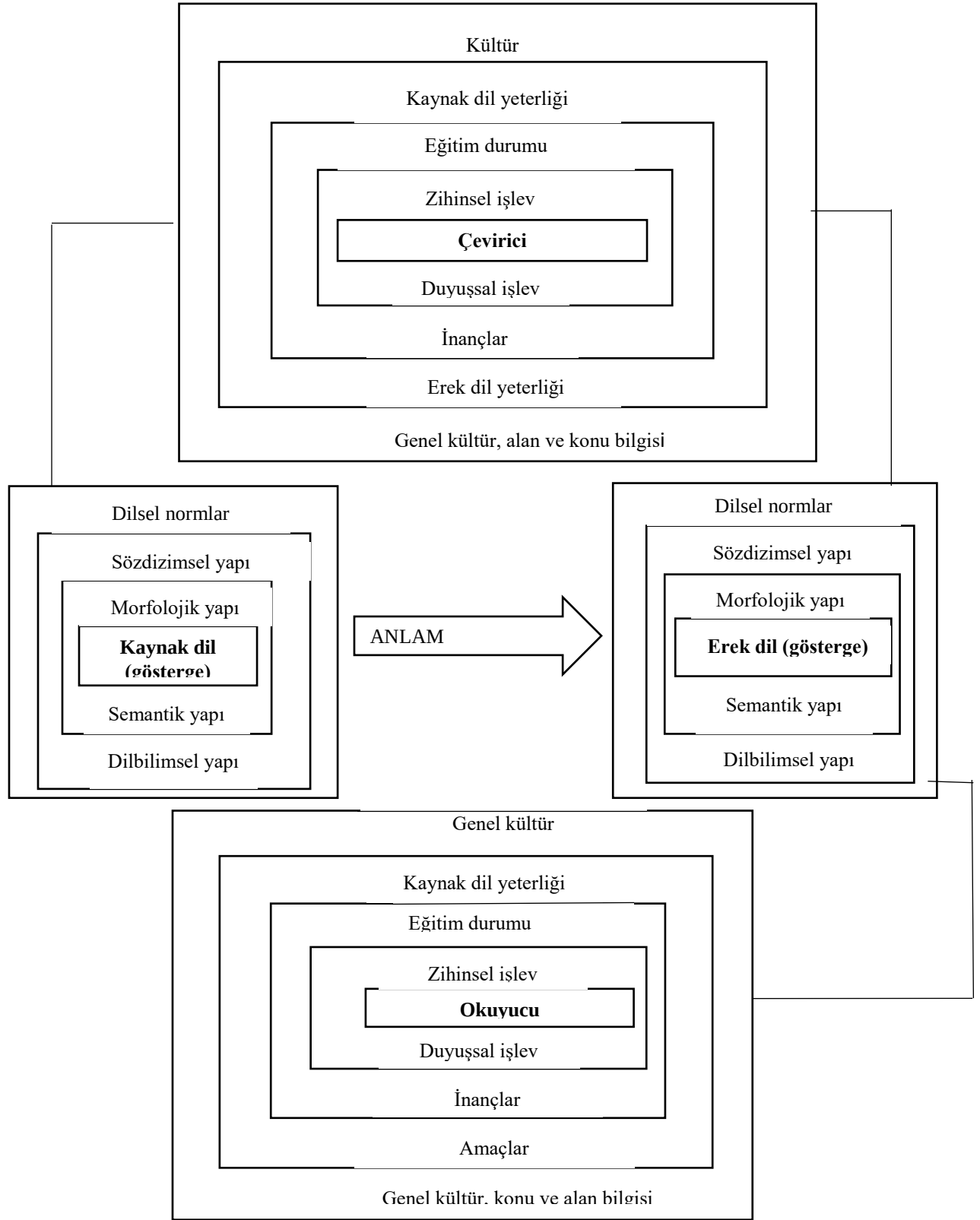
Üslubun konuya aykırı olmasının *Edebiyat Lügati*’nde “cezalet” kavramı ile dile getirildiğini anlatan Yavuz, şiir için uzun sözcüklerin bağlamla, dönemle, şiirin estirdiği manevi havayla uygun olması gerektiğini savunur (2012, s. 91).

Şairin günlük hayatta kullandığımız dile farklı anlamlar yüklemesi ile şiir dili meydana gelmektedir. Kelimelere yüklenen anlamlar, alışılmış ya da alışılmamış bağdaştırmalar şeklinde gerçekleşir ve okuyucu şiirin neyi anlatmak istediğini kelimenin çağrışımından çözer. Ancak Okay, bu gibi metaforların dışında kalan ve birkaç anlayan kişi haricinde anlaşılmasının imkânsız olduğu kapalı şiirlerin, dile ve edebiyata bir katkısı olmadığını dile getirmektedir. (1998, s. 58). Çünkü şiir en başta da söylediğimiz gibi ortak duyguların terennümüdür. Şiiri okuyanlardan birkaçı dışında anlayacak kimse yoksa burada bir paylaşım ya da birleştiricilik de olmayacaktır.

5.2.11. Edebî Eserin Dili ve Tercümesi Meselesi

Çevirinin çok eski tarihlere dayandığı bilinmektedir. İlk çeviriler kutsal kitaplardan yapılan dinî çeviriler olmuştur. Dinî çeviriler dışında yapılan ilk yazınsal çevirinin Homeros'un İlyada ve Odysseia adlı eseri olduğu bilinmektedir. Bizim edebiyatımıza bakıldığında ise 8. ve 13. yüzyıllarda Uygurların yaptığı çeviriler, ilk çeviri örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Uygurların çevirilerinin de önemli bir kısmının dini metinler olduğu görülmektedir. Yakın zamana geldiğimizde ise Osmanlı'nın gücünü kaybetmeye başladığı 18. yüzyıldan itibaren Batı'yı takip etmek için çeviriler yaptığı bilinmektedir. Bu çeviriler de genellikle askerî veya siyasi eserlerden yapılmıştır. (Demiral & Kaya, 2013, s. 253).

Çeviri işlemi çevirici, kaynak dil, erek dil, okuyucu faktörlerinin etkileşiminin oluşturduğu bir bütündür. Bu dört unsur da çeviriyi etkileyen unsurlardır ve hepsinin uyum içinde olması önemlidir. “ağaç” kelimesi bir metinde geçtiğinde Avustralya'nın çorak bölgelerinde yaşayan bir kabile için ifade ettiği kavram ile bizim zihnimizde canlanacak olan şey aynı olmayacaktır. Avustralyalının zihninde belki bizim çalı diye nitelendirebileceğimiz cılız bitkiler, ağaç olarak tanımlanacaktır (Okay, 2015b, s. 31). Burada asıl olan, kaynak dilde ifade edilen kavramın erek dildeki tam karşılığının uygun bir kelimeyle aktarılabilmesidir.



Şekil 2. Çeviri işlemi ve çeviri işlemine katılan faktörler. Başaran, M.A., (2013). Şiir Çevirisinde Sözdizimsel Eşdeğerlik. International Journal of Language Academy, 1/1.

“...dil, sanatkârdan okuyucuya doğru bir iletişim vasıtasıdır. Ancak mesela Mors alfabesinde olduğu gibi, alıcı ve verici aletlerin her ikisinde de aynı işaretin aynı karşılığı olduğu takdirde (. - =A gibi) bu iletişim sağlanmış demektir. Hâlbuki dilde her kelime; zekâ ve diğer zihni kabiliyetler, coğrafya, aile çevresi, mektep, sosyal çevre, sayısız haberleşme vasıtaları sebebiyle fertlerde farklı imajlar teşkil eder. Hatta aynı fert üzerinde; çeşitli yaşlar, günün değişik saatleri, atmosfer gibi daha bir yığın şartın, kavramların değerlendirilmesinde rol oynayan faktörler olduğu muhakkaktır.” (Okay, 2015b, s. 31).

Son cümlede dile getirilen, ferdin bile kendi içinde birçok değişkenden etkilenmesi durumu sanatını da etkileyecektir. Her sanatçının üslubu farklıdır. Bu açıdan tercümelerde bir çevirmenin bir şair üzerinde yoğunlaşması tercümenin daha etkili olmasını sağlayabilir. Bizim edebiyatımızda bunun yetersiz olduğu, bir çevirmen ile yabancı ve şairin birebir yakınlık içinde olamadığı söylenebilir (Yavuz, 2012, s. 124-126).

Çeviri için Göktürk şu tanımları yapar:

“Her dil, belli bir kültürün göstergeler dizgesiyle, belli uzlaşımlar, töreler, davranışlar, değer ölçüleriyle, kısacası somut insan yaşamı ile iç içedir. Her yazın metninde sunulan kurmaca dünyanın art alanında da bütün bu etkenler yürürlüktedir. Başka dillerin tanımladığı başka dünyaların tanıtılmasıdır çeviri bu yönüyle. Doğal diller arasında yalnız soyut dilbilimsel düzeneklerle işleyen bir etkinlik değildir.” (1994, s. 15).

Her dilde iptidai dönemlerde kelimeler somut bir kavramı karşılamak üzere kullanılmıştır ancak zamanla dünyanın yalnızca somut unsurlardan ibaret olmadığı ve soyut kavramların da karşılanabilmesi için birtakım kelimelere ihtiyaç duyulduğu anlaşılmıştır. Somut kelimeler, iç dünyamızı, soyut düşüncelerimizi anlatmada yetersiz kaldığı zaman, somut kelimelere soyut manalar yüklenmeye, bu kelimeler mecazlaştırılmaya başlamıştır. (Okay, 2016, s. 35-55). Şiir dili de bu soyut kelimelerden hatta belki şairlerin bu soyut kelimeleri birkaç kat daha soyut şekilde anlatmasından ortaya çıkmıştır.

Necip Fazıl’ın “İlimde tecrit, teşhis için; şiirde teşhis, tecrit içindir.” Sözünden hareket eden Okay, ilmin, soyut bir meseleyi anlatmada somutlamaları tercih ettiğini, genel bir yargıdan tek tek olaylara indiğini dile getirirken sanatta -özelde ise şiirde- somut bir nesneyi veya varlığı anlatırken aslında onun soyut birtakım kavramları işaret ettiğini vurgular (2015a, s. 181-182).

“Yaşama bakışım, dünyayı kavrayışım, onu artık sürekli bir kavga olarak nitelediğimi özetliyor. Şiir de bu kavganın bilincini vermekle yükümlü olmalı. İçinde bulunduğumuz durumun, yaşadığımız olayların, düşlediğimiz geleceğin ne olduğunu, nasıl olacağını sezdirmeli, giderek kavratmalı. Bu yüzden güncel olanı yakından izlemeli. Somutlamalı güncel olanı. İnancı, umudu, aydınlığı, yarını, arkadaşlığı, cesareti, soyut kavramlardan çıkarıp günlük yaşamımızda yerleri, anlamları olan somut karşılıklarına ulaştırmalı.” (Kemal Özer’den akt. Yavuz, 2012, s. 79).

Kemal Özer’in bu düşüncesinin şiirden çok bilime yakın olduğunu dile getiren Yavuz’a göre Necip Fazıl’ın denkleminde Özer’in düşüncesi bilime eşittir. O halde Özer’in şiirden

kastı ilmî olandır. Yavuz, N. Fazıl'ı haklı ancak eksik bulur. Çünkü bilimde önce somutlamalardan soyutlamalara sonra da soyutlardan tek tek somutlara gidilir. Bu durumda bilim ve sanat/şiiir için teşhis-tecrit meselesi ayırt edici değildir (Yavuz, 2012, s. 80-81).

Bu şekilde soyutlamalar ve somutlamaların yapıldığı metnin anlamını tam olarak yansıtabilmek için çevirilere notlar eklenmesi gerekir, eklenen notlar genişleyerek incelemelere dönüşür, incelemeler ise artık metnin birebir çevirisi olmaktan uzaklaşır. Kullanılan kelimeler sözlük anlamlarından ziyade geniş bir tedai halkası içinde anlam kazanır (Andrews, 2014, s. 19). İşte bu durum aslında kelimelerin somut karşılıklarının anlatmak istenen dünyayı anlatmada yetersiz kaldığını, zenginleştirilmesi için de mecaza, imgeye, aktarmalara başvurulduğunu göstermektedir.

Şiiir dili daha önce de bahsettiğimiz şekilde günlük hayatta kullanılan dilden oldukça farklıdır. Kelimeler sözlükte karşımıza çıktığı anlamlarda kullanılmayabilir ya da yalnızca sözlükteki anlamı ile sınırlandırılmış şekilde kullanılarak yapılan bir şiiir çevirisi kısır kalabilir. “Şiiir çevirisi, bir dilden başka bir dile yalnızca kelimeleri değil aynı zamanda soyutlama biçimlerini, imajları ve kültürel çağrışımları da aktarmak gibi bir yetkinlik gerektirdiğinden düzyazı çevirisinden daha zor bir iştir ve çevrilen metinde anlam sapmalarına, yitimlerine fazlasıyla neden olabilir.” (Apaydın, 2019, s. 162). Bu nedenle çevirmen yalnızca kaynak dili değil aynı zamanda erek dili de çok iyi tanımalıdır. Zengin çağrışımlara gelebilecek kelimelerin arka planını, inceliklerini, imajları fark edebilmeli ve bunları açıklayıcı kelimeler kullanabilmelidir. Ancak bu sayede anlamdaki yitilikler asgariye indirilebilir. Okay da edebi eserin tercümesinin imkânsız veya çok güç olduğunu dile getirir. “Her yazı gibi şiiir de başka dillere çevrilebilir ama artık o, aslının aynısı değildir, değerinden birçok şey kaybetmiştir (2015b, s. 32). Çünkü şair dilin bütün imkânlarını zorlayarak şiiirini ortaya koymuştur ve artık bu eserin hiçbir noktasına dokunulamaz (Okay, 2015b, s. 36-37).

Arap edebiyatından bir şiiir örneği olan “Katkat Yasemin” ya da “Yasemin Gerdanlığı” şiiirinin çevirisini üzerine yazdığı makalede Yıldız, çeviride çevirmenin önemine dikkat çekmektedir. Makalede Metin Fındıkçı'nın çevirisi şu şekilde verilmiştir:

“Katkat Yasemin / Teşekkür ederim... / Katkat Yasemin / Bana güldüğün için... / Biliyorsun sandım sendeki / Yasemindeki surun anlamını / Sana gelen adımlarımı kestiğini / Biliyorsun sandın düşmanın geldiği yeri” (Yıldız, 2010, s. 182).

Aynı metni Yıldız kendi çevirisi ile şu şekilde sunmuştur:

“Yasemin Gerdanlık / Teşekkürler... Yasemin gerdanlık için / Ve bana güldün... Sandım ki biliyorsun / Bir erkeğin sana verdiği / Yasemin bileziğini anlamını / Sandım ki farkındasın...” (Yıldız, 2010, s. 182).

Burada anlatılmak istenen şiir dilinin günlük hayatta kullandığımızdan farklı anlam çağrışım dairesinin olduğu ve çevirmenin kaynak ve erek dile hâkim olmasının önemlidir. Çünkü çeviri, kaynak dildeki bir metnin uyandırdığı etkinin erek metni de aynen aktarılabilmesidir (Gökşenli, 2013, s. 94). Bu açıdan tercüme, insanların bir iletişim şekli olduğu gibi toplumların da “medeniyet ve kültür komunikasyonu” (Okay, 2015b, s. 52) olarak düşünülebilir.

Bunun dışında kelimelerde eklerin alışılmadık bir şekilde kullanılması çeviriyi zorlaştıran unsurlardandır. Buna örnek olarak Can Yücel’in “*Japoncadan*” şiirinde yer alan “*Sen gideli hastalar oldu liman / Karantinalara girdi / Açıkta demirliyor gemiler*” dizeleri gösterilebilir. Dizelerde yer alan “hastalar” ve “karantinalar” kelimeleri anlama ve gramer kurallarına uymayacak şekilde kullanılmıştır ve çevrileceği dilde de karşılığının tam olarak verilebilmesi önemlidir (Altay, 2001, s. 31).

5.2.12. Sanatta Taklit ve Nazirecilik

Sanatların menşei konusunda zaman içinde pek çok farklı görüş ortaya atılmıştır. Bunlar içinde oyun nazariyesi, iş nazariyesi, dans nazariyesi, sihir nazariyesi gibi çeşitli alanlarda üretilmiş teoriler vardır. Oyun nazariyesinde esas olan, oynayan çocuğun kendine yeni bir dünya kurmuş olmasıdır. Bu yeni dünyada çocuk istediğini yapabilmektedir. Sanatın doğuşu da bu şekilde olmuştur. Sanatçı dünyada olup bitenleri istediği şekilde düzenleyebilmek için oyunu örnek alarak sanatını icra etmiştir. İş nazariyesinde ise kolektivizm söz konusudur. İptidai kavimlerde büyük ve önemli bir işin yapılabilmesi için bir topluluğa ihtiyaç vardır ve bu topluluk işi ritmik bir şekilde yaparsa başarıya ulaşacaktır. Aynı anda aynı şeyleri yapmak, nefes almak, nefes vermek gibi... Bu ritmik durum zamanla sanatın ortaya çıkışına sebep olmuştur (Yetkin, 1938, s. 51-54).

Bu gibi kurallar dışında bir de sanatın doğanın taklidi olduğu kuramı vardır. Taklit (mimesis) kuramına göre sanatta amaç, doğayı taklit etmektir yalnız her sanat kendi tarzına, malzemesine, aracına göre doğayı taklit ederkenki ifade vasıtasını belirler. Doğa

bazen renkler aracılığıyla bazen ses, ritim, harmoni aracılığı ile taklit edilir (Aristo, 1987, s. 11). Ancak bu taklit görünenin taklidi değildir. Sanat bir taklittir fakat “realitesi olmayan bir dünyanın taklidi ve kopyasıdır” (Platon’dan aktaran Tunalı, 1983, s. 40). Sanat ve şiir hayatın kendisi ya da kuru bir taklidi değildir, onun yorumudur. Sanatçı başlangıçta tabiatın acemi bir taklitçisi iken sonraları hayatı yorumlayan ve hayata yeni bir anlam katan kişidir. Önce hayatı taklit eden hatta belki edemeyen sanatçı zamanla “mimesisten tecride” doğru giden bir sanat çizgisine girer. Görünenden, somut olandan yola çıkan sanatçı soyutlamalara gider (Okay, 2015b, s. 153).

“...güzelliğin prensibi surettir. Sureti olmayan madde ancak suretle birleştikten sonra güzel olabilir. Biri ham biri işlenmiş iki taş kütesini yan yana koyun, işlenmiş taş sanatçının damgasını taşımaktadır yani bir tanrıça yahut insan olmuştur. Artık bir suret olduğu için güzeldir. Öyle olmasaydı işlenmemiş taşın da güzel olması gerekirdi. Önce sanatçının düşüncesi olarak var olan güzellik taşta geçmiş, böylece sanat eseri doğmuştur. Plotinus'a göre tabi varlıklar, özlerin hayalleridir. Bu bakımdan sanat eserini, tabiatı taklit ediyor diye küçümseyenler yanılmaktadır, çünkü sanatlar görünen şeylerin taklidi ile yetinmeyip ideale yükselir ve objelerin kemalini tamamlarlar.” (Ayvazoğlu, 2015 s. 19).

Sanatçı zihinlerde var olan bir objeyi sanat eserine çevirmeden önce kendi zihninde kemale erdirir ve onu sonra bir surete bürünür. Ortaya çıkan eser, bünyesinde bu mükemmelliği barındırır.

Sanatın doğayı taklit etmesinin dışında bir de sanatçının başka bir sanatçının eserine öykünmesi durumu vardır. Şair kendinden evvel yazılmış olan eserlerden etkilenerek ortaya yeni veya benzeri bir ürün çıkarabilir. Bu durum klasik edebiyatta bir gelenek halini almıştır. Bu gelenek nazirecilik geleneğidir. “ Bir şairin şiirine sonradan bir başka şair veya şairin kendisi tarafından, kafiyeleri veya redifleri aynı olan, aynı vezin ve konuda yazılan, çoklukla gazel ve kasidelerde görülen benzer şiirlere nazire veya cevap denir.” (Yavuz, 2013, s. 359).

Nazirecilikte bir amaç da şairliğe yeni başlayan bir şairin ustaları taklit ederek, meşk ederek kendini geliştirmesidir. Şair böylece kendi şeklini, sesini bulacaktır. Her şair, kendinden önce yazılan şiirleri okuyarak, bunların birtakım özelliklerine dikkat ederek kendisi de ustalaşacaktır. “Nehirde aynı suyolunu takip eden damlalar vardır. Bunlar nehri devam ettirici, belki kendi ölçülerinde faydalı ve gerekli unsurlardır. Ama bir de onu zorlayıp kendine başka bir mecra bulan kollar vardır. Her şey taklitle, bir izden giderek başlar. Sonra kendi şahsiyetini bulur.” (Okay, 1998, s. 59). Bunu yapabilmek için şairin kendisine bazı şairleri örnek olarak, usta olarak seçmesi gerekmektedir. Burada önemli

olan taklit eden şairin bir süre sonra kendi dilini, sesini oluşturmuş olması ve özgünlüğü yakalayabilmesidir. Aksi takdirde ortaya çıkan şiirler birer taklitten ibaret kalacaktır.

“Genellikle tanzir edilen şair veya şiiri, hemen herkesçe bilinen, tanınan, sanat değeri anlaşılmış ve tartışmasız kabul edilmiş demektir. Tanzir eden ise burada yazmış olduğu nazire ile kendini geliştirme, değerini tanıtabilme düşüncesi ve amacı içindedir. İkinci dereceden şairler, ömür boyu bu tür nazireler yazmayı sürdürmüşlerdir.” (Kurnaz, 2007, s. 36).

Buradan da anlaşılacağı üzere şairin başka bir şairi taklit etmesi, onun ustalaşma yolunda bir basamak olarak kendinden önceki şiir ve şairleri görmesi söz konusudur. Fakat bu nazirecilik kuru bir taklitten ibaret değildir.

“Nazire, asla kendinden önceki şiiri taklit anlamına gelmiyordu. Bir şair her şeyden önce kendinden önceki şairlerin (genel anlamda metinlerin) okuyucusudur. Böylece şairin söylediği şiirinin metni, kendinden önceki metinlere açık ya da kapalı bir takım göndermeler, belli belirsiz alıntılar ve çok çeşitli etkilenmeler ile doludur. Nazire ise şairin daha önceki metinlerin malzemelerini kullanarak yepyeni bir şey söyleyebilme, elde mevcut malzeme ile daha iyi ve daha güzel bir şey kurabilme yeteneği göstermeye çalıştığı bir nevi üstünlük gösterisi idi. Bu anlamda nazire, geleneğin imkânlarını genişletmek için metinlerarasılığın mümkün kıldığı bir yaratıcılığı kullanmaktaydı.” (Kalpaklı, 2006, s. 134).

Böyle değerlendirildiği zaman klasik edebiyatımızda aynı konu üzerine yazılmış çeşitli şiirlere de rastlanması olağandır. “Leyla ile Mecnun mesellerinin çokluğu şiirimizin sürekli taklitten ibaret olduğunu değil, bir ışığın çeşitli yansımalarını gösterir. Her büyük sanat eseri ve onların kahramanlarının asırdan asıra, eserden esere yankılanması tabii değil midir?” (Okay, 2016, s. 69). Nazirecilik geleneğinde veya taklitte şiiri taklit edilen şairin değeri de ortaya konmuş olur. Çünkü usta bir şairin şiirini taklit etmek şair için bir övünç vesilesidir ve şairleri bu durum güzel şiir yazma konusunda rekabete götürür (Kurnaz, 2007, s. 42-43).

5.2.13. Vezin-Kafiye-Şekil-Muhteva

Sanat eserlerinde önemli bir unsur belli bir motifin tekrarıdır. Tekrar eden motifler sayesinde ortaya bir bütünlük ve mana çıkar. Şiirdeki bu bütünlüğün adı kafiye. Şiirin tanımı yapılırken kullanılan “mukaffa” ifadesinden yola çıkarsak şiirin önemli bir unsur olarak kafiye görürüz. Kafiye, şiir içinde ahengi sağlayan seslerdir, şiirin başında, ortasında ve yaygın kullanımla dize sonlarında yer alır ve şiirde bir ahenk unsuru işlevini üstlenir.

“Kafiye, şiir için bir ses unsurudur. Tıpkı müzikte, seslerin belli aralıklarla tekrarlanması gibi, kafiye de belli aralıklarla bir sesin tekrarıdır. Bu belli aralıklar, sadece klasik yapıdaki şehirlerde görülen kaideci bir tarzda ortaya çıkmayabilir. Her şairin kendi şiirleri için, hatta onun da her şey için farklılık gösterebilecek aralıklar düşünülebilir. Klasik şiirde bu aralıkları temin eden, vezinler ve nazım şekilleridir. İster aruz ister hece hatta bir dereceye kadar serbest

vezin, ses unsuru olan kafiye, önceden hesap edilmiş yahut o şiir için şairin hesap ettiği aralıklarla kulağımıza veya zihin kulağımıza getirir.” (Okay, 2015b, s. 41).

Şiir ve musikinin bulunduğu bir çizgi olan kafiye, klasik şairlerin teknik bir unsur olarak görmesini Okay eleştirir. Kafiye kolaylığı sağlamak için benzer sözcüklerin sıralandığı sözlüklerin bile oluşturulduğunu dile getiren Okay, böyle bir şairin ancak “müteşair” olarak adlandırılması gerektiğini dile getirir (2015b, s. 41).

Başka bir ahenk unsuru ise vezindir. Yine şiirin tanımı yapılırken kullanılan “mevzun” kavramı edebiyatımızda üç şekilde yankı bulmuştur: hece vezni, aruz vezni, serbest vezin. Vezinde şiirin edasını destekleyen bir unsurdur. Aruzun kendine özgü bir ahengi bulunmaktadır, hecede duraklarla iç ahenk sağlanmıştır (Okay, 2015b, s. 42-43).

Okay vezinli ve kafiyeli mısraların belli aralıklara göre dizilmesi ile nazım şekillerinin ortaya çıktığını dile getirir. Eski şiirimizde birer kalıp gibi kullanılan gazel, şarkı, kaside gibi nazım şekillerinin yanında Batı’dan etkilenmenin de bir sonucu olarak değişik ve zengin yapılı nazım şekilleri de ortaya çıkmıştır (Okay, 2015b, s. 43).

Klasik edebiyatımızda bazı nazım şekilleri belli konular etrafında şekillenmiştir. Bu durum muhteva ve nazım şeklinin etkileşiminden ortaya çıkar. Kaside dediğimiz zaman aklımıza genellikle bir övgü şiirinin, gazel dediğimiz zaman bir aşk şiirinin zihnimize canlanması gibi belli şekiller belli konular etrafında dönmüştür. Bunların bazı istisnaları olmakla beraber genelde belli konular için belli nazım şekilleri kullanılmıştır. “Her ne kadar bazı gazellerin tevhit, naat, methiye gibi konulara uzandığı söylenebilirse de bunlar genel kuralı değiştirecek kemiyette değildir. Gazelle, hatta kıta, mesnevi gibi nazım şekilleriyle methiye yazmak, bazı istisnaları varsa da usulden değildir. Methiye kural olarak kasidelerle yazılır.” (Okay, 2016, s. 105).

Bu gelenek halini alan yapının bozulmaya başlaması ise Servet-i Fünun edebiyatı döneminde Tevfik Fikret ile olmuştur. Şiirde şekil ve muhteva ilişkisini estetik açıdan inceleyen isim Tevfik Fikret olmuştur. Müstezadın aruzun tek bir kalıbıyla yazılması kuralını yıkarak değişik vezin ve mısra yapıları ile yazılabilmesinin yolunu açan Fikret, şiire şekil bakımından bir zenginlik katmıştır. Bu yenilik dışında Fikret, tek bir şiir içinde, değişen ruh hallerini de yansıtan vezinler kullanarak başka bir açıdan şiiri zenginleştirmiştir.

“Tevfik Fikret’in bu mevzuda attığı mühim adımlardan biri de şiire hâkim olan ruh hallerine göre değişik vezinler (aruz) kullanmaktır. ‘Vezinlerin hangisinin daha rakîk, daha saf, daha sade, daha hafif, daha şuh, daha mest, daha raksân ve hevai... hangisinin daha samimi, daha

müessir, daha ciddi, daha ağır, daha ulvi, daha semavi' olduğunu araştırmak, bulmak ve seçmek fikrini ilk defa o ortaya atmıştır. Bu düşünceden hareketle, aynı şiir içinde, değişen ruh hallerini ifade eden farklı vezinler kullanma tecrübesine girer.” (Okay, 2015b, s. 193-194).

5.2.14. Divan Şiiri

13. yüzyılda Hoca Dehhani ile başladığı kabul edilen divan edebiyatı, Arapça ve Farsçadan etkilenecek oluşturulmuş bir edebî dönemdir. Bu dönemde Arap ve Fars edebiyatının nazım şekilleri yoğun olarak kullanılmıştır. Divan edebiyatı şiir ağırlıklı bir dönem olmuştur.

“Dünyada şiir sanatı diye bir şey varsa divan şiiri bu sanatın en mükemmel, rafine ve ideal örneklerini vermiştir. Bu sanatın dış dünya, toplum ve tabiatla kısaca gerçeğe ilgisi olup olmadığı ancak kendi devri ve şartları dikkate alınarak değerlendirilebilir. Divan şiirimizin temeli, bir beyit bütünlüğü içinde, eksiksiz ve fazlasız, sözü sesle birleştirilerek yoğun bir mana ve kültür mimarisi kurma sanatıdır.” (Okay 2016 s. 40).

Divan şiirinin iki farklı koldan ilerlediğini belirten Okay, “Biri hikemi, diğeri aşk. Hikemi şiir didaktik şiir demek değildir. Didaktikle birleşebilen tarafı belki her ikisinin de hakikatin peşinde olmasıdır. Hikemi şiir, hakikati metafizik boyutlarıyla ve maverai bir ifade ile dile getirir. Aşkın eski şiir anlayışındaki karşılığı ise garamidir.” (2016, s. 189-190). Okay bu iki kolun bugün de şiirimizde izlerinin görüldüğünü, bu iki yolun rehberlerinin de Ali Şir Nevai ve Hoca Ahmet Yesevi olduğunu aktarır. Bütün divan şairleri de genel hatlarıyla bu iki rehber ve tema etrafında eserlerini vermiştir (Okay, 2016, s. 40).

Şiirde işlenen konu tasavvufi olmasa bile kullanılan kavramlar bakımından dinle alakalı kelimelere rastlanır. Bunun da nedeni divan edebiyatının kaynaklarının Doğu İslam kültürü, Kur'an, İslam tarihi olmasıdır. Dinî konuların dışında tuttuğumuz Nedim de şiirlerini bu kültür içinde, bu kelimelerle nazmetmiştir.

“Bu durumda, Divan şiirinin bir gazel edebiyatı olduğu, gazellerinde genel olarak lirik aşk şiirleri olduğu dikkate alınarak Bu edebiyat için dini değil lâdini (profan) bir edebiyat demek de mümkündür. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus şudur: tevhit, münacat, naatlerde açıkça görülen dinî tavır, bunun arkasındaki din kültürü ve daha geniş bir dairede dinin çerçevelediği imajlar dünyası, bunların dışındaki pek çok şiirde -belki bütün Divan şiirinde- vardır. Yalnız bu imajlar, dilin zengin imkânlarını kullanmış ve sanatın büyüleyici üslubunun arkasına gizlenmiştir. Çağrışım psikolojisinden faydalanan divan şiiri, bu zihin oyunlarını bazen çok bilinen mazmunlarla bazen de doğu ve İslam kültürünün az bilinen kaynaklarına inerek gerçekleştirir.” (Okay, 2016, s. 106).

Bu tasavvufi terbiyenin bir devamı olarak şiirlerinde ızdıraba dayalı olduğu görülür. “Aslında divan şiiri, belki bütünüyle ızdıraba dayanır. Neşve varsa eğer Nedim gibi bazı

istisnalar hariç yine ıstırapın verdiği bir neşvedir. Bu ızdırap, hiç şüphe yok, tasavvufi bir eğitimin gereği idi.” (Okay, 2016, s. 72).

Divan şiirinin dünya edebiyatı da dâhil olmak üzere sanatta en üst noktaya eriştiğini dile getiren Okay, divan şiirinin estetiğini tamamladığını, dünyada da pek az şiirin böyle söz güzelliğine erişebildiğini belirtmiştir. Okay, Tanzimat’tan sonraki şiir için ise artık bunları söylemenin zor olduğunu dile getirir (2016, s. 107; s. 184).

Osmanlı Devleti’nin siyasi, sosyal, tarihî durumunun 19. yüzyılda kötüye gitmesi sonucu sanatın da bundan etkilendiğini belirten Okay, 19. yüzyıl şiirimiz için “fetret devri” (2016, s. 40) terimini kullanır.

“Divan edebiyatı bir hamle daha yapsaydı klasik mazmunlar tamamen ortadan kalkacak ve anlaşılmaz hale gelecekti.” (Tarlan’dan akt. Okay, 2016, s. 103) sözünü aktaran Okay, 18. yüzyılın ikinci yarısında Şeyh Galip ile beraber şiirin ve sanatın zirveye ulaştığını vurgular. Divan edebiyatında semboller, mecazlar artık anlaşılmazın sınırlarına ulaşmıştır, son haddini görmüştür (Okay, 2016, s.103).

“Öyleyse Galip’in dili, bir uçurumun kenarında son ve en büyük sanatını gösteren bir trapezcinin yaptığını andırmaktadır. Galip, dilde anlaşılabilirliğin limitine gelmiş dayanmıştır. Eğer sarayın dış dünyaya açılış çağı yahut bir adım atarsak Tanzimat inkılabı gelip çatmasaydı divan şiiri bizim sürrealist yahut absürd devrimizi mi açacaktı?” (Okay, 2015b, s. 90).

Tanzimat dönemi başlamasa bile artık divan şiiri, en yetkin örneklerini vermişti ve sahneden çekilme yoluna girmişti.

Okay, Divan edebiyatı ile sonrasında gelişen Tanzimat edebiyatı şiirini karşılaştırırken şunları söyler:

“İlk Tanzimat şairinden yani Şinasi’den günümüze kadar hangi şairlerin ayakta kalabildiğinin hesabını yapmak o kadar zor değil. Şiirlerin hesabını yapmak belki biraz daha teselli edici olur. Divan şiirinden ise en az on beş şair ismi zikredilebilir. Ama korkarım yeni şiirimizden gelecek yüzyıllara bu kadarı da kalamayacak. Hiç şüphesiz bunlar kendi şiir zevkim, intibalarım yani sübjektif kanaatlerimdir.” (Okay, 2016, s. 184).

Divan şiirine ilk büyük darbeyi Namık Kemal, son darbeyi Abdülbaki Gölpınarlı vurmuştur. Gölpınarlı’nın 1945’te çıkardığı *Divan Edebiyatı Beyanındadır* kitabında divan şiiri farklı açılardan eleştirilir (Okay, 2016, s. 104). Gölpınarlı divan şiirini hayalci ve abartılı olması, beşerî olması, toplumun sorunlarına uzak durması, kuralcı olması, dilinin konuşma diline yabancı olması, şairin caize için -ahlâk dışı bir şekilde- eser vermesi, din ve tasavvuf konuları etrafında oluşması gibi sebeplerle eleştirir (Gölpınarlı, 1945). Fakat Okay, divan şiirinin aslında hiç de zannedildiği gibi toplumdan kopuk olmadığını dile

getirir. Çünkü bir şiirde toplumun var olduğunun ölçüsü, yalnızca toplumsal birtakım hadiselerin şiirde yankı bulması olarak ele alınmamalıdır. Çünkü esas olan, toplumun söz konusu şiir üzerinde durmasıdır. Böyle düşünülürse divan şiiri, mesellerde, sohbetlerde, kitabelerde, mezar taşlarında, mimari eserlerde kullanılarak bizzat hayatın içindedir (Okay, 2015a, s. 176).

Tanzimat’la birlikte sarsılan divan şiiri giderek gücünü yitirir. Cumhuriyet’ten sonra ise hem aruz hem de nazım şekilleri ile yok oluşa doğru gitmiştir.

“Eski şiirin estetik hatta dünya görüşü olarak kabul ettiği her şey Cumhuriyet’in ilk yirmi yılı içinde tasfiyeye uğrar. Gerçi bu tasfiyenin başlangıcı cumhuriyetten çok öncedir fakat sona erdirilmesi bu yirmi yıl içine rastlar. Aruz veznine bu yıllarda veda edilir hatta baş tacı edilen ve milli edebiyatın da Cumhuriyet şiirinin de önemli göstergeleri olan hece vezni bile bir süre sonra itibardan düşer. Batı’ya açılmış modern bir insanın artık divan şiiri ile yazmak değil okuyarak bile oyalanması mesela ‘hayaliyle teselli bulacağı bir güzel’i düşünmesi mümkün görülmez. Rafine bir şehir edebiyatı olan divan şiirinin yerini Faruk Nafiz’in deyişiyle ‘yazılmamış bir destan gibi’ duran son vatan toprağı, Anadolu almaya başlar.” (Okay, 2016, s. 41).

Arzum bırakılmasının ve milli ölçü olan hece ölçüsüne dönülmesinin istenmesinde önemli bir gerekçe olarak aruzun Türkçenin yapısına uygun olmadığı gösterilmiştir.

“Gerçekten de ilk bakışta veznin ve kafiye’nin, şairin söylemek istediklerine bir baraj koyduğu muhakkaktır. Bu barajın varlığı, asrımızın başlarında, aruz-hece münakaşaları yapılırken de dikkati çeker. Aruz konusunda o zamandan beri söylenmiş ve edebiyat kitaplarına geçmiş bir takım itirazlar ve bunlarla ilgili örnekler vardır: Arap ve Fars dillerinin özelliğine uygun olarak ve daha çok kapalı hecelerin hâkimiyetine dayanan aruzla her kelime yazılamaz. Türk edebiyatında kullanılmış aruz cüzlerinde en fazla arka arkaya iki açık hece bulunabilir. Buna mukabil dört kapalı hecenin arka arkaya gelmesine imkân veren aruz kalıpları vardır. Denilmiştir ki Anadolu, Karadeniz, bilemiyorum... gibi daha bir yığın kelimeyi, aruzla yazılmış bir şiir de imale yapmadan kullanmak mümkün değildir. Böylece vezin uğruna ya dil bozulmakta yahut şair istediği kelimeleri kullanamamaktadır. Aynı şey, hece vezni için de, bu derecede olmamakla beraber bahis konusudur. Kafiye ise şairi bir sonraki mısra, öncekine uygun seslerin peşinde koşturacaktır. Böylece yine her istenilen kelime kullanılmamış olacaktır. Gerek vezin ve kafiye yüzünden gerekse bunların getirdiği bir alışkanlıkla, zamanla şiir dilinin sentaksında da konuşulan dilden farklılaşmaya doğru gidilmiştir.” (Okay, 2015a, s. 55-57).

Ancak gerekçe olarak gösterilenlerin yanında bir de aruzun giderek Türkçede yetkin bir şekilde kullanıldığı da görülmektedir. Aruzun kullanılmaya başladığı ilk dönemlerde şiirlerde yer alan imalelerin çokluğu dikkati çekerken 16. yüzyıldan itibaren imaleler azalmaya başlamıştır. İmaleler Servet-i Fünun döneminde yok denecek seviyeye gelmiştir Bunda şiir tekniğinin güçlendirilmiş olması etkilidir. (Okay, 2016, s. 51).

Tanzimat’la başlayan Batılılaşma hareketleri ile birlikte yavaş yavaş sahneden divan şiirinin çekilmesine yalnızca Tanzimat şairlerinin divan şiirini kötülemesi sebep olarak gösterilemez. Yeni bir yola giren toplumda dilin sadeleşmeye başlaması, alfabenin

değişmesi gibi etkenler de divan şiirinden uzaklaşmamıza yol açmıştır. “Bir arkeolojik kalıntı gibi birkaç mütehasşsın anlayışına ve lise kitaplarında çok sınırlı birkaç örnekten alınabilecek bir zevk terk edildi. Devletin kültür politikası da bu akımı sürükleyici ve destekleyici bir güç oldu.” (Okay, 2015b, s. 91).

Okay, unutulmuş bu değerlerimizin yeniden hatırlatılması, divan şiirinden kalan hazineye sahip çıkılması gerektiğini dile getirmektedir. “Her sanat gibi, sevilmemesi veya anlaşılması, var olmasına mani değildir. Onu tanımak, üzerine eğilmek, daima yenileşen bir göz ve ruhla her devirde onu yeniden değerlendirmek, yorumlamak lazımdır.” (Okay, 2015b, s. 92). Divan şiirine yaklaşımın bu şekilde olması gerektiğini dile getiren Okay, farklı metotlarla günümüzde yeniden Divan şiirine yönelmemiz gerektiğini açıklar. Ancak Okay, bugün yalnızca üniversitelerimizde nazari olarak divan edebiyatının ele alındığını, bunun da belli kalıplar içine sıkıştırıldığını açıklar. Okay bu durumu arkeolojik bir kalıntının ortaya çıkarılmasına benzetmektedir. Asıl önemli olan ise kalıntıyı çıkardıktan sonra birtakım işlemlerin yapılabilmesidir.

“Edebiyat fakültelerimizin ilgili bölümlerinde divan edebiyatı üzerine çalışmalarda, araştırmacının eline, aşağı yukarı şeması önceden tespit edilmiş bir şablon verilir. Böylece bugüne kadar bu alanda yapılmış çalışmalar, pek az istisnasıyla, edisyon kritik/transkripsiyon/inceleme olarak üç safhalı bir kanava görünüşündedir. Araştırmacıya, hemen hemen birbirine benzeyen bu kanavanın içeri, hiç şüphesiz büyük emek sarf ederek, göz nuru dökerek doldurmak düşmektedir.” (Okay, 2015b, s. 92).

Çalışmalar sırasında edisyon kritik safhasının matbaaya geç geçişimizle ilgili olduğunu dile getiren Okay, transkripsiyon safhasının alfabe değişikliği sonucunda ortaya çıktığını belirtir. Bu çalışmalar aslında teknik alanla ilgilidir. Asıl bölüm olan inceleme bölümünde ise mazmunların birbirine benzeyen ifadelerle, kalıplaşmış şekillerde kullanılmasını ve açıklanmasını Okay eleştirir. Bu yöntemin yeni nesillere edebiyatı sevdirmeye de etkisiz kalacağı ortadadır (Okay, 2015b, s. 93).

Okay, tüm bu eksikliklerin giderilebilmesi için bir “Divan Edebiyatı Enstitüsü” kurulmasını önerir. Türk Dili ve Edebiyatı mezunlarından kadrolar oluşturulabilecek ve divanlar önem sırasına göre ele alınacaktır. Bu sayede edisyon kritik ve transkripsiyon gibi teknik mevzular bu enstitüde halledilecek ve edebiyatla ilgilenen hocalar, daha rahat araştırmalar yapabilecektir. Üstelik bunun bir devlet programı olarak gerçekleştirilmesi gerekir çünkü bu durum kültürel alanda saygınlığı artırma çabasıdır. Transkripsiyon ve edisyon kritik üniversitelerin omuzlarından kalktığında araştırmacılara asıl düşen görev, ortaya konan eserlere çağdaş bir gözle tekrar tekrar bakmak olacaktır (Okay, 2015b, s. 94).

“Biz bir metni, devrinin kültürüne göre, o kültürün bütün hususiyetlerini dikkate alarak değerlendirmeye çalışırken bile günümüzün ve kendimizin kıymet hükümlerinden tamamıyla uzaklaşamayız. O eser, zamanının şu veya bu düşüncesinin, modasının meyvesi olmuştur. O düşüncenin veya modanın gereği olarak eserin birtakım açıklamaları vardır hiç şüphesiz. Fakat yaşama gücü olan asırları aşarak günümüze kadar gelen eser için artık sadece devrinin izahlarının sınırları içinde hapsolmek mümkün müdür?” (Okay, 2015b, s. 95).

Günümüz şartlarına göre yinelenerek yorumlanan divan edebiyatı anlaşılabilir ve yaşatılabilir. Bu husus, edebiyatımızı, kültürümüzü tanımamız, kimliğimizi korumamız için önemlidir. Her ne kadar eleştirilse de divan şiiri, Türk şiirinin bir parçasıdır ve Türk İslam kimliğini oluşturan bir temel taşıdır. Bizim edebiyatımızda divan şiiri araştırmalarının yetersiz, yapılan eleştirilerin haksız olduğunu düşünen ve divan edebiyatını savunmak için *A History of Ottoman Poetry* eserini kaleme aldığını dile getiren araştırmacı Gibb’in eserinde yer alan şu sözler bu bakımdan dikkat çekicidir:

“...gayem oldukça gayretli ve çalışkan selefimin konu üzerinde nispeten temas etmediği bir sayfasını gözler önüne sermek, Osmanlı şiirinin birbiri ardı sıra geçirdiği safhaları izlemek, bunları ortaya çıkaran tesirleri bulmak ve bu şekilde şiirin ilerleyişi ve yükselişinin bir genel görüşünü sunmaktır. Bunun yanı sıra bu eseri yazmaktaki asıl maksadım oryantalistler için Osmanlı şiirinin kısa bir taslağını sağlamak değil okullarımızda şimdiye kadar hiçbir yazar tarafından kendi dilimizde yazılmayan bir edebiyat tarihine İngiliz okuyucularının da ulaşmasını temin etmektir. Arap ve İran edebiyatları tarihi bir miktar da olsa bilinmektedir fakat Türk edebiyatı hususunda ‘Türklerin edebiyatı yoktur’ gibi mantıksız bir sonuca götürecek olan manasız bir cehalet hüküm sürmektedir. Bu cehaleti ortadan kaldırmak için bir şeyler yapmak ümit ve gayretinde olduğumdan vasat İngiliz okuyucularına ulaşmaya çalıştım.” (Gibb, Tarihsiz, s. 24).

Oryantalizm için “Batı’nın Doğu hakkındaki bilgisi” (Kahramanoğlu, 2015, s. 9)tanımı, genel bir tanım olarak kullanılabilir. Batı kökenli bir kelime olan oryantalizmin geçmişi Ortaçağ’a kadar gider. Ancak kelime olarak oryantalizmin çıkışı 18. yüzyılın sonlarıdır. Bu kavram hem sömürgecilerin, din ve kültür misyonerlerinin hem de Doğu üzerinde çalışan Batılıların karşılandığı ortak bir kavramdır. Oryantalist bakış açısı doğuya kanaatkârlığı, fakirliği, kaderciliği benimsetmeyi amaçlayan bir bakış açısıdır (Okay, 2018, s. 169).

Gibb ve Andrews gibi oryantalistlerin samimi bir gaye ile de olsa divan edebiyatı araştırmalarında yetersiz olacağını dile getiren Kahramanoğlu, Türk aydınının oryantalistlerin tezlerine yalnızca “can-ı gönülden” katılmakla yetindiklerini, “öteki” olarak kaldıklarını vurgular.

“Divan şiiri ile daha çok dar bir akademik çevre ilgilenmiş ve yapılan çalışmalar teorik olmaktan çok teknik alanlara hasredilmiştir. Bu teknik çalışmalar, bir ihtiyaç olduğu kadar bizde edebi meselelerde teorik düşünme alışkanlığımızın olmamasının da bir sonucudur. Son yıllarda teorik çalışmaların artması sevindirici olsa da yeterli olduğunu söylemek mümkün değildir. Batı’nın edebi eserlerin yeniden yapılandırırken geliştirdiği birçok teknik, divan şiirine de uygulandığında Osmanlı şiirinin hem kültür hem sanat hayatında hem de dünya edebiyatındaki hakiki boyutu ile yerini alacağını söylemek mümkündür.” (Kahramanoğlu, 2015, s. 19-20).

5.3. Okay'ın Eğitim ve Dil Hakkındaki Düşünceleri

5.3.1. Eğitim

Eğitim için tarih boyunca birçok farklı tanım yapılmıştır. Eğitimin tanımında kişiye, döneme, ülkeye, felsefeye göre farklılıklar bulunmaktadır. Eğitim için Eflatun, “insanın olgunlaştırılmanın en iyi yolu”; Aristo, “insanın ahlaki davranışlar kazanması sanatı”; Kant, “insanın doğuştan getirdiği birtakım gizli kabiliyetlerini geliştirmesi”; Durkheim, “sosyal olmayan bir nesli sosyalleştirme”; Rousseau, “çocukları yetiştirme ve insan yapma sanatı”; Farabi, “sağlıklı, yüksek kavrayışa sahip, nezaket kurallarını bilen, aşırıya kaçmayan, adil vatandaş yetiştirme” şeklinde, farklı birçok tanım yapılmaktadır (Ayaş, 2013, s. 4).

Bu tanımların hepsindeki genel yargıda ise şu sonuç ortaya çıkar: “Eğitim, bireyde kendi yaşantısı yoluyla, davranış değişikliği meydana getirme sürecidir.” (Aydın, 2018, s. 19-20). Eğitim, başlangıcı ve sonu belli bir süre içinde planlanan bir sistem değildir, bir süreçtir, hayat boyunca devam edecektir. “...eğitimi yalnız okulla sınırlandırmak doğru değil. Sokağın verdiği hatta şimdi gittikçe önemini arttıran medyanın verdiği eğitim var.” (Okay, 1998, s. 202). Eğitimde söz konusu olan, bir neslin eğitilmesidir. Bu da birkaç yıl içinde yapılabilecek bir durum değildir çünkü nesilleri eğitmek zaman alacaktır. Okay’a sorulan “Eğitim için ‘yetişmekte olan nesillere verilmek istenen şekil’ deniliyor. Acaba sınırı dar sayılmaz mı? ‘yaşamakta olan nesiller’ tabiri uygun değil mi?” (Okay, 1998, s. 200) sorusunda dikkati çeken nokta, eğitim yalnızca bugünün değil geleceğin de inşası olmasıdır. Kendisine bu soru yöneltilince Okay, belki binlerce öğrenci okuttuğunu, ancak üzerine düşen vazifeyi yapıp yapamadığı konusunda tereddütte olduğunu dile getiren bir öz değerlendirme yapar. Kendisini hiçbir zaman onu yetiştiren hocaları kadar yetkin görmediğini belirtir. Nesillerin sürekli olarak bir önceki neslin bazı özelliklerini kaybederek ilerlediklerini dile getirir ve değil kitap, gazete bile okuyamayacak duruma gelen insanların yetişmesinde eğitim sistemi kadar hocaların da payı olduğunun altını çizerek. Eğitimin şimdiki neslin ya da gelecek nesillerin inşası konusunda da Okay, nesillerin şekillenmesinden kastın, beyin yıkamak değil ufku genişletmek, aydınlatmak olduğunu işaret eder. Soruda gösterilen “yaşamakta olan nesil”de hedefin örgün ve yaygın eğitim

kurumlarında yetişenler olduğunu ve bunların durumunu hatırlatır (Okay, 1998, s. 200-201).

“Okumadan öğrenmek hatta öğrenmeden diploma sahibi olmak, diploma sahibi olmadan, bir idealin çilesini çekmeden, zahmetsizce ve daha da kötüsü ahlaki değerleri yok sayarak, çiğneyerek bir takım köşeleri dönmek... İşte eğitimimizin yetiştirdiği insan, bugün genel karakteri itibarıyla bu manzarayı gösteriyor. Açıkça görülen bu yapı, toplumumuzun yüzde kaçını aks ettiriyor, bilemem. Ama bunun çocukluğumuzda bizim ve ondan önceki büyüklerimizin yaşadıkları hayata aykırı bir yaşama tarzı olduğu muhakkak.” (Okay, 1998, s. 201).

Sonraki nesillerin eğitilebilmesi konusu Osmanlı Devleti’nden Türkiye Cumhuriyeti’ne geçişte de açık bir şekilde okunabilir. Çünkü eğitimin önemli bir sacayağı olan öğretmen eğitimi, yetiştirilmesi elbette sonraki nesilleri etkileyecek önemli bir husustur. Osmanlı Devleti’nde yetiştirilen öğretmenler de Türkiye Cumhuriyeti’nde öğrenci yetiştiren örnekler olarak karşımıza çıkmıştır.

“Konuya sadece ve genel manasıyla tahsil ve terbiye dediğimiz açıdan yaklaşmak istiyorum. Çünkü o değerlerden nispeten uzaklaştığımız, Batılı tarzı bir eğitim sistemini kabul etmeye başladığımız Tanzimat sonrası eğitimde bile yine bir şahsiyetimiz ve aldığımız iyi bir verim vardı. Bazılarının, cumhuriyetin ilk yıllarında hatta 1950'lere kadar daha ciddi bir eğitimin varlığından bahsetmelerinde sanki demokrat parti ile beraber eğitimin de değerinin düştüğünden söz etmelerinde önemli bir hata var. Belki 1950'lerden başlayarak eğitimde hızlı bir çözümlenmeden bahsedilebilir. Fakat unutulmamalıdır ki 1950'lere kadar eğitim, hala Osmanlı'nın yetiştirdiği öğretmenlerin elinde idi.” (Okay, 1998, s. 202).

Burada aşıkâr bir şekilde görüldüğü gibi eğitim bütün süreçleri, hem bugün hem de yarını ile etkileyen dolayısıyla bugüne ve yarına hitap edecek şekilde planlanması gereken bir sistemdir. Aynı örnekten hareketle çıkarılacak bir başka husus daha vardır. Devletin kendi eğitim politikasını kurabilmesi gerekmektedir.

Okay, yine Osmanlı tarihinden Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan bir örnekle birtakım hususlar üzerine açıklamalar yapar. Osmanlı Devleti’nde yer alan azınlıklar, Osmanlı'nın benimsediği liberal anlayıştan da faydalanarak, başta belki yalnızca eğitim alanında gibi görülen, zamanla misyonerlik faaliyetlerine kapı aralayan bir yapının ortaya çıkışını ve bunun tehlikelerini dile getirir.

“Yine de devletin son yarım asırda bir çığ gibi büyüyen adeta nahiyelede, köylerde açılan misyoner mekteplerini sadece liberal bir eğitim anlayışının mahsulü saymak kolay değil. Siyasi tarihimizin önemli bir parçasıdır muhakkak, akıbetini de biliyoruz. Bu, devletin kendi ülkesinde kontrolünü kaybetmesi demektir. Hadisenin yalnız bu tarafına bakarak bir yarı sömürge oluş hikâyesini dinleyebiliriz.” (Okay, 1998, s. 162-163).

Bu noktada devletin uygulaması gereken çözüm yollarından biri de yabancı dil eğitimi değil yabancı dilde eğitimi kontrol altına alabilmektir. Osmanlı’da azınlık okullarının dışında yabancı dille eğitim veren sultani açılmış ve sultani Müslüman Türk ailelerinin

çocuklarına yabancı dille eğitim veren bir kurum olmuştur. Daha sonra Anadolu liseleri ve birkaç üniversitede yabancı dille eğitim verilmeye başlamıştır.

“Bütün bunlar bilhassa İngilizce eğitim (yabancı dille eğitim derken bunun İngilizce ile özdeş olduğunu kabul edelim), II. Dünya Savaşı sonrası Anglo-Amerikan hâkimiyetine daha sonra da Demokrat Parti'nin epey Amerikancı ve biraz da liberal rejimine bağlanmalıdır. Neticede hiç de milli olmayan bir eğitim anlayışının mahsulü olduğu muhakkak.” (Okay, 1998, s. 164).

Milletin millet oluşunun ve bağımsızlığının en güçlü alameti olarak dili gösteren Okay, yabancı dille eğitim konusunda milletin tepkisiz kalmasını eleştirir. Okay, muhafazakâr bir millet olduğumuzu ancak tuhaf bir şekilde yenilikçiliğimizin muhafazakârlığımıza ağır bastığını açıklar. “Binaenaleyh Türk üniversitesinde, Türk lisesinde, Türk öğretmen, profesör vs. Türk öğrencisine İngilizce soru soruyor ve İngilizce cevap bekliyorsa her şeyden önce neyi kaybetmekte olduğumuzun şuuruna varalım. Dille beraber neyi kaybettiğimizin.” (Okay, 1998, s. 165). Yabancı dil öğrenme sevdasıyla kimliğin kaydedilebileceğini, bunun tarih içinde örneklerinin bulunduğunu belirten Okay, zamanında dile birtakım yabancı kökenli (Arapça, Farsça, Fransızca) sözcüklerin alınmasının bile dile, yabancı dille eğitim kadar zarar vermediğini dile getirir. Çünkü yabancı dille eğitim demek artık sadece İngilizce konuşmak demek değildir. Aynı zamanda İngilizce düşünmek, bir İngiliz gibi oturup kalkmak, onun gibi yaşamaya başlamak demektir. Dilin Türkçe olan mantığını İngilizceleştirmek, İngilizleştirmektir.

“Başka bir dili onunla düşünecek, konuşacak, yazacak kadar benimsiyorsak o dilin milletin kültüründen daha fazla hayat telakkisini benimsemek, hiç değilse uzun bir süre sonunda şuur altında yer etmesine yol açmak tabiidir. Bir süredir nesillerin çektiği yabancılaşma sancılarının sebeplerinden birinin de, nispeti ne kadar olursa olsun, dil ve kültür yabancılaşması olduğu üzerinde düşünülmelidir.” (Okay, 1998, s. 166).

Orta öğrenimi yabancı dilde yapıp yükseköğretimde Türkçeye dönen öğrencilerin sadece akademik anlamda başarısız olmadığını aynı zamanda konuşma kabiliyetinin de azaldığını, öğrendikleri yabancı dilde de doğru düzgün bir cümle bile kuramayacak seviyelerde olduğunu Okay, üzümlere belirtir (Okay, 1998, s. 171, 173).

5.3.2. Sınav Usulleri

Öğrencinin dili kullanma kabiliyetindeki kısırlık yalnızca yabancı dille öğrenim ile ilgili bir mesele değildir. Aynı zamanda öğrenciler için bir ölçme değerlendirme yöntemi olan test usulü de konuşma kabiliyetini sınırlandıran bir unsurdur. Öğrencinin kendi yorumunu kendi kelimeleri ile ifade etmesinin önünde duran test sistemini Okay eleştirmektedir. “Bu test imtihanı, bir bilgi değil bir beceri imtihanıdır. Gazetelerde bulmaca çözen, 'Bir

dakikada iki resim arasındaki farkları bulun.’ sorularına cevap verebilenlerin imtihanı.” (Okay, 1998, s. 170).

Öğrencinin test usulünde gösterdiği başarının talep edilen başarı olmadığı görülmektedir. Çünkü bir bilim adamının test sınavında geçer not alması, dille ilgili yalnızca teknik alanda bilgisinin ölçüldüğü anlamına gelir çünkü test bu beceriyi ölçer. Oysaki ilim adamı karşısına çıkacak olan bir makaleyi çözebilecek seviyede söz konusu yabancı dile hâkim olmalıdır.

“Test denilen şeyin bilgilerimizi nereye kadar aksettirdiğini düşünelim. Sonra bunun ilmi araştırmada yani ilmi bir makaleyi çözmede ve bir yabancı dil ile ilmi bir makale yazmada ne kadar işe yarayabileceğini düşünelim. Nitekim benim bildiğim öyle kabiliyetli gençler, kendi bilim alanında gerçekten önemli çalışmalar yapmış ve yapacak öyle bilim adamları var ki yıllardır bu test dolambacında ziyan olup duruyorlar. Eğer benim vakti ile girdiğim cinsten biri yabancı dil imtihanına girebilselerdi çok daha önceden Bu merhaleyi aşacaklardı, buna eminim.” (Okay, 1998, s. 169-170).

Test usulüyle sınavları geçip belli bir unvan almış ilim adamlarının seçilmesi doğrultusunda aslında test usulü ile değil dil yeteneğini, pratiğini ortaya koyabileceği daha farklı eleme usulleri getirilmelidir.

Test usulü ile yetişen bir öğrencinin yükseköğrenime geldiği zaman yorum yapmada zorlandığını gözlemleyen Okay, bu durumun artık bir çıkmaza girdiğini de belirtir.

“Biz, çok öğrenci aldırıyorsunuz, bunların ödevlerini, yazılı kâğıtlarını kontrol edemiyoruz, dedikçe bize, ‘Test yapın hatta bize gönderin, değerlendirip size iade ederiz.’ dediler. Hâlbuki test, bilgiyi bile kontrol etmekte yetersizdir. Ya dil ne olacak? Eğitimdeki bu çıkmaz, gerçekten çıkmaz haline geldi. Çünkü şimdi bu test sisteminin yetiştirdiği gençler öğretmen oldu onlardan öğren müzikleri bir şeyi öğretmenlerini istemek abes olmaz mı?” (Okay, 1998, s. 158).

Böyle bir soru ile Okay yükseköğretim adına da bir bakıma öz değerlendirme yapmaktadır. Çünkü test sistemi ile bir yerlere gelen öğrencinin artık konuşma kabiliyetin de körelmeye başlamıştır. Böyle birinden öğretmen olduğunda da kendisinin yorum yapmasını beklemek veya öğrencilerine bunu telkin etmesini istemek haksızlık olacaktır.

Test sistemi öğrencinin okuma, yorumlama, konuşma becerilerini sekteye uğrattığı için artık öğrencilerden beklenecek başarıda test sisteminin getirdiği beceriler üzerine kurulacaktır.

“Bugünkü ölçülerimize göre en başarılı öğrenci, ders kitaplarını okuyabilendir. Çünkü artık bunun da dışında olanlar yani ders kitaplarına bile değil testlere verilecek cevapların formüllerini öğreten kitaplara yönelenler çoğalıyor. Asıl felaket, üniversite öğrencisinin de ortaöğretimde olduğu gibi adeta standart ders kitabı istemesi. Hocanın kürsüden taktir olarak verdiği dersler bile sadece birkaç uyanık öğrencinin tuttuğu notların fotokopi çoğaltılmasıyla öğreniliyor. Artık çanta taşıyan öğrencinin azaldığını ve avuçlarda bükülmüş fotokopi

tomarlarının herhalde benim gibi pek çok hoca da, anne babalar da, vatandaşlar da görüyor olmalı.” (Okay, 2015a, s. 32).

Yabancı dille eğitime karşı olduğunu dile getiren Okay, yabancı dil eğitiminin bundan farklı bir mesele olduğunu belirtir.

“Yabancı dil öğretiminin değil yabancı dille öğretimin, her seviyedeki okulda, aleyhindeyim. Türkiye herhangi bir Ortadoğu ülkesi veya yeni sömürgelelikten kurtulmuş bir Afrika devleti değildir. Akliselimin yolu birdir. İnşallah çok yakında bu düşüncenin yayıldığını ve devletçe kabule mazhar olduğunu görürüz. Edebiyatı tehdit eder mi sorusu ayrı bir şey. Dili tehdit eder, bu muhakkak. Dil yoluyla edebiyatı tehdit eder. Başka türlü dersek kültürü tehdit eder. Bugünkü millet nazariyesinin temelinde, bütün diğer unsurların üzerinde dil var. Yani dil, bir milleti yapan en mühim faktör.” (Okay, 1998, s. 15).

Çünkü bir insanı tanımak bile kişiye yeni bakış açıları yeni ufuklar kazandırırken bir dil öğrenmek milleti tanımak anlamına gelecektir ve bu durum özellikle bilim insanı için gereklidir.

“Bir ilim adamına gerekli yabancı dile gelince, bu bilgi üniversitenin her alanında ve akademik seviyede gereklidir. Akademik seviye şudur: kendi alanında bir metni kolayca anlamak. İkinci seviyede o dille bir makale yazabilmek. Üçüncü seviyede o dille yabancı meslektaş ile konuşabilmek, kongrelerde tebliğ vermek vs.” (Okay, 1998, s. 168-169).

Ancak bu gerekliliğe rağmen o günün şartlarındaki dil eğitimi ne dereceye varabilmiştir? Okay, kendi dönemi ile bir kıyaslama yapmaktadır. Aslında böyle bir kıyasın yapılamayacağını çünkü kendi dönemindeki yabancı dil eğitiminin o günden çok çok üst seviyede olduğunu dile getirir. Osmanlı dönemindeki yabancı dil eğitiminin kalitesine de değinen Okay, bu konuda şunları söyler: “Ama o yılların aydınlarının bayağı güzel tercümeler yaptığını bilmiyor muyuz? Bunlar yabancı dille eğitim yapan okulların değil Türkçe eğitimde yabancı dil derslerinin de yetiştirdiği insanlardı.” (Okay, 1998, s. 167). Bu örnekten sonra kendi dönemine dönen Okay, İngilizcenin akademik seviyede ne derecede olması gerektiğini şu şekilde açıklar:

“1980'den evvel yani YÖK'ün getirdiği sistemlerden evvel, bir ilim adamı için önemli bir basamak olan doçentlik imtihanlarından biri de şimdi olduğu gibi yabancı dil imtihanı idi. Bu, yabancı dilden anadile ve anadilden yabancı dile olmak üzere iki metnin, kendi ilim alanı ile ilgili iki ilmi makalenin çevrilmesinden ibaretti. Dört saat süreyle, o yabancı dille yazılmış bir sözlüğün yardımı ile. Bu imtihan gerçekten seviyeli ve akademik bir imtihandı.” (Okay, 1998, s. 169).

Kendisi de böyle bir sistemden geçen Okay, günümüzde yapılan ve disiplinin ağırlığını azaltan test usulünün basit olduğunu ve ölçmede, elemelerde yetersiz kaldığını dile getirmektedir.

Yabancı dil öğrenimini önemseydiğini bildiren Okay, hangi seviyede öğrenilmesi gerektiğini de açıklar her öğrenci ortalama seviyede yabancı dil bilmelidir ancak bu durum ülkemize gelen bir turist ile iletişim kurabilmek gibi anlamsız bir değer taşımamalıdır.

“Ne yani, biz İtalya’ya giderken İtalyanca bileceğiz, İtalyan bize geldiği zaman da yine İtalyanca bileceğiz. Bunda bir terslik yok mu? Doğrusu bu turist rehberliği veya esnafın yabancı dil ile konuşması, bu kadar hayati bir mesele değildir, bunun için o kadar uzun boylu kolejlere, derslerini yabancı dille yapan okullara gerek yok.” (Okay, 1998, s. 168).

Okay, yabancı dile ihtiyaç bile duymayacak olan bir insanın yabancı dil öğrenmekten evvel başka donanımlara sahip olmasının gerekliliğini belirtir. Kendi kültürüne tam manasıyla hâkim olmayan, müzikle ilgilenmeyen, resim sergilerine gitmeyen, roman okumayan insanın yabancı bir dili öğrenmesini samimi bulmaz. “Ciddi bir gazete makalesini bile okumadığını bildiğimiz bu insanımıza yabancı dil bileceksin diye yapılan baskı, hem o insanı hem de ona özenen velileri kandırma değil mi?” (Okay, 1998, s. 168). Okay önce kendi kültürümüzü okuyup öğrenmemizi sonra fazlasını yapmamızı, yabancı bir dil öğrenip yabancı kültürleri tanımaya başlamamızı doğru bulduğunu dile getirmektedir.

5.3.3. Öğretmenlik ve Dersler

Öğretmen eğitimde, toplumun inşasında, nesillerin istikbalini sağlamada önemli bir konumdadır. Çünkü insan hangi mesleği seçecek olursa olsun mutlaka bir öğretmenin rahle-i tedrisatından geçecektir. Bu bakımdan öğretmenin bu bilince sahip olması ve böyle bir misyonu yüklenerek hareket etmesi gerekmektedir. Dolayısıyla daha en başta, öğretmenin yetiştirilmesinden itibaren, titiz bir yol izlenmelidir. Çünkü toplumu mayalayacak olan makam öğretmenlerindir. Okay, bu sebeple öğretmen yetiştiren kurumların politikadan bağımsız olarak kurulması gerektiğini belirtir.

“Malum, tek parti devrinin tek tip insan yetiştirme zihniyeti. Üniversite öğrencileri biraz daha serbest olduğu için bakanlık, fakülte mezunu yerine kendi kontrolünde bir okul mezunu tercih ediyor. Bu yüzden de o yıllarda bu iki kurum arasında (fen ve edebiyat fakülteleriyle eğitim enstitüleri) çekişmeler, münakaşalar oluyor kitaplar broşürler çıkıyor vs.” (Okay, 2015c, s. 20).

Bu ikilemler de gelecek nesiller üzerinde olumsuz tesirler bırakacaktır. Üstelik böyle bir ikilemle de kalınmayıp eğitim, “ektiği fidanın tutup tutmadığına bakmak için her gün köklerinin topraktan çıkarıldığı” bir duruma, bunu yapanlar da “acemi bahçivana” benzemiştir. Bu durum, devletin eğitim politikalarını sürekli değiştirmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Dünyada değişen, gelişen durumlara eğitimin tepkisiz kalması kabul edilemez. Ancak değişiklikler yapılırken de geniş perspektifli bir felsefenin oluşturulması, yapılan değişikliklerde bu felsefeye bağlı kalınması gerekmektedir. Bu genel çerçeveye uyulmadığı takdirde eğitimde kopukluklar meydana gelecektir. Okay, yapılan bu değişikliklerin de aslında kolaya kaçma, hafifletme amaçlı olduğunu ve gelecekteki tehlikeyi işaret eder.

“...bizdeki bu değişikliklerin giderek daima daha kolayını bulma, bilmeden geçme, birkaç yılda bir çıkacağı muhakkak olan aflardan faydalanma, hayatta da daha kolay köşe dönme ahlakını aşulamakta olduğunu görmek o kadar zor mu? Önceki nesillerden bugüne okullarda bilginin giderek nasıl azaldığını fark etmek için 1940’lı yıllardan itibaren ilk, orta ve lise bitirme, olgunluk sınavlarının varlığını hatırlamak kâfidir.” (Okay, 2015a, s. 64).

Ders kitaplarındaki içeriğın hafifletilmesine bir sebep olarak MEB’in bir sebep olarak içeriğın çok ağır olmasını, özellikle divan edebiyatı konusunun öğrenciler için bir külfet halini aldığını açıklamaktadır. Ancak Okay, bu durumun bir dersin tahfifiyle çözüme kavuşamayacağını savunur. Çünkü öğrenciler, hatta yetişkinler bile, yirmi otuz yıl evvel yazılan romanları bile okuyamayacak hale gelmişlerdir. Gençler, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Peyami Safa’nın romanlarını okurken de aynı meseleden şikâyet etmektedirler. Oysaki eğitimin bir işlevi de bir üst kültür oluşturabilmektir. Eğer öğrenci, günlük hayatta zaten karşılaşacağı şeyleri biliyorsa, yeni şeyler öğrenmeyecekse eğitimin bu işlevi ortadan kalkacaktır. Bu üst kültürü bireyde oluşturmanın yolu ise günlük hayatta karşılaşacağı şeylerin dışında da bir şeyler sunmak olmalıdır (Okay, 2015a, s.63-64).

Osmanlıca bilmeyi, öğrenmeyi üst kültürün temelini oluşturmak açısından önemli bulan Mehmet Kaplan, liseden mezun olan bir öğrencinin üniversiteye geldiğinde kelime dağarcığının sınırlı olduğunu dile getirir. “Lise, gençleri üniversiteye dil bakımından da hazırlamalıdır. Onun vazifesi budur. Üniversite liseye uyamaz. Lise üniversiteye uyar. Lisede üniversiteden ayrı bir dil siyaseti takip etmek, gençlerin kuvvetli bir tahsil yapmasına engel olmuştur.” (Kaplan, 2009, s. 211). Bu süreç, verilen şekilde devam etmemelidir. Dersin içeriği, öğrenciyi geliştirmeye yönelik hazırlanmalıdır.

Eğitimin başı olarak öğretmenleri gösteren Okay, öğretmen okullarının önemini işaret eder. Öğretmen okulları bireyi –çocuğu, genci- öğretmen olma yolunda hem akademik hem de ahlaki bakımdan eğitmekteydi. “Aslında benim düşüncem, öğretmen için birinci derecede gerekli olan kendi alanının bilgisidir. İkincisi mesleğini yani öğretmenliğe bağlılığı, sevgisidir.” (Okay, 1998, s. 204). Öğretmen okullarının bu bakımdan önemli bir işlevi olduğuna değinen Okay, öğretmen okullarının yavaş yavaş bu işlevini kaybetmiş olmasının üzüntü verici bir durum olduğunu, son yıllarda öğretmenlik uygulamalarının da gereğince yapılmadığını belirtmektedir (1998, s. 205).

Öğretmen okullarının bir kısmı 1974’te eğitim enstitülerine dönüştürülmüş bir kısmı ise lise düzeyinde öğretmen okulları olarak devam etmiştir. Bu öğretmen liseleri, 1990’da

Anadolu öğretmen liselerine dönüştürülmüş, 2014'te ise tamamen kapatılarak Anadolu liselerine dönüştürülmüştür (Arhan & Demir, 2013, s. 209-210).

Okay, kendisine yöneltilen “İdeal öğretmen nasıl olmalıdır?” sorusunun şu şekilde cevaplar: İdeal bir öğretmen, genelde bütün insanlık için onun özelinde ise kendi milleti için çalışmalıdır. Müslümanlık, Türklük vasıflarını üzerinde özenle taşımalıdır. İdeal öğretmen idealist olmalıdır, en ufak bir engelle yıkılmamalıdır, azimli olmalıdır ve mesleğini bir angarya olarak görmemelidir.

“İdeal öğretmen sevgi ve merhamet sahibi olmalıdır. Bilgisini sürekli yenilenmelidir. Çevresinin her zaman danıştığı kişi olmalıdır. Aklıma gelenler bunlar. Ama görüyorsunuz bunların hepsi aynı zamanda insan olmanın da şartları. Ne var ki öğretmenlik, doğrudan doğruya insan yetiştirmenin yolu olduğundan bu vasıflar, herkesten çok onda aranacaktır.” (Okay, 1998, s. 206).

Çünkü öğretmenin bünyesinde barındırdığı bu hasletler yetiştirdiği nesillere sirayet edecek ve millet bu şekilde oluşacaktır.

İyi bir öğretmenin sınıftaki öğrencilerini tanıması gerektiğini ve bunlardan en iyi verimi yine öğretmenin kendisinin alabileceğini belirten Okay, ezber metotlarla değil bireysel keşiflerle öğrencilere yaklaşan öğretmenin başarılı olacağını dile getirmektedir (Okay, 1998, s. 204). Öğrenciyi tanıyan hoca, onu çalışması gereken yöntemler konusunda yönlendirilecektir ancak artık böyle bir durum söz konusu değildir. Çünkü öğrenci profili çok değişmiştir ve öğrenci öğretmenin verdikleri dışında bir çalışma yapamamaktadır.

“Hâlbuki üniversite öğrencisi, bilgiyi sadece hocanın anlattıklarından değil, ders kitabı olarak tavsiye edilmiş birkaç kitaptan da değil, geniş, zengin bir kaynak ve kütüphane taramasından elde edebilmeliydi. Şimdi kürsüde anlatılanların manası bile giderek azalıyor. Hocanın anlattıklarını kütüphanelerde farklı kitaplarla beslemek, mukayese etmek ise ham hayal oldu.” (Okay, 2018, s. 32-33).

Çünkü öğrenci kendini tanımadığı için nasıl verimli çalışabileceğini de bilememektedir. İyi bir öğretmenin bir özelliğinin de disiplinli olması gerektiğini belirten Okay, bir hocanın yalnızca mesai saatleri içinde değil daima hoca kimliğinin bilincinde olması gerektiğini vurgular.

“Derslerime düzenli girmeyi prensip edindim. Bunun dışında bir üniversite hocasının memur telakki edilerek her günün mesai saatinde odasında bulunmasını zaruri görmedim. Halen de bu kanaatteyim. Üniversite hocası mesai saatleri ile değil akademik çalışmaları ve yayınları ile sorumludur. Ancak bu sorumluluğu denetleyecek olan idareciler de kendileri hakkında aynı sorumluluğu yüklenmelidirler.” (Erverdi, 2011, s. 75).

Bu disiplinli tavrın hocası Mehmet Kaplan'da çok daha sıkı olduğunu ve kendisinin hiçbir zaman bu derece disiplinli bir çalışmaya sahip olamadığını bununla birlikte disiplinli

çalışmanın başarının anahtarı olduğunu dile getiren Okay, Mehmet Kaplan hakkında şunları açıklar:

“Gerek 1950-1955 yılları arasındaki öğrenciliğimde gerekse 1959-1960 yılları arasındaki asistanlığım sırasında onun hazırlık yapmadan, elinde ders notları olmadan kürsüye oturduğunu bilmiyorum. Bu notlar sadece gerektiğinde göz atılacak başlıklardan ibaret değildi. Adeta bütün bir dersi ihtiva eden metinlerdi. Hocamın bu tarzını, kendim şahsen uygulayamamakla beraber, her zaman faydalı olduğuna inandım. Kaplan’ın şiir, hikâye ve tip tahlilleri gibi eserleri yanında pek çok makalesinin de bu derslerin yıllar boyu okul notlarım geliştirilmesinden ortaya çıktığını gördük.” (Okay, 2016, s. 269).

Akademik edebiyatçı neslinin belki de en verimli yazarı olarak gördüğü hocası Mehmet Kaplan’ın her sabah erkenden kalkıp makaleler, denemeler kalemi aldığını dile getiren Okay, bir aydının, hocaların yaşadığı ülkenin siyasi, sosyal olaylarına karşı da duyarsız olamayacağını belirtmektedir (2016, s. 271).

İyi bir hoca olmanın bir başka vasfının öğrencisinin yalnızca akademik başarısı ile değil aynı zamanda diğer sorunları ile de ilgilenmesi olduğunu düşünen Okay, bu konuda hocası Mehmet Kaplan’la ilgili birçok örneği bizlere sunar. Kaplan Okay’a kendisini geliştirmesi için birtakım kitapları okuması gerektiğini bildirmiştir. Bu kitaplar arasında Eflatun’un diyalogları da olduğunu belirten Okay, şöyle bir hikâyecik paylaşır:

“Kaplan’ın odasına böyle gidiş gelişlerimde bir gün, Eflatun’u hâlâ tamamlamadığımı anladım ve sebebini de tahmin etmekte zorlanmadım. O zaman, odasındaki camlı kütüphanenin üst raflarından henüz sayfaları bile açılmamış birtakım kitaplar çıkardı. Bunlar hukuk, iktisat gibi çeşitli fakültelerin o yıllarda üniversitenin bütün hocalarına dağıtılan yayınlardı. Kendi alanına epey uzak olan bu kitapları bana uzattı ve ‘Bunları Nişan Efendi’ye götür, benim selamımı söyle, uygun bir fiyat verecektir, onunla Eflatun alırsın.’ dedi.” (Okay, 2015c, s. 21).

Aktarılan olayda da görüleceği üzere bir hoca, öğrencisinin yalnızca ilmi çalışmaları ile ilgilenmez. Mehmet Kaplan’ın sadece yanındayken değil uzaktayken de kendisinden maddi ve manevi yardımını esirgemediğini, mektupları ile sürekli kendisini desteklediğini aktaran Okay, bu mektupların insanı yetiştiren ve tecrübelerini aksettiren bir yanı olduğunu söyler. Okay mektuplarda akademik anlamda gelişmeyi sağlayacak kitaplar ve makaleler, hayat düzeni, diğer insanlarla ilişkiler gibi geniş bir yelpazenin sunulduğunu dile getirir (Okay, 2016, s. 270).

Hocasının kendisine gönderdiği ve yayınlanan 41 mektubunda da benzer bir hassasiyetin olduğunu dile getiren Okay, *Kâğıt Medeniyeti* kitabındaki *İki Hoca, İki Öğrenci, İki Mektup Dizisi* bölümünde Kaplan’la kendisinin mektuplaşmaları ve Fevziye Abdullah Tansel’le hocası Fuat Köprülü’nün mektuplaşmalarını karşılaştırır. Fuat Köprülü’nün mektupları için “Bu satırlarda muhatabının zamanını dikkate almayan, sadece kendi

alışmaları ile ilgili birtakım angaryalar yükleyen otoriter bir hocanın portresini görüyoruz.” (Okay, 2018, s. 120) diyerek Tansel ile hocası arasındaki ilişkinin Kaplan ile kendisi arasındaki ilişkiden çok farklı olduğunu belirtir.

Karşısında Kaplan gibi bir rol model olan Okay da öğrencileri ile benzer bir ilişkiler içinde olmuştur. Öğrencileri ile fakültede ve fakülte dışında, evde, mektupla, telefonla görüşen Okay, ğrencilerinin başarılarında olduğu kadar başarısızlıklarında da payı olduğu öz değerlendirmesini yapar. ğrencilerinin yalnızca akademik kabiliyetlerini değil resim, müzik, hikâye ve şiir yazma gibi birçok alanda kendilerini geliştirmelerini desteklediğini dile getirir.

“Bu gibi kabiliyetler için asıl derslerinin vasat seviyede kalmalarına da göz yumduğum oldu. Bunlar arasında başka bölüm hatta başka fakülteden odama gelip gidenler de vardı. Ders dışı kitap okuyan, kendisine kütüphaneye kurmaya çalışan ğrencilerimin hep arkasında oldum. Bazen kendi ktphanemden okumaları için verdiğim kitapları unuttuğum böylece aralarında geri gelmeyenleri de oldu.” (Erverdi, 2011, s. 75).

5.3.4. Üniversite

Bir milletin eğitim alanındaki gelişmişliğinin ve başarısının düzeyine üniversitelerdeki kaliteden görebilmek mümkündür. Çünkü bugün birer gelişmişlik ölçütü sayılan sanayileşme, hizmet sektörü, üretim sektörü, ulaşım sektörü gibi dalların her birinde çalışacak olan kalifiye elemanlar, bir üniversiteden yetişip gelenlerdir. Dolayısıyla niversite ülkenin geleceğinin bir temsilidir, diyebiliriz. Bu kurumlar yalnızca içinde eğitim görenlere etkilemez aynı zamanda etrafında değişmelere, gelişmelere yol açar.

Coğrafya; kültür, sanat, ekonomi üzerinde olduğu gibi insan üzerinde de etkilidir. Kişinin kimliğini oluşturan kalıtsal özelliklerinin yanında bir de evre faktörü vardır. “Zira birey ve toplum, yaşadığı meknın fiziki şartlarından birebir etkilenmektedir. Yükseklik, bitki örtüsü, sıcaklık değerleri gibi unsurlar yanında yaşanılan bölgenin dış dünya ile irtibatının kolaylığı veya zorluğu da yaşamsal etkinliklerimizi yakından ilgilendirmektedir.” (Okşar, 2018, s. 1036). İnsan ve toplum, bu değişkenlerin oluşturduğu bir bütündür. Bu konuyu, klasik metinlerimizde de destekleyen yanlar bulunmaktadır. Örneğin İbn Haldun *Mukaddime* adlı eserinde, grdğu yerlerdeki insanların coğrafyadan ve iklim şartlarından da etkilendiklerini belirten örnekler verir. Ilıman iklimlerde yaşayan insanlar mesken, kılık kıyafet, sanat gibi yönlerden mutedil örnekler verir. Bu insanlar aşırılık ve sapmalardan

uzaktır. İklim özellikleri daha sert olan coğrafyada yaşayan toplulukların ise itidalden uzak olduğu, insaniyetten biraz daha uzaklaştıkları çıkarımına varılabilir. Deniz ve adalara yakın olan memleketlerde ise hararet fazla olduğundan insanlar keyfine düşkünlüdürler, rahatına düşkün olan bu topluluklar ileriye düşünmeden hareket ederler. Soğuk memleketlere gidildikçe ise halkın kaygılı, hüznü, başı eğik, sonrasını düşünen bir profil sergiledikleri görülür (İbn Haldun'dan akt. Turgut, 2013, s. 183-185).

Edip Cansever, *Mendilimde Kan Sesleri* şiirinde,

“İnsan yaşadığı yere benzer./ O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer./ Suyunda yüzen balığa./ Toprağını iten çiçeğe./ Dağlarının, tepelerinin dumanlı eğimine./ Konya'nın beyaz./ Antep'in kırmızı düzlüğüne benzer./ Göğüne benzer ki gözyaşları mavidir./ Denizine benzer ki dalgalıdır bakışları./ Evlerine, sokaklarına, köşebaşlarına...” (Cansever, 2011, s. 616).

demektedir. İnsanın bulunduğu yere göre şekillendiğini psikolojisini yaşadığı yerin belirlediğini işaret eder.

Okay da bu konu ile ilgili olarak insanın coğrafyadan etkilendiği kanaatindedir. Sıcak Akdeniz medeniyetinin güzel sanatlarda gelişmiş olduğunu, rafine bir zevke sahip olduğunu belirten Okay, neredeyse 40 yılını geçirdiği Erzurum ve Erzurum insanı için yiğitlik, babacanlık ve dobralık hasletlerinin coğrafya ile de ilgisi olduğunu düşünmektedir (1998, s. 241).

Bir şehirde kurulan bir üniversite, farklı kültürlerden öğrencileri bir araya getirecektir, kültürün taşınmasını kolaylaştıracaktır. Üniversite için büyük bir kütüphaneye ihtiyaç duyulacak, kaynaklar gerekecektir. Tüm bu ihtiyaçlar, üniversitenin bulunduğu kentteki kültürel faaliyetleri hareketlendirecektir. Okay da üniversitelerin halktan çok uzak bir alanda kurulmaması taraftarıdır. Çünkü özellikle beşeri bilimlerin bulunduğu fakülteler halkla iç içe olmayı gerektirir. Bu, halkın kültürüne yaklaşmayı sağlayacağı gibi halkı da eğitmenin, geliştirmenin örtük bir yanı olacaktır.

Okay, Erzurum'da kaldığı yılların Tanpınar'ın kaldığı yıllardan daha uzun olduğunu dile getirir. Ancak çevresinin Tanpınar'ınki kadar geniş olmadığını ekler. Bunun bir nedeni olarak da üniversitelerin artık şehirlerin dışına taşınması olduğunu dile getirir (1998, s. 244-245).

Üniversitelerin şehir dışına taşınması, ilim adamını kısırlaştıran bir durumdur. Bu nedenle de üniversitelerin konumu ilim adamı ve halkın karşılıklı ilişkileri de düşünülerek planlanmalıdır. Şehirlerden soyutlanmış olarak kurulan üniversiteler şehirlerin ruhunu

yansıtmakta eksik kalabilir. Bunun yanında Okay, ilim adamını besleyen bir kaynak olarak kültürü ve şehri göstermektedir. “Kültür biraz da sokaktadır. Yollardan, caddelerden adeta akar. Buna mukabil taşranın da çalışmak isteyen insana zaman kazandırma, gürültüden uzak tutma imkânları verdiği söylenebilir. Fakat bunun için bile o büyük şehrin verdiklerinin birikimine sahip olmak lazımdır.” (Okay, 1998, s. 195). Okay insanı yetiştiren geliştiren bu ortamlardan istifade edilmesi gerektiğini işaret etmektedir.

Okay büyükşehirde kültürel hayatın daha aktif olduğunu belirtir ve kendisinin Erzurum’u çok sevmesine rağmen İstanbul'a geldikten sonra daha verimli olabildiğini aktarmaktadır. Bunun sebebi olarak ise “Yayın ve kültür hayatından (konferans, sempozyum vs.) uzak taşra hayatı, yaratıcı olmayı da engelleyen önemli bir faktör.” (Erverdi, 2011, s. 75) şeklinde bir açıklama yapar. Ancak Okay, İstanbul gibi kültürün adeta sokaktan akıp gittiği bir merkezden yalnızca mesafe olarak uzak kalmıştır. Seyfettin Özege kütüphanesinin Erzurum’a taşınması, Okay’ın ve pek çok aydının birçok kaynağa rahatlıkla ulaşmasını sağlamıştır. Bunun yanında Okay, yeni yayınları takip ederken ve temin ederken İstanbul’da bulunan tanıdıklarıyla irtibata geçmiş ve hiçbir zaman yayın dünyasından kopuk olarak yaşamamıştır. Hatta Okay, zamanla Erzurum’daki ve emekli olduktan sonra yerleştiği İstanbul’daki evlerini de birer “kütüphane ev” e dönüştürmüştür (Kahraman, 2017, s. 15).

5.3.5. Kütüphane

Eğitim ve öğretimde öğrenci, öğretmen, sınav sistemi gibi unsurların yanında bir de kütüphaneler bulunmaktadır. Kütüphaneler, genç kuşakların birikimlerden faydalanabileceği alanlardır. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren bilgiye ulaşmanın kolaylaşması ile kütüphaneler de önem kazanmaya başlamıştır. Kütüphanelerin genç kuşakları yetiştiricilik işlevine dikkat çeken Okay, bazı yerlerde, üniversitelerde bile kütüphanelerin yetersiz durumda olmasından yakınır ve bu üniversitelerde verilen eğitimin ne derecede etkili olacağı sorusunu yöneltir (Okay, 2015c, s. 43).

Millet tarihinde bu kadar önemli olan kütüphanelerden ülkemizde yeterince verim alınamadığını belirten Okay, kütüphanelerin hantallığına da değinmektedir. Zengin arşivlere sahip kütüphanelerimiz çeşitli sebeplerden dolayı halka hizmet verememektedir. Bu yavaşlığın yanında bir de gazetelerin, dergilerin yıpranma ihtimalinden dolayı

okuyucuya sunulamadığını dile getiren Okay, bununla ilgili çözüm yolları bulunması gerektiğini vurgular (2016, s. 36).

Kütüphaneler aynı zamanda bir hazinenin birikimi olarak, bir milletin veya topluluğun ortaya koyduğu yazılı ürünlerin saklı olduğu bir yer olarak düşünülebilir (Ersoy, 1961, s. 4-5). Kütüphaneler milletin veya topluluğun ortak hafızasıdır. Bu sebeple de korunması gereken öğelerin başında gelmektedir. Çünkü milleti millet yapan değerler hakkında birçok bilgi burada saklanmaktadır. Böyle düşünüldüğü zaman kütüphanelerin bir güç ve gelişmişlik göstergesi olduğu dikkati çekmektedir. Bu bağlamda Alar, Amerikalı bir kütüphanecinin şu sözlerini aktarır: “Bir an için yeryüzünde her şeyin yok olduğunu, yerle bir olduğunu ve bütün medeniyetin silindiğini farz etsek, sadece Congress Library’nin yeryüzünde kaldığını kabul etsek tüm bu medeniyeti yeniden bu kütüphanedeki bilgi kaynakları ile kurmanın mümkün olabileceğini söyleyebiliriz.” (2001, s. 297). Kütüphaneler bir birikimin, paylaşımın ürünü olduğu için aynı zamanda birleştiricilik işlevini de haizdir.

İnsanlık tarihi kadar eskiye dayanan kütüphaneler ve kütüphanecilik yazının icadından sonraki dönem için söz konusudur. Yazıyı kullanan kavimler, yazı aracılığıyla hazırlanan belgeleri koruma ihtiyacı hissetmişler ve böylece kütüphaneler ortaya çıkmıştır. Kütüphanelerde biriken bu belgeler ise birer iletişim unsuru olma işlevini yüklenmişlerdir (Alar, 2001, s. 295). Bu iletişim hem yatay hem de dikey zamanı bir iletişimdir. Yatay zamanıdır çünkü çağdaş olan insanlar, kütüphaneleri kullanarak birbirleri hakkında birtakım bilgi ve belgelere ulaşabilmektedir. Aynı zamanda dikey zamanlıdır zira farklı dönemlerde, yüzyıllarda yaşayan nesillerin düşünceleri de bu şekilde aktarılmaktadır.

Kütüphanelerin milli hafızayı diri tuttuğu konusunda Okay da hemfikirdir. Batı’da birçok sanatçının evinin, yaşadığı yerlerin müze haline getirildiğini dile getiren Okay, bunun sanatçıya ödenmesi gereken bir borç olduğunu belirtir. Bizde ise durumun bu şekilde olmadığını belirtir. Büyük sanatçılarımızın evleri, yakın tarihlerde dahi olsa, ayakta durmakta zorlanmaktadır. Bu durum belki doğrudan değil ama dolaylı olarak halkı, kültürü, kütüphaneleri unutturmaktadır. Çünkü sokakta yürürken karşılaştığı bir müzeyi gezen kişi o isme aşina olacak, sanatçıyı merak edecek, kütüphane kaynaklarına yönelecektir (Okay, 2016, s. 36).

Halka açık olan bu kütüphanelerin öneminin yanında bir de şahıs kütüphaneleri bulunmaktadır. Okay, özellikle ilim adamları için böyle bir kütüphanenin kurulmasının şart olduğunu belirtir. İyi bir ilim adamı olmanın vasıflarını sayarken “Bütün bunlara bir de şahsi kütüphane ve arşiv sahibi olmayı ilave edeyim. Başkalarının kitap ve notları hatta şehirdeki, fakültedeki kütüphane sizin değildir. Araştırmacılık biraz pahalıya mal olur. Zengin bir kütüphaneniz yoksa olmayacaksa bu işe hiç girişmeyin.” (Okay, 1998, s. 218) diyerek şahsi bir kütüphanenin gerekliliğini vurgular. Modern zamanın hızının, karmaşasının içinde kişinin kendi kütüphanesinin olması, istediği zaman en azından alanındaki temel eserlere ulaşabilmesi emniyeti, araştırmacıyı hem rahatlatacak hem de ona zaman kazandıracaktır (Okay, 1998, s. 269).

5.3.6. Dil

Milletin tanımı yapılırken kullanılan genel ifadelerin ortak yanında “aynı dil, din ve tarihe mensup olma” ilkeleri vardır. Buradan şöyle bir sonuca varılabilir: Dil millet olmanın önemli ve olmazsa olmaz şartıdır. O halde milletin bütünlüğünü dil unsuru pekiştirmektedir. Bu bütünlüğü korumak ve devam ettirmek için dilin korunması şarttır. Okay da bu bağlamda dili “her şeyin özünde mevcut olan bir cevher” olarak nitelendirir (1998, s. 136). Çünkü bir öz olan dil olmadan millet de meydana gelmeyecektir.

Türkler İslamiyet’i kabul ettikten sonra yeni bir din ile beraber dille de tanışmıştır. Tarih boyunca da pek çok farklı dille karşılaşan kültürümüz için Okay, şöyle bir açıklamada bulunur: “Türkçemiz, en eski çağlarından günümüze kadar, yabancı tesirlere açık kalmış bir dildir. Bu belki de başlangıçta göçebe bir kavim, sonra da imparatorluklar kurmuş bir millet oluşumuzun zaruretidir.” (1975, s. 316).

Arapçadan Türkçeye birçok yeni kelime geçmiştir. Bu, dilin doğal bir sonucudur. Ancak Okay, kelimelerin dışında terkiplerin, dil kurallarının da Türkçeye girdiğini, bunun bir dil için tehlike olduğunu dile getirmiştir. Dinin Arapça unsurları dilimize dâhil etmesinin yanında edebiyat yoluyla Farsça unsurlar da dilimize girmiştir. Yine Farsçadan, yalnızca kelimeler alınmamış, terkip ve kurallar da dilimize girmiştir. (Okay, 1998, s. 137). Arapça ve Farsça, Türkçeden ayrı dil aileleridir. Gramer kuralları da birbirinden çok farklıdır. Farklı dil ailelerinden yalnızca kelime almakla kalınmamış aynı zamanda gramer

kurallarının da alınmış olması Türkçenin gelişimini yavaşlatmıştır, Türkçenin kısırlaşmasına neden olmuştur (Korkmaz, 1972, s. 104).

Osmanlıcanın konuşulduğu dönemdeki dilin, ümmet kültürünün bir yansıması olduğunu dile getiren Okay, dinle gelen İslamiyet ve tasavvuf kültürünün bir parçası olarak, dil değişimini zorunlu ve normal kabul etmektedir. (Bununla birlikte o dönemin aydının bir özentisi olarak bu derece kelime ve kural alışverişi olduğunu dile getirmektedir.) (Okay, 1998, s. 151). Levent de, Osmanlıcanın din, tasavvuf, hukuk, ahlak yoluyla oluştuğu görüşünü normal kabul etmektedir. Bu yolla dilimize giren Arapça ve Farsça deyimlerin, terimlerin bir sakıncasının olmadığını dile getirmektedir. Ancak burada Levent şu noktaya dikkat çekmektedir: “Eğer bilginlerle şairler bu aktarmada Türk dilini unutturacak derecede aşırı gitmemiş olsalardı tehlike o kadar büyük olmayacaktı.” (Levent, 1973, s. 10). Burada Okay’ın “aydınlar” şeklinde ifade ettiği topluluğun “bilginler ve şairler” olduğu görülmektedir.

Levent, bilginlerin ve şairlerin nasıl aşırıya gittiklerinin de resmini şu şekilde çizer: “Bu dilleri anadilleri gibi öğrenen bilginlerimiz ve şairlerimiz, sonradan Arapça kamuslarla Farsça ferhengleri açmışlar, hiçbir ihtiyaç karşılığı olmadan salt bilgin ve usta görünmek için yığın yığın kelimeler aktarmışlardır.” (1973, s. 111).

Türk dilinde sadeleşme devrinin 19. yüzyıldan itibaren iki farklı yolda ilerlediğine dikkat çeken Lewis, bu yollardan ilkinin Tanzimat’la başlayan Türk aydınındaki sadeleşme ve yazı dilini konuşma diline yaklaştırma amacı taşıdığını, ikinci yolun ise 1930’lardan itibaren ‘devletin ilham verdiği bir seferberlik’ olduğu dile getirilir (Lewis, 2016, s. 9).

Tanzimat döneminden itibaren dilde sadeleşme gündeme gelmiştir, yazarlar, yazı dilini konuşma diline yaklaştırmaya çalışmışlardır. Bu sayede Osmanlıcanın ağıdalı dili biraz daha hafifleyecek ve dil arı bir Türkçeye dönecektir. Amaç bu iken ilerleyen dönemlerde dilden atılan Arapça ve Farsça sözcüklerin yerini İngilizce ve Fransızca kelimeler almaya başlamıştır (Korkmaz, 1972, s. 105).

Bu sadeleşme 1930'lara kadar devam etmiş, bu tarihlerden sonra artık yerini “tasfiyecilik” daha sonra da uydurma kelimeler almaya başlamıştır. Uydurma kelimeler türetilmiş, Çince, Moğolcadan -Türkçe zannedilip- kelimeler alınmıştır. Dilde sadeleşme akımı 1930'lardan sonra bir “gerileme” olmuştur. Çünkü dilin incelikleri kaybedilmiş, dil

fakirleşmiştir. Dildeki açığı kapatmak için ise Fransızcadan, İngilizceden kelimeler dile eklenmiştir (Okay, 1998, s. 137-138).

Bu konuya değinen Levent de dilin sadeleşmesi konusundan, yalnızca Arapça ve Farsça unsurların atılmasının anlaşıldığını dile getirmektedir. “Biz ‘Neşriyat ve Müdevvenat Müdürlüğü’ gibi eskiden beri kullanılagelen adları değiştirme çabası içinde hükümetin dikkatini çekmeye çalışırken şimdi daha kötüler; kucak kucak, yığın yığın, hiçbir sınır ve saygı gözetilmeden dilimize zorla sokularak Türk diline kastediliyor.” Bu durum eskisinden daha bozuk bir Türkçeye kapı aralamaktadır. Dil bilincinin bu şekilde zayıflatılması, yıpratılması aynı zamanda ulus bilincine de zarar verecektir (1973, s. 13).

Dillerin birbiriyle olan alışverişi, kültür aktarımının olduğu her yerde doğal karşılanabilir. Yabancı dillerden bu çerçevede kelime alınabilir veya o dile kelime verilebilir. Yeni bir kavramla, nesneyle karşılaştığımız zaman onu kendi dilimizin imkânları içinde isimlendiririz. Diğer dillerde de bu böyledir. Fransa’da ortaya çıkan bir kavramın karşılığının Fransızca olması normaldir. Bu kavramı biz kendi dilimizde önce Fransızca karşılığı ile kullanabiliriz. Ancak bir süre sonra yapmamız gereken o kavrama kendi dilimizin imkânları ile yeni bir karşılık bulmak veya dilin kendi yapısından bir kelime türetmektir (Okay, 1998, s. 174). Bu süreç böyle işlemediği zaman dil fakirleşmeyle, kaybolmayla yüz yüze gelecektir.

Dil yaşayan canlı bir varlıktır. Dolayısıyla değişime, gelişime, yeniliklere, ölümlere açıktır. Tarih içinde bazı kelimeler işlerliğini kaybedince unutulabilir, yeni kelimeler sözlüklere eklenebilir. Bu değişim ve gelişim, doğal bir süreçtir. Dil, yıllar içinde kendiliğinden tekâmül eder. Bunun devletin kurumları vasıtasıyla yapılması demek bu doğal sürece müdahale etmek demektir.

Dile müdahale edilemeyeceği düşüncesini ortaya atan ve savunan ilk isim Hüseyin Cahit Yalçın olmuştur. Yalçın, dilin doğal tekâmülüne bırakılması gerektiğini savunur. Dile yerleşen kelimeler yabancı kökenli de olsa artık yerine yeni kelimeler getirilmesi zordur (Levent, 1973, s. 1).

Korkmaz, Türkçenin geçirdiği dönemleri evrim ve devrim kavramları ile şu şekilde açıklar: “Evrım, dilin yüzyıllar boyunca kendi kendine değişip gelişmesi, devrim ise daha kısa sürede insan eli ile değiştirilip geliştirilmesi olayıdır.” (1972, s. 100). Zeynep Korkmaz’ın dil devrimi olarak adlandırdığı süreci Lewis, “dil mühendisliği” şeklinde tanımlamaktadır

(Lewis, 2016, s. 7). Her iki kavramda da vurgulanan unsur ise “dilin doğal aklışının bozulması”dır.

Agâh Sırrı Levent, dile müdahale etmenin olumsuz bir durum olmadığı görüşünü savunmaktadır. Dile müdahale bir zorlama değildir. Dil, tabii bir varlıktır ancak bu insanın müdahale etmemesini gerektirecek bir vasıf değildir. Nasıl ki bahçeyi ekip biçiyorsak; kendi halinde bırakmıyorsak; toplum içine çıkabilmek için saçımıza sakalımızı dikkat ediyorsak; bunlar tabii şeylerdir deyip kendi haline bırakmıyorsak dile de müdahale etmemiz de sakınca yoktur. Dil yıllarca kendi tekâmülüne bırakıldığı için Arapçanın, Farsçanın etkisi altına girmiştir. Ayrıca Türk diline bir müdahale varsa bunu yapan Osmanlıcadan gelen bir müdahaledir. Osmanlıcanın kullanıldığı dönemde Türkçe kelimeler adeta kaybolmuştur. Dile bir müdahale gerekmektedir. Bu müdahale gerçekleşmeseydi dil elbette sadeleşecekti ancak arı duru bir Türkçe olmayacaktı (1973, s. 2-4).

Okay, dile bu şekilde kelime kazandırmanın doğal sürece bir müdahale olduğunu ve bunun kabul edilemez olduğunu dile getirir. Okay, özellikle 1930’lardan itibaren uydurma bir takım kelimelerin dile dayatılmasına karşıdır. Bu kelimeler bazen dilin kurallarına uymadan oluşturulmuş kelimelerdir. 1900-1920 arasındaki dilde tasfiye anlayışı doğal bir süreç olmakla birlikte 1930’lardan itibaren bu süreç yön değiştirmiştir. Bu süreç ise dil fakirliğine ve kültür fukaralığına kadar gitmiştir (1998, s. 141-144).

Yeni buluşlarla ortaya atılan yeni kavramlara karşılıklar bulunması konusunda Levent, kelime uydurmanın da bir yöntem olduğunu dile getirmektedir. Ancak bu kelimeler rastgele, uydurulmuş kelimeler değildir. Türkçe’nin zengin yapısından üretilen ve türetilen kelimeler kullanılmıştır. Türk Dil Kurumunun yaptığı da böyle bir yaratmadır. Bununla birlikte eskiden kullanılan kelimelerde Türkçenin kurallarına uymayan ancak halkın kabullendiğı birçok örneğin olduğunu dile getirir. Arapça sözlüklerde bulunmayan fakat bizim uydurduğumuz ve kullandığımız salâhiyet, nezaket, felaket kelimelerinin; Ziya Gökalp’ın uydurduğu mefkûre kelimesinin bu örneklerden olduğunu dile getirir (1973, s. 2, 5-7). Bu bakımdan Türkçeye yeni kavramların eklenmesinde uydurma yöntemlerin kullanılması doğaldır ve halk bunu olumsuz karşılamayacaktır. Çünkü geçmişte de bunun örnekleri vardır.

Bu durumdan rahatsız olan Okay, üniversitelerde yapılan tezlerin, araştırmaların Türk Dil Kurumunun uydurma kelimelerinden oluşan sözcükler ve sözlükler ile tekrar yazıldığını, çünkü hocalar tarafından böyle yönlendirmeler yapıldığını dile getirmektedir (1998, s. 145). Kendisinin de böyle bir yönlendirmeye karşılaştığını aktaran Okay, dili korunması gerekenlerin başta aydınlar, araştırmacılar olduğunu belirtir. Onların dil şuuruyla ve hassasiyeti ile hareket etmesi gerekmektedir. Aksi takdirde aydının dil konusunda şuurlu olmaması giderek topluma yayılacaktır. Üniversite hocası öğrencisine –kendisinde olmayan- dil bilincini aşılayamayacak, üniversite öğrencisi ileride öğretmen olduğu ya da farklı bir meslekte olduğu zaman öğrencilerine, temas halindeki diğer insanlara bu şuur yansıtamayacaktır. Dil, böyle bir silsile içinde yok oluşa sürüklenecektir.

Kaplan, bir öğretmenin öğrencisine Türk yazarların kullandığı her kelimeyi öğretmesi ve sevdirmesi gerektiğini dile getirir (2009, s. 43). Bunun gerçekleşebilmesi için ise üniversite öğrencileri, üniversite hocaları, aydınlar şeklinde halkanın genişlemesi gerekmektedir. Dil şuur da böylece kazanılacaktır.

Toplumu etkileyecek kanallar olan aydınların dil bilinci konusunda hassas olması gereklidir. Aydınların yanında bugün de etkili olan medya organları da dili korumaya yönelik programlar hazırlamalıdır. Devlet televizyonu olan TRT’de 1973, 1975, 1980, 1985 yıllarında dil konusunda yasaklamalara gidilmiştir. 1985’deki yasaklamalar, halkta da yankı uyandırmıştır. Bu yasaklamaya göre Türkçenin yapısına ve işlevine ters düşen, henüz standart Türkçe seviyesine gelemeyen 205 kelime, kurum tarafından yasaklanmıştır. Yasaklanan kelimeler arasında “anı, ağıt, bellek, bağım, deneysel, düzelti, yapıt, yazman, ulus, yapay...” gibi -bazılarını bugün de kullandığımız- kelimeler bulunmaktadır (Coşar, 2002, s. 115). Dilde özleşme çabaları kapsamında; dilin yapısına, kök ve ek arasındaki anlam ve görev bağlantılarına, dil mantığına aykırı birçok kelime (çoğunluk, bağımsızlık, tanık, ödenek, nesnel, öznel ...) hâlâ kullanılmaktadır (Korkmaz, 1963, s. 78).

Bu yılların Türkçenin zenginliğini teşkil eden pek çok kelimedenden kurtulma devri olduğunu dile getiren Okay, TRT’nin bu serüveni karşısında haksız bir tepkiye maruz kaldığını belirtir. Çünkü devlet, TRT’nin yaptığı gibi Türkçeyi korumak yerine bizzat Türk Dil Kurumu eli ile okullarda, sözlüklerle Osmanlıca düşmanlığı, temelde de Türkçe düşmanlığı yapmaktaydı (Okay, 1998, s. 153). Okay, -Türkçenin yanında Arapça ve Farsça unsurları barındırsa da- Osmanlıcanın, kültür tarihi açısından önemli bir safha olduğunu dile getirir (1998, s. 151).

Levent, Türk Dil Kurumunun uydurma kelimeler türettiğini, dile zarar verdiğini söyleyenlerin kurumu küçük düşürmek amacıyla bunları yaptıklarını dile getirmektedir.

“Gezip dolaştığımız yerlerde bize soruyorlar:

Fakat Dil Kurumunun uydurduğu kelimeler de pek tuhaf!

Hangi kelimeler?

Örneğin İstiklal Marşı’na ‘ulusal düttürü’ diyormuşsunuz!

Bu örneğe başkalarını da ekliyorlar: Hostes karşılığı ‘gök konuksal avrat’, otomobil karşılığı ‘öz bitişimli götürgeç’, bisiklet karşılığı ‘ayak iter götürgen’, sigara karşılığı ‘tütünsel dumangaç’, imambayıldı karşılığı ‘içi geçmiş dinsel kişi’ diyormuşuz.

Bu sözleri işitince şaşırarak soruyoruz: Bunları bizim uydurduğumuzu nereden biliyorsunuz?

Öyle söylüyorlar.

Peki, sözlüğe baktınız mı?

Hayır.

O halde bu saçmaları bizim uydurduğumuza nasıl inanıyorsunuz?” (Levent, 1973, s. 89).

Levent, Türk Dil Kurumuna yapılan bu eleştirilerin haksız olduğunu dile getirmektedir. Kurumu, bu şekilde savunmuştur.

Tasfiyecilik akımı çerçevesinde öz Türkçe olan fakat artık kullanılmayan kelimelerin halka kazandırılması da söz konusu olmuştur. Ancak dil, bir kültürle de paralel ilerlemektedir. Yani artık unutulmuş bir kelimenin peşinden gelen bir kültür yoksa halka mal etmek de manasızdır. Örneğin “akl” kelimesi Arapçadır. Ancak yüzyıllar içinde halkın, kültürün sesi olmuş birçok deyimde kullanılmıştır. “akıl” kelimesi yerine öz Türkçe “us” kelimesi kullanılacak olursa deyimlerimiz aracılığıyla yüzyıllar öncesinden bugüne taşıdığımız büyü de bozulacaktır. “akıl kârı” demek yerine “us kârı” demek, dile bir katkı sağlamak yerine zarar verecektir. (Kaplan, 2009, s. 40).

Dil, “sosyal ve canlı” bir varlıktır (Korkmaz, 1972, s. 97). Dilin canlı oluşu, kelimelerin doğuşu, gelişimi, daralması, ölümü ile ilgilidir. Dilin sosyal oluşu ise toplumsal olaylardan bağımsız ilerleyememesidir. Sosyal hayatta insanların kullanacağı bir kelime ile dil varlığını devam ettirecektir. Eğer sokakta işlek olarak kullanılan “akıl” kelimesinin yerine “us” kelimesi dayatılırsa dil canlılık vasfını yitirecektir.

5.3.7. Okuma

İletişim, bireyler arasında haberleşmenin sağlanması yöntemidir. Birey bir konuyu, olayı, düşünceyi karşı tarafa veya taraflara çeşitli yollarla aktarabilir. Bazen şekillerle bazen renklerle bazen jest ve mimiklerle bazen tepkisiz, sessiz kalarak bazen sözlü bazen yazılı olarak iletişim gerçekleşir.

Cemil Meriç, “Okumak, iki ruh arasında âşıkane bir mülâkattır.” (2013, s. 113) demektedir. Buradaki mülakat bir düşüncenin, duygunun yazı vasıtası ile başka bir bireye aktarılması olarak düşünüldüğünde söz konusu yazıyı okuyan birey, yazarla iletişime geçmiştir diyebiliriz. Bir yazarın yazılarını okuduğumuz zaman onunla sohbet başlanmış oluruz. Meriç, aynı yazısının devamında Proust’tan aldığı bir bölümü de nakletmektedir: “Okumak başka, sohbet başka. Okurken bir başka düşünce ile temas halindeyiz ama tek başımızayız, insan fikrî bakımdan çok daha güçlü. Konuşma, bu gücü dağıtır. Okurken sadece ilham alırız, kafamız dilediği gibi çalışır. Hem yalnızız hem beraber. Bir nevi mucize...” (Proust’tan akt. Meriç, 2013, s. 114-115). Burada Proust’un vurguladığı şey ise okumanın, sohbetten -iki taraflı bir ilişkiden- çok daha etkili olduğudur. Çünkü okuyucu, okuma eylemini gerçekleştirirken dikkatini dağıtacak hiçbir etken olmadığı gibi ona ilham veren kaynaklar da bulunmaktadır.

Okumak da iletişim kurmanın bir yoludur. Çünkü herhangi bir kitap okunurken aynı zamanda yazarla da iletişim halinde olunur. Bu konuda Okay da bunun tek taraflı da olsa bir iletişim şekli olduğunu belirtmektedir. “...nasıl bir insan olarak başka insanlarla herhangi seviyede ilişki kurmamız hayatî fonksiyonlarımızdan ise okumak da aynı şekilde bu münasebetleri hiç olmazsa tek taraflı olarak ortaya koyar. Okumak bize o yazının veya kitabın arkasındaki insanı anlatır.” (1998, s. 182).

Kitabı en iyi arkadaş olarak vasıflandıran Okay, kitabın tıpkı bir dost kadar insan hayatında etkili olduğunu, bireyin düşüncelerini etkileyebileceğini belirtmektedir (1998, s. 183). Ruskin, *Susam ve Zambaklar* eserinde kitaplardan bahsederken şunları dile getirmektedir:

“Kendimize dost seçeceğiz. En iyilerini seçmek istiyoruz ama nerede bulacağız o dostları? Kaç kişiyi tanıyoruz? Her istediğinizde tanışabilir miyiz? Talihimiz yâr olursa uzaktan görebiliriz büyük bir şairi, sesini duyabilirsek ne devlet... Bir bakanın odasında on dakika kalmak, bir kraliçenin bakışlarını bir saniye üzerimize çekmek ümit edeceğimiz bahtiyarlıkların en büyüğü. Ama hep buna benzer mesut tesadüfler peşindeyizdir. Yıllarımızı, duygularımızı, kabiliyetlerimizi harcarız bu uğurda. Sayısız zilletlere katlanırız. Bize her an kollarını açan bir dostlar topluluğundan habersiz yaşarız. İçlerinde hükümdarlar da vardır, devlet adamları da. Günlerce şikâyet etmeden iltifatlarımızı beklerler. Ağız açmalarına izin vermeyiz. Filhakika

seiş hürriyetimizin hudutsuz olduğu tek dünya: kitaplar dünyası.” (Ruskin’den akt. Meriç, 2013, s. 108-109).

Okay, okumak deyimi ile anlatılmak isteneni, kişinin meslekî yeterlik anlamında okuduklarından ziyade sanat değeri taşıyan metinlerin okunması şekilde açıklamaktadır. Çünkü kişinin meslekî gelişim çerçevesinde okudukları zaruri okumalardır. Gerçek okuma ise edebi bir kitabın okunmasıdır (1998, s. 183; 2018, s. 34). Okuyucu tanımını Özdenören de Okay’ın tanımına benzer şekilde yapmıştır: “Okuyucu deyince benim anladığım, başta her türlü edebiyat ürünü olmak üzere, öteki toplumsal konulu yayınları izleyen, bu izlemeyi bir alışkanlık haline getirmiş olan kimsedir.” (2017, s. 114). Bir doktorun tıpla, bir öğretmenin eğitimle, bir mühendisin mühendislikle ilgili okuduğu kitaplar Okay’ın bahsettiği tek taraflı da olsa iletişim dairesine giren okuma türü değildir.

Bununla birlikte Okay iki tür okuma biçimi olduğu kanaatindedir ve kendisi de bu okumaları uyguladığını dile getirmektedir. Okumalardan ilki ilmî okumalardır. İlmî okumalar; masa başında, not alarak, incelemelerde bulunarak, mukayeseler yaparak gerçekleştirilen okumalardır. Bu okumayı uzun süreli ve keyifli bir okuma olarak değerlendiren Okay, ikinci tip okumaya romanları dâhil eder ve bu okumayı sokakta, vasıtada, süratle, içer gibi gerçekleştirdiğini dile getirir. Roman okurken hızlı okumak gerektiğini, böylece eserin lezzetinin bir çırpıda alınabileceğini aktaran Okay, ilmi okumalarda ise öğrenmenin zevkine varıldığına değinir (1998, s. 185-186; 2018, s. 38).

Bireyin meslekî alan dışında okuma yapabilmesi bir okuma alışkanlığının olmasına bağlıdır. Okay, aslında bir okuma alışkanlığı değil bir okuma şuurunun oluşturulması gerektiği görüşündedir (1998, s. 216-221). Çünkü bireyde oluşturulan okuma şuru sayesinde birey içsel bir dürtüyle okuma ihtiyacını hissedecektir. Okuma zevkini insana aşlamak, alışkanlık kazandırmaktan daha yararlıdır. Çünkü alışkanlıklarda idrak yoktur (Barbarosoğlu, 2019). Alışkanlıklar bir süre sonra kişinin bilinçsiz bir şekilde gerçekleştirdiği davranışlara dönüşmektedir. Oysa okuma şuurunun ya da zevkinin kazandırılmasındaki amaç, bireyin bir içsel ihtiyaç olarak okuma eylemini gerçekleştirmesidir. Bu nedenle de küçük yaşlardan itibaren çocuklara bu bilincin kazandırılması önem arz etmektedir.

Okay, bir yazısında okuma alışkanlığını bilince hatta artık reflekse dönüştürme gerekliliğinden bahsetmektedir: “...evvelce okuma alışkanlığı, okuma kampanyaları değil bir okuma bilincinin oluşması üzerinde dururdum. Artık daha farklı düşünüyorum. Ne

alışkanlık, ne bilinç! Okumayı acaba nefes almak gibi bir refleks haline getirmeliyiz diye mi düşünmeliyiz?” (2018, s. 6). Çocukların bu konuda eğitilmesi ise daha önce de değinildiği gibi çocukların eğitimine başlamadan eğiticinin eğitimi ile başlayacak olan bir süreçtir. “Eğitim ilkokuldan başlayarak ıslah edilmez. Hele buna üç yıl daha ekleyerek şimdiki beş yıla pek bir şey katmadan sekiz yıla çıkarmaktan hiçbir şey ümit etmeyin. Islahat veya reform deniyorsa buna üniversiteden başlamak gerekir. Paradoks gibi görünüyor ama bu böyledir.” (Okay, 1998, s. 216). Çocuklarda oluşturulacak olan okuma şuurunun etkili bir şekilde yerleştirilmesi için sürecin bu şekilde işlemesi gerektiğini düşünen Okay öğretmenlerin, ebeveynlerin çocuklara örnek teşkil edebilecek davranışlarda bulunması gerektiğini belirtmektedir. Bununla birlikte tuhaf bir durumun da olduğunun altını çizen Okay, ülkemizde okuryazar oranı arttıkça okuma seviyesinin düştüğünden yakınmaktadır (2018, s. 30). Okay okuma şuurunun milletimizde istenen düzeyde olmadığından yakınırken bunun için bir takım çözüm yolları da önermektedir. Küçük yaşlardan itibaren okuma bilincinin oluşabilmesi için, çocuklara okumanın sevdendirilmesi için kolay okunabilir ve sürükleyici romanlar, hikâyeler tercih edilebilir (1998, s. 183). Çocukların sıkılmadan okuyabileceği, ilgisini çekebilecek kitap önerileri ile okuma şuru yerleştirilebilecektir.

Okuma şuru bireye yerleştğinde birey artık kitapçılarda dolaşmayı bir zahmet olarak görmeyecek ve bunu bir ihtiyaç haline getirecektir (Okay, 1998, s. 185).

Kitap seçiminde tavsiyelerin de önemli olduğuna değinen Okay, başlarda tanınan, güvenilen kişilerin yönlendirmeleri ile kitap okunması gerektiğini vurgulamaktadır. Sonrasında ise birey, kendi tercihlerini serbestçe yapabilecek duruma gelecektir (1998, s. 222).

Bireylerin kitap seçiminde bir listenin oluşturulmasının güç olacağını belirten Okay her devrin, her bireyin ihtiyaçlarının da farklılık arz edeceğini belirtmektedir. Bireylerin her kitaba ve görüşe açık olması gerekmektedir ancak bununla birlikte bir şuurun oluşabilmesi için çocukluk ve gençlik yıllarında birtakım temel sayılan eserlerin de okunması önemlidir (1998, s.188).

Çünkü bireyin zihinsel gelişiminin tamamlanabilmesi için belli bir ilerlemenin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Fizyonomik büyümede olduğu gibi düşünsel gelişimde de belirli bir yol izlenmektedir. Bedenimizin büyümesi gibi düşünsel inkişafımızın da

gelişmesi için birtakım süreçlerden geçmesi gerekmektedir. Lise yıllarında okunması gereken kitapları okumayan birey, ilerleyen yıllarda daha ağır kitaplar okumaya başladığı zaman çok verim alamayacaktır. Satırların arkasındaki derin düşünceler geri planda kalacak, daha yüzeysel okumalar yapılacaktır. Bu da kavramların sıradanlaşmasına, tam olarak anlaşılamamasına neden olacaktır (Aktaş, 2008, s. 9-10).

Her şarta göre farklı kitap listelerin oluşturulabileceğini dile getiren Okay, bununla birlikte genel birtakım kitap listelerinin oluşturulmasının yanlış bir uygulama olmadığını altını çizmektedir. Okumaların etkili bir şekilde yapılabilmesi için bazı listeler zamana ve şartlara uygun bir şekilde oluşturulmuştur. 1940'lı yıllarda Maarif Vekili Hasan Ali Yücel öncülüğünde klasik kitapların listesi oluşturmuştur. 1950'li yıllarda Millî Eğitim Bakanı Tevfik İleri, “Kültür Eserleri Serisi” hazırlanması üzere birtakım komisyonlar oluşturmuştur. 1970'lerde “1001 Temel Eser” in yayımlanması düşünülmüştür (Okay, 2018, s. 58-60). Tüm bu oluşturulan listelere rağmen Okay, “Ders kitapları ve sınav gölgesi dışında eğer ilköğretim sıralarındaki çocuklara yılda yirmi kitap, liselerde biraz daha seviyeli otuz kitap okutabilirsek verilmiş diplomalardan daha büyük bir başarı olur.” (2018, s. 61) diyerek okuma şuurunun oluşturulması gerektiğini vurgulamaktadır.

Okay okuma şuurunun yerleşebilmesi için izlenmesi gereken yollardan birini de “Tuba Ağacı Nazariyesi” olarak görmektedir.

1909-1912 yıllarında aralıklı olarak maarif nazırlığı yapan Emrullah Efendi, maarif işinin ilk olarak üniversitelerde başlaması gerektiğini savunmuştur. Eğitimi de bu şekilde teşkilatlandırmaya başlamıştır (Ülken, 2018, s. 267). Kur'an'dan bir metafor olarak kullanılan Tuba ağacı, cennette ve kökü yukarıda, dalları aşağıda olan bir ağaçtır. Bu yönüyle eğitim alanındaki yenileşme hareketlerinde ilköğretimden değil yükseköğretimden başlanması gerektiğini sembolize etmektedir. Emrullah Efendi'ye göre eğitimin gelişmesi ve yenilenmesi için öğretmenden öğrenciye, üniversiteden liseye, yukarıdan aşağıya bir hareketin olması gerekmektedir (Polat & Arabacı, 2015, s. 37). Döneminde bunu başaramayan Emrullah Efendi'nin bu nazariyesi Ziya Gökalp'in bir yazısında şu şekilde aktarılır:

“Memlekette ilim derinleşerek bilginlerin sayısı arttıkça ortaöğretim ve en sonra ilim dallarında ihtisaslaşma baş gösterecek, herkes ayrı bir ilim dalı ile uğraşmaya başlayacaktır. Maarif teşkilatı ilmin bu evrim tarzına ister istemez bağlıdır. Kültürü ilerlemiş milletlerde maarif reformuna aşağıdan başlanabilir. Çünkü o kültür çevresinde yetişen ilkokul öğretmenleri millete o eğitimi verebilirler. Fakat bizde henüz ideal birliği kurulamamıştır. İlk ve orta öğretmenlerinin telkin edeceği idealleri, ilim metotlarını üniversite hazırlayacaktır. Çünkü her

şeyden önce memlekette bir ilim havası ve çevresi kurulmalıdır ki eğitimciler ondan yardım isteyebilsinler. Demek ki maarifte okullar mantıki sıraya göre aşağıdan yukarıya doğru gidiyorsa da bunun her devresinde ilim yüksek zümreden aşağı doğru iniyor. Aşağısını düzeltmek için önce yukarıyı yapmak gerekiyor. Emrullah Efendi'nin de demek istediği bu idi sanıyoruz.” (Gökalp’ten akt. Ülken, 2018, s. 270).

Tuba ağacı nazariyesinin, okumanın yaygınlaştırılması konusunda da temel alınması gerektiğini savunan Okay, ilköğretimden değil yükseköğretimden başlamanın daha doğru ve etkili olacağını dile getirmektedir (2018, s. 32; 1998, s. 216). Bu durum hem çocuklar için iyi birer örnek teşkil edecek kişilerin yetişmesini sağlayacaktır hem de gerçekten kitap okuma şuuruna sahip bireyler yetişecektir. Üniversite öğrencisinin okuma bilinci ile yetiştirilmesi önemlidir. Sezgin bu konuda, “Önce ilkokuldaki hocalara öğretmeliyiz. Onları eğitecek sosyologlarımız, pedagoglarımız olmalı. Okumanın şart olduğunu öğretecekler onlara. Bana kalırsa camide vaaz eden din adamlarımız müfredatına namaz, oruç kadar insan hayatına, cemiyyet hayatına etki eden unsurları da dâhil etmek gerekir.” (2017, s. 111) diyerek bu daireyi biraz daha genişletmektedir.

BÖLÜM VI

SONUÇ

Orhan Okay yaşadığı dönem içinde gördüğü olumsuz durumlar için yol gösterici bir tutum içinde olmuştur. Bir aydının, sanatçının yapması gerekenin toplumun bir adım önünden giderek topluma yol göstermek olduğunu savunmuştur. Sanatı ve sanatçıyı, var olan durumları yorumlayarak topluma sunmakla vazifelendirmiştir. Sanatçı ortaya koyduğu eserlerle zanaatçıdan farkını da ortaya koymaktadır. Çünkü sanatçı bir kalıp halinde seri

üretimde bulunan zanaatçı gibi değildir. Sanatçı her eserinde gerçeği farklı yorumlar ve bunu yaparken de eserini eşsiz kılar. Çünkü sanat eserinin bir benzeri yoktur. Sanatçının yorumlama gücünü Okay “idrak” şeklinde tanımlamaktadır. Okay idraki objeden süjeye geçiş şeklinde açıklamaktadır. Sanatçı bir nesne ile ya da kavramla ilgili düşüncelerini, birikimleri yardımıyla yorumlayarak eser haline getirir. Bu eser ortaya koyma sürecinde sanatkar hür olmalıdır. Ancak sanatçı zihnindeki kalıplara göre gerçeği eğip bükmemelidir, saptırmamalıdır. Yalnızca yorumlamalıdır

Sanatları kendi içinde bir derecelendirmeye tabi tutan Okay, edebiyatın tüm sanatlar içinde en üst noktada bulunduğuna değinir. Sanat basitten karmaşığa doğru, müşahhasan mücerrede doğru, faydadan güzele doğru sıralandığında zirvede edebiyat vardır. Sanatlar içinde en karmaşık, en mücerret, en güzel sınıfta edebiyat konumlandırılır. Okay “doğru” tanımının faydalı olanı tercih etmek olduğunu belirtir ve sanatın faydayı değil güzeli hedeflediğinin altını çizer.

Sanat, gerçek ya da doğru değildir. Kurgu, hayal ya da yanılmalar ile gerçeğin yorumlanmasıdır. Esas olan sanatçının zihinde gerçeği nasıl yorumladığıdır.

Okay, millî bir sanatın sınırlarını çizerken ölçütün dil olduğunu savunmaktadır. Edebiyatımızdaki Millî Edebiyat dönemi bu ölçünün dışında bir dönemlendirmedir. Bir eserin millî sayılabilmesi ya da bir sanatçının millî olarak değerlendirilmesi eserlerini ortaya koyduğu dile bağlıdır. Sanatçı Türkçe yazdığı ölçüde milli edebiyata aittir. Tarih içinde Türk dili ile eser veren sanatçılar ve eserleri milli edebiyata dâhil edilebilir.

Sanatçının içinde yetiştiği kültürel kaynaklardan beslenmesi gerektiğini belirten Okay, aslında bu durumun aksinin de olamayacağını belirtmektedir. Bir sanatçı bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde kendini yetiştiren kaynaklardan sentezledikleri ile ürünler ortaya koyacaktır. Ayrıca bir yüksek kültür bir de halk kültürü olduğunu belirten Okay, yüksek kültürün oluşmasındaki en önemli kaynağın halk kültürü tarafından oluşturulduğunu da belirtmektedir.

Okay, sanatçının eserlerinden -özellikle sınırlı sayıda örnekleri bulunan eserlerinden- hareketle sanatçının inancı hakkında sorgulamalarda bulunmanın doğru olmadığı görüşündedir. Sanatçının ortaya koyduğu eserlerin anlaşılabilmesi için sanatçının dinî eğilimlerin bilinmesi gerekir ancak bunu sanatçıyı “deist”, “ateist” şeklinde yaftalayarak kullanmak doğru değildir.

Sanatçıların padişahlar tarafından himaye edilmelerinin olağan bir uygulama olduğunu belirten Okay, aynı zamanda kendileri de iyi birer sanatçı olan çoğu Osmanlı padişahının güzel şiirleri ödüllendirmelerini de doğal karşılamaktadır. Okay, padişahlara sunulan kasidelerin hiçbir zaman rejim propagandası olmadığı görüşünü dile getirmektedir.

Sanat, edebiyat toplum hafızasında nesiller boyu aktarılan birikimlerin ortaya çıktığı ürünlerdir. Dolayısıyla bu ürünler aynı zamanda millet tarihi ile de yakından ilgilidir. Okay, bu çerçevede sanat tarihini ve edebiyat tarihini önemli bir konumda görmektedir. Edebiyatımızda edebiyat tarihi yazımının istenen seviyede olmadığına işaret eden Okay, kapsamlı edebiyat tarihi çalışmalarının yapılmasını önermektedir. Geniş çaplı bir edebiyat tarihinin yazılabilmesi için ise sanatçıların her yönüyle incelenmesi gerektiğini belirtmektedir. Biyografiler, otobiyografiler, tenkit metinleri edebiyat tarihçiliği açısından önemli metinlerdir. Sanatçıların yaşadıkları dönem, içinde bulundukları siyasi, sosyal şartlar, psikolojik durum, ekonomik durum, manevi hayat ve daha birçok yönden sanatçıyı etkileyen değişkenler geniş bir açı ile ele alınmalıdır. Bu sayede kapsamlı bir şekilde edebiyat tarihi yazılabilecektir.

Edebiyatımızda edebiyat tarihçileri gibi tenkit metinlerinin de yetersiz olduğuna değinen Okay, tenkitte bulunmanın keyfi olamayacağına işaret etmektedir. Tenkit subjektif olabilir ancak keyfi olamaz. Tenkit, objektif veriler ile desteklenmelidir. Tenkit, aynı zamanda sanatçıya da yol gösterici olmalıdır. Bu bakımdan mübalağalardan uzak, gerçeklere dayanan bir yapısının olması gerekmektedir. Sanatçı ve tenkitçi birbirini besleyen iki kaynaktır.

Okay, dergi ve gazete okuyucusunu mukayese ettiğinde dergi okuyucusunun daha kalıcı bilgilere ulaştığını dile getirmektedir. Gazete okuyucusu gazeteyi okuduktan sonra unutur ancak dergi okuyucusu dergileri biriktirir, koleksiyon haline getirir, sonraki zamanlarda da dönüp tekrar tekrar okur. Bunun yanında popüler romanlara da değinen Okay, halka okuma şuurunun aşılabilmesinde popüler romanların etkili olduğunu ve bu romanların kullanılabileceğini belirtmektedir. Edebilik kaygısından uzak olan popüler romanlar, sürükleyicilik sebebiyle okuma isteğini daha cazip hale getirmektedir.

Okay sanatta, edebiyatta, şiirde olduğu gibi poetikada da net bir tanımın olamayacağını dile getirmektedir. Poetikayı kısaca “şiirin güzeli yakalayabilme gücü” olarak tanımlayan Okay, her şairin ayrı bir “güzel” tanımı olduğunu, dolayısıyla poetikanın her şair için farklı

tanımları içerdığını dile getirmektedir. Okay, net kuralları olmadığı için poetikanın ilimden çok felsefî bir sistem olarak düşünülmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Türk şiirinin dünya edebiyatındaki şiirlerle yarışabilecek güçlü olduğunu savunan Okay, şiiri dilin ve milletin kalıcılığının anahtarı olarak görmektedir. Çünkü şiir söylendiği dilin kalıcılığını sağlar. Dil ise millet olmanın temel şartlarından biridir. Bu sebeple şiir aynı zamanda milletin tarihi ile eşgüdümlüdür. Ayrıca şiir dilinde kapalılıktan kastın hiçbir zaman “anlaşılamazlık” olmadığını savunan Okay, kapalı dili “mecazlı dil” olarak yorumlamaktadır. Çünkü kimsenin anlamadığı bir dili kullanmak, milletin kalıcılığını tehlikeye atacaktır. Şiir, milletin ortak hafızasını temsil etmektedir. Dolayısıyla milletin anlayacağı şekilde yazılmalıdır. Aksi takdirde şiir, okuyucu bulamayacak, dil tehlikeye düşecek, milleti birbirine bağlayan bağlar yavaş yavaş kopacaktır. Bu bağlamda Divan şiirinin halktan kopuk olduğunu savunarak Divan şiirini eleştirenler için Okay, Divan şiirinin dilinin yalnızca mecazlarla yüklü olduğunu, anlaşılamaz olmadığını dile getirmektedir. Divan şiirinin millettten kopuk olmadığına kanıt olarak ise Divan edebiyatından günümüze kalan beyitler ile Tanzimat edebiyatından günümüze kalan beyitlerin bir mukayesesinin yapılması teklifinde bulunmaktadır.

Okay eğitimin bir neslin oluşturulması anlamını taşıdığını savunmaktadır. Yetişen ve yaşamakta olan nesillerin inşasında ise öğretmen önemli bir yer tutmaktadır. Bu bakımdan temelden başlamak önemlidir. Öğretmenin eğitimini istenen düzeye getirmek kademeli olarak nesillerin de ilerlemesini sağlayacaktır. Okay, bu bağlamda öğretmen okullarının başarılı olduğunu dile getirmektedir.

Okay, öğrencilerin istenen düzeye ulaşamamasında iki önemli unsura dikkat çekmektedir. Bu unsurlardan ilki yabancı dil, ikincisi sınavların test usulü olmasıdır. Okay, sınavların test şeklinde yapılmasının kişinin düşünce dünyasını kısırlaştırdığını dile getirmektedir. Test usulü içinde yetişen birey, söylemek istediklerini sığ bir şekilde dile getirecektir. Bu da bir süre sonra kelimelerin şuur altındaki anlamlarının bireyde yüzeysel şekilde kalmasına neden olacaktır. Zamanla birey kendini ifade etmede yalnızca sınırlı kelimeleri kullanacak, böylece zamanla düşünce dünyasının daralacaktır.

Öğrencilerin başarılı olamamasındaki bir diğer husus olan yabancı dil bir kelimenin millet hafızasındaki getirilerini yok edecek ve birey yeni konuşmaya başladığı dildeki kelimelerle düşünecektir. Örneğin Fransızca konuşabilmek için önce Fransız gibi düşünmek

gerekecektir. Fransız gibi düşünmek ise Fransızlaşmak olacaktır. Böylece birey kendi kültürüne yabancı kalacaktır.

Yeni kelime türetirken dilin öz varlığına dönmesi gerektiğini savunan Okay, dile dışarıdan müdahale etmenin doğal süreci bozduğunu savunmaktadır. 1930'lardan itibaren izlenen dil politikasında, Türkçenin yapısına aykırı pek çok kelime türetildiğini belirten Okay, bu sürecin “dil fakirliği” ve “kültür fukaralığı”na yol açtığını savunmaktadır.

Okay, bugünkü üniversitelerin şehirlerden bağımsız bir yapı haline gelmelerinden duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir. Çünkü üniversiteler bulunduğu, temasa geçtiği yerleri ve bu yerlerde yaşayanları geliştirecek, kültürel seviyelerini arttıracaktır. Ancak Okay, günümüzdeki gibi, şehirlerden tecrit edilmiş bir yapı arz eden üniversitelerin bu işlevi yerine getiremediklerini vurgulamaktadır.

Okay, kültürel seviyeyi artıran bir etkenin de kütüphaneler olduğunu düşünmektedir. Kütüphanelerin insanı yetiştiren önemli kurumlar olduğunu ve kütüphanelerin sayısının, imkânlarının artırılması gerektiğini belirtmektedir. Zengin kaynaklara sahip kütüphanelerin kısıtlı hizmet vermelerini eleştiren Okay, kütüphanelerin hem hantallığından hem de belli saatlerde açık olmalarından yakınmaktadır.

Kültürel seviyeyi yükseltmenin önemli bir kısmını okumada gören Okay, Tuba ağacı nazariyesini savunmaktadır. Çünkü eğitime tepeden başlanırsa topluma daha etkili ve çabuk yayılacağını düşünen Okay, okuma alışkanlığı değil okuma bilinci oluşturma'nın önemli olduğu görüşündedir. Alışkanlık, bilinçsizce yapılan bir eylemdir, bu nedenle de istenen bir davranış değildir. Kitap okuma bilinci aşılamanın yolu ise çok kitap okumaktan ziyade bireye önce hoşlanacağı, takip etmekte zorlanmayacağı kitapları okutmak olarak düşünülebilir. Bu bağlamda popüler romanlar etkilidir.

KAYNAKLAR

- Acer, F. (2013). Popüler roman ve gençler üzerindeki etkileri. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(4), 1-23 .
- Akdoğan, B. Sanat, sanatçı, sanat eseri ve ahlâk. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 42, 213-245.
http://www.bayramakdogan.com/tr/kitap_makale/sanat_sanatci_sanat_eseri_ve_ahlak.Pdf sayfasından erişilmiştir.
- Akengin, G. (2012). Sanat dalları arasında etkileşim ve dil. *Karadeniz Araştırmaları*, 33, 139-146.
- Aksan, D. (1995). *Şiir dili ve Türk şiir dili*. Ankara: Engin.
- Aksan, D. (2005). Şiir dili. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2(1), 1-13.
- Aktaş, Ş. (2009). Edebi metin ve özellikleri. *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 39, 187-200.
- Aktaş, Ü. (2008). *Okuma serüveni*. İstanbul: Çıra.
- Akün, Ö. F. (1990). *Türk Edebiyatı tarihi yazmak mümkün mü*. Orta Sayfa Sohbeti, Dergâh. (c. 1, s. 1, ss. 12-19). <http://docplayer.biz.tr/14560268-bir-turk-edebiyati-tarihi-yazmak-mumkun-mudur-prof-dr-omer-faruk-akun-le-orta-sayfa-sohbeti.html> sayfasından erişilmiştir.
- Akyüz, K. (1979). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Alar, H. (2001). Kütüphaneciliğin tarihçesi ve ilk kütüphaneler. *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*, 16, 295-308.

- Altay, A. (2001). Şiir çevirisinde çevrilemeyenler. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1, 29-43.
- Andrews, W. G. (2014). *Şiirin sesi toplumun şarkısı (T. Güney, Çev.)*. İstanbul: İletişim.
- Apaydın, D. (2019). Şiir çevirisi ve problemleri Baudelaire ve Albatros örneği. *Gazi Türkiyat*, 24, 151-164.
- Arhan, S., Yıldırım, O. (2013). Öğretmen yetiştirme programlarındaki ders ağırlıklarının karşılaştırılması. *Millî Eğitim*, 213, 197-218.
- Aristoteles, (1987). *Poetika. (İ. Tunalı, Çev.)*. İstanbul: Remzi.
- Ateş, A. (1942). Metin tenkidi hakkında. *Türkiyat Mecmuası*, 7, 253-267 .
- Aydın, M. Ş. (2018). *Eğitim ahlâkı*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Ayvazoğlu, B. (2013). *Defterimde kırk suret*. İstanbul: Kapı.
- Ayvazoğlu, B. (2015). *Aşk estetiği*. İstanbul: Kapı.
- Babinger, F. (2003). *Fatih Sultan Mehmet ve zamanı (D. Körpe Çev.)*. İstanbul: Oğlak.
- Bağlı, M. (2010). *Modernizme direnen estetik*. İstanbul: Kapı.
- Barbarosoğlu, F. (2019, Mart 22). *Okumak vakit meselesi değil zevk meselesidir idrak meselesidir. Yenişafak*.
<https://www.yenisafak.com/yazarlar/fatmabarbarosoglu/okumak-vakit-meselesi-degil-zevk-meselesidir-idrak-meselesidir-2049734> sayfasından erişilmiştir.
- Başaran, M.A. (2013). Şiir çevirisinde sözdizimsel eşdeğerlik. *International Journal of Language Academy*, 1(1), 91-105.
- Batu, B. (2014). Sanat yapıtı ve dil arasındaki bağlantı. *İdil Dergisi*, 14, 13-26.
- Belge, M. (2009). *Sanat ve edebiyat yazıları*. İstanbul: İletişim.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. İstanbul: Sarmal.
- Cansever, E. (2011). *Sonrası kalır I*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Caudwell, C. (1974). *Yanılsama ve gerçeklik. (M.H. Doğan, Çev.)*. İstanbul: Payel.
- Coşkun, İ. (2000). İslam düşüncesi açısından inanç-sanat ilişkisi üzerine bir deneme. *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 1-37.

- Coşkun, M. (2011). Klasik Türk şairinin poetikası üzerine. *Bilig*, 56, 57-80.
- Çam, N. (1998). Türk sanatında sultanların işveren olarak estetik rolleri. *Vakıflar Dergisi*, 27, 5-14.
- Çankaya, E. (2013). Türk köyü köy edebiyatına nasıl yansıdı köy enstitülü yazarlarda tematik eğilimler. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(7), 49-64 .
- Çetin, N. (1988). *Tanzimat'tan Fuad Köprülü'ye kadar bizde edebiyat tarihçiliği*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çıkla, S. (2009). Tanzimat'tan günümüze gazet-edebiyat ilişkisi. *Türkbilig*, 18, 34-63.
- Çiçek K., Eren, G., Oğuz, C. (Ed.). (1999). *Osmanlı kültür ve sanat. 10*. Ankara: Yeni Türkiye.
- Çiçek, K., Güzel, C., Koca, S. (Ed.). (2002). *Türkler. 18*. Ankara: Yeni Türkiye.
- Demiral, S., Kaya, M. (2013). *Şiir çevirilerinde karşılaşılan sorunlar ve çözümleri*. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(10), 251-264 .
- Dilmaç, B., & Ulusoy, K. (2016). *Değerler eğitimi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Duran, H., Polat, A. (2010). Nurettin Topçu'da milliyetçilik ve Anadolu milliyetçiliği. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*.
<http://dergipark.org.tr/en/download/article-file/55650> sayfasından erişilmiştir.
- Eco, U. (2017). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik (K. Atakay Çev.)*. İstanbul: Can.
- Ekiz, D., & Özmen, H. (Ed.). (2013). *Eğitim bilimine giriş*. Ankara: Pegem.
- Erkal, M., Hatemi, H., Kızıltuğ, F., Niyazi, M., Okay, M. O., Yaşar, N., & Yörük, A. (2003). *Aydınlar konuşuyor*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Ersoy, O. (1961). Kütüphaneciliğin çağımızdaki önemi. *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, 10, 2-8.
- Erverdi, E. (Ed.) (1997). *Orhan Okay'a armağan*. İstanbul: Dergâh.
- Erverdi, E. (Ed.). (2011). *Orhan Okay kitabı*. İstanbul: Dergâh.
- Gibb, E.J.W. (Tarihsiz). *Osmanlı şiir tarihi. (A. Çavuşoğlu Çev.)*. Ankara: Akçağ.

- Gökşenli, E. Y. (2013). Şiir çevirisinde çeviri kayıpları ve eşdeğerlik sorunları. *İÜ Çevrebilim Dergisi*, 7, 87-102.
- Göktürk, A. (1994). *Çeviri dillerin dili*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Gölpınarlı, A. (1945). *Divan edebiyatı beyanındadır*. İstanbul: Marmara.
- Gönenç, A. Y. (2007). Türkiyede dergiciliğin tarihsel gelişimi. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 29, 63-78.
- Gönülal, Ö. (2004). Sanat sınıflaması ve toplumsal çevre üzerindeki etkisi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. www.e-sosder.com. ISSN: 1304-0278 Ekim 2004 3(10), (54-62).
- Güneş, M. (2011). Türk Edebiyatı tarihçiliğinde Mustafa Nihat Özön ve metinlerle muasır Türk edebiyatı tarihi. *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 45, 167-192.
- Haldun, İbn. (1996). *Mukaddime* (2. cilt). (Z. K. Ugan Çev.) Ankara: Millî Eğitim.
- Hökelekli, H. (1996). Fıtrat. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (c. 13, ss. 47-48). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- İnalcık, H. (2003). *Şair ve patron patrimonial devlet ve sanat üzerinde sosyolojik bir inceleme*. Ankara: Doğu-Batı.
- Kahraman, A. (2017). *Tanıdığım Orhan Okay*. İstanbul: Büyüyenay.
- Kahramanoğlu, K. (2015). *Modernliğin gölgesinde divan şiiri*. Konya: Palet.
- Kalpaklı, M. (2003). Osmanlı şiirine genel bir bakış denemesi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 6(2), 39-52.
- Kalpaklı, M. (2006). *Osmanlı şiir akademisi*. Türk Edebiyatı Tarihi, 2. <https://mehmetkalpakli.files.wordpress.com/2016/04/osmanlc4b1-c59fiir-akademisi.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Kaplan, M. (2009). *Kültür ve dil*. İstanbul: Dergâh.
- Karakoç, S. (2009). *Gün doğmadan*. İstanbul: Diriliş.
- Kazan, H. (2007). *15. ve 16. asırlarda Osmanlı sarayının sanatı himayesi*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Koç, T. (2009). Sanat. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (c. 36, ss. 90-93). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Korkmaz, Z. (1963). *Türk dilinin tarihi akışı içinde Atatürk ve dil devrimi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- Korkmaz, Z. (1972). Dilde doğal gelişme ve devrim açısından Türk dil devrimi. *Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi*, 1, 97-114.
- Köprülü, M. F. (1980). *Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Ötüken.
- Kurnaz, C. (2007). *Osmanlı şair okulu*. Ankara: Birleşik.
- Levent, A. S. (1973). *Dil üstüne*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Lewis, G. (2016). *Trajik başarı Türk dil reformu (M.F. Uslu, Çev.)*. İstanbul: Çeviribilim.
- Meriç, C. (2013). *Bu ülke*. İstanbul: İletişim.
- Moran B. (2001). *Türk romanına eleştirel bir bakış*. İstanbul: İletişim.
- Mülayim, S. (1994). *Sanata giriş*. İstanbul: Bilim Teknik.
- Naci, M. (1322). *Lügat-i Naci*. İstanbul: Asır.
- Okay, M. O. (1971). *Abdülhak Hamid'in romantizmi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Okay, M. O. (1989). *Mehmed Âkif bir karakter anatomisi*. Ankara: Akçağ.
- Okay, M. O. (1994). Edebiyat. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (c. 10, ss. 395-397). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Okay, M. O. (1998). *Konuşmalar*. Ankara: Akçağ.
- Okay, M. O. (2002). *Bir başka İstanbul*. İstanbul: Kubbealtı.
- Okay, M. O. (2009). *Balat*. İstanbul: Heyamola.
- Okay, M. O. (2013). *Silik fotoğraflar portreler*. İstanbul: Dergâh.
- Okay, M. O. (2015a). *Poetika dersleri*. İstanbul: Dergâh.
- Okay, M. O. (2015b). *Sanat ve edebiyat yazıları*. İstanbul: Dergâh.
- Okay, M. O. (2015c). *Mehmet Kaplan'dan hatıralar mektuplar*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.

- Okay, M. O. (2016). *Edebiyat ve edebi eser üzerine*. İstanbul: Dergâh.
- Okay, M. O. (2018). *Kağıt medeniyeti*. İstanbul: Dergâh.
- Okay, O. (1969). *Beşir Fuad ilk Türk pozitivist ve naturalisti*. İstanbul: Hareket.
- Okay, O. (1975). *Batı medeniyeti karşısında Ahmet Mithat Efendi*. Ankara: Baylan.
- Okay, O. (2010). *Bir hülya adamının romanı Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergâh.
- Okşar, Y. (2018). Din ve coğrafya ilişkisi Şemsüddine's-Semerikandi ve İbn Haldun'un yedi iklim anlayışlarının karşılaştırmalı analizi. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18, 1035-1069.
- Olgun, T. (1994). *Edebiyat lügati*. İstanbul: Enderun.
- Ökten, S. (2015). *Gelenek, Sanat ve medeniyet*. İstanbul: Sufi.
- Özbalcı, M. (2014). Şiire ve şaire dair bazı notlar. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(1), 221-231.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/omuefd/issue/20255/215077> sayfasından erişilmiştir.
- Özdemir, E. (1980). *Türk ve dünya edebiyatı*. Ankara: AÜSBF.
- Özdemir, N. (2006). Türk edebiyatı ve medya. *Millî Folklor*, 70, 7-21 .
- Özdenören, R. (2017). *Edebiyat ve hayat*. İstanbul: İz.
- Özgül, M. K. (2013). Edebiyat tarihine manifestik bir bakış. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(9), 2685-2700.
- Pelvanoğlu, B. (2017). *Pek kronolojik olmayan hayatımız Türkiye'de modernleşme ve sanat*. İstanbul: Corpus.
- Polat, M., Arabacı, İ. M. (2015). Emrullah Efendi ve Satı Bey'den günümüze yabancılaşma sorunsalı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21, 35-43.
- Polat, S. (2009, Nisan). *Metin tenkidi: kavramsal çerçevesi, boyutları, temel problemleri, kısa tarihi, İslâmi ilimler için önemi ve vadettikleri*. Tartışmalı İlmî İhtisas Toplantıları Sempozyumu'nda Sunulmuş Bildiri, Çamlıca Sabahattin Zaim Kültür Merkezi, İstanbul.

- Sağlık, Ş. (2002). Tarihî popüler Türk romanlarında yüceltilen bir değer olarak Türk kimliği. *İlmî Araştırmalar*, 14, 145-164.
- Sami, Ş. (1317). *Kamus-ı Türkî*. İstanbul: İkdâm.
- Sami, Ş. (1322). *Kamus-ı Fransevî*. İstanbul: Mihran.
- Sazyek, H. (2000). Poetika kavramı ve yeni Türk edebiyatında manzum poetik ön sözler. *Türk Dili*, 577, 10-22.
- Serdaroğlu, V. (2007). Türk edebiyatı tarihlerine dair. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 9, 9-17.
- Sezgin, F. (2017). *Bilim tarihi sohbetleri*. İstanbul: Timaş.
- Timuçin, A. (2013). *Estetik bakış*. İstanbul: Bulut.
- Todorov, T. (2014). *Poetikaya giriş*. (K. Şahin, Çev.). İstanbul: Metis.
- Topçu, Ü. B. (2012). Mehmet Kaplan ve Anadoluçuluk hareketi. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(1), 1985-1993.
- Tunalı, İ. (1983). *Estetik beğeni*. İstanbul: Say.
- Turgut, A. K. (2013). *İbn Haldun felsefesinde tabiat insan ilişkisi*. 31, 173-190.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe sözlük*. Ankara: TDK.
- Uçman, A. (2018). Hocaların hocası Orhan Okay üzerine. *TYB Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 22, 9-23.
- Uğur, V. (2009). *1980 sonrası Türk edebiyatında popüler roman*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uygur, N. (1997). *İnsan açısından edebiyat*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Ülken, H. Z. (2018). *Türkiye’de çağdaş düşünce tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Üner, S. (2013, Kasım). *Siyasi bir araç olarak sanat*. Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu’nda Sunulmuş Bildiri, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.

- Yaran, C. S. (2018). *Müslümanın edinmesi gereken ahlâki erdemler*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Yavuz, H. (2012). *Okuma biçimleri*. İstanbul: Timaş.
- Yavuz, K. (2013). Türk şiirinde nazire. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. 10, 359-424.
- Yetkin, S.K. (1938). *Estetik*. İstanbul: Devlet.
- Yıldırım, E. (2016, Haziran). *Nurettin Topçu İslamcılığı. 40 Yıl Sonra Nurettin Topçu: Nurettin Topçu Bize Ne Söyler Bilgi Şöleni'nde Sunulmuş Bildiri, Türkiye Yazarlar Birliği*, Ankara.
- Yıldız, Ş. (2010). Katkat yasemin adlı şiir çevirisi üzerine bir eleştiri. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 23, 179-192.
- Yılmaz, A. (2014). Popüler roman ve melodram kavramları çerçevesinde Muazzez Tahsin Berkand ve Sarmaşık gülleri. *Folklor Dergisi*, 77, 141-172 .
- Yiğitbaş, M., Çelikörs, S. (2018). Prof. Dr. Orhan Okay'ın akademik kimliğinin inşası ve eserleri. *TYB Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 22, 123-136.



GAZİ GELECEKTİR..