



**Ali Süha Delilbaşı'nın Hayatı ve Eserleri
Üzerine Bir İnceleme**

Melike YAKUT

Yüksek Lisans Tezi

Eskişehir, 2023

ALİ SÜHA DELİLBAŞI'NIN HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Melike YAKUT

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir, 2023

Bu çalışma Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri
Koordinasyon Birimi tarafından SYL-2022-2325 no'lu proje kapsamında
desteklenmiştir.

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Melike YAKUT tarafından hazırlanan Ali Sũha Delilbaşı'nın Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme başlıklı bu çalışma 16.06.2023 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Gökhan Tunç

Üye: Doç. Dr. Eylem Dereli Saltık

(Danışman)

Üye: Prof. Dr. Soner Akpınar

ONAY

.../... /2023

Prof. Dr. Oytun MEÇİK

Enstitü Müdürü

....../....../2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Melike YAKUT

İmza

ÖZ

ALİ SÜHA DELİLBAŞI'NIN HAYATI VE ESERLERİ BİR İNCELEME

YAKUT, Melike

Yüksek Lisans, 2023

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Eylem DERELİ SALTİK

Fecr-i Âtî Topluluğu'nun yayımladığı beyannamede imzası bulunan yazarlardan biri olan Ali Süha, kaleme aldığı mensur şiirleri ve kısa hikâyeleriyle tanınmaktadır. Edebi hayatına, 1908 sonrasında *Musavver Muhit*, *Resimli Kitap*, *Şiir ve Tefekkür*, *Servet-i Fünûn*, *Musavver Kadın*, *Kanat* ve *Aşîyan* gibi muhtelif süreli yayınlarda yayımladığı mensur şiir, kısa hikâye ve eleştiri türündeki eserleriyle başlamış daha sonra roman, tiyatro eseri, çeviri ve sözlük çalışmalarıyla devam etmiştir. Türk edebiyatı tarihi açısından en çok gazete ve derginin çıkarıldığı, pek çok yazar ve şairin farklı edebî oluşumlar içinde olduğu II. Meşrutiyet devrinde Ali Süha Delilbaşı'nın Servet-i Fünûn etkisi ve Fecri Âtî Topluluğu çizgisinde, farklı dergilerde yayımladığı yazılarının ortaya çıkarılıp incelenmesi, dönem hakkında daha çok bilgiye ulaşılması açısından önemlidir.

Bu çalışmada Ali Süha Delilbaşı'nın hayatı ve eserleri üzerine detaylı ve titiz bir literatür çalışması yapılmış, ansiklopedik bilginin ötesine geçilmiştir. Birinci bölümde, hayatı kronolojik bir sırayı takip ederek anlatılmış ve günlük yaşantısının, yazın dünyasını nasıl şekillendirdiğinden bahsedilmiştir. İkinci bölümde, Ali Süha Delilbaşı'nın roman, tiyatro, kısa hikâyeleri, mensur şiirleri, eleştiri yazıları ve diğer eserleri ayrı başlıklar hâlinde incelenmiştir. Eserleri merkeze alarak, yaşadığı devrin edebî temayülleriyle ilişkisi yansıtılmıştır. Sonuç bölümünde elde edilen veriler birbiriyle ilişkilendirilerek, Ali Süha Delilbaşı'nın hayatı ve eserlerinin Türk edebiyatı tarihindeki konumu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Ali Süha Delilbaşı, Roman, Tiyatro, Mensur Şiir, Kısa Hikâye.

ABSTRACT

A RESEARCH ON THE LIFE AND WORKS OF ALİ SÜHA DELİLBAŞI

YAKUT, Melike

Postgraduate, 2023

Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Eylem DERELİ SALTİK

Ali Süha, who was one of the people signed the declaration being published by Fecr-i Âti community, is known with his short stories and prose poetry he wrote. His literary journey began after 1908 when he published his works in the genres such as prose poetry short story and critical review in various periodical publications such as *Musavver Muhit*, *Resimli Kitap*, *Şiir ve Tefekkür*, *Servet-i Fünûn*, *Musavver Kadın*, *Kanat ve Aşîyan*, and continued in novel, theatrical production, translation and dictionary works. In order to reach more information about the period, it is important to reveal and analyze the works of Ali Süha Delilbaşı published under the influence of Servet-i Fünûn and Fecri Âti Community in different journals in the Second Constitutional Era when, in terms of the history of Turkish literature, the most newspapers and magazines were published, and many writers and poets were in different literary formations.

In this study, a meticulous literature research about the life and works of Ali Süha Delilbaşı has been done and it goes beyond the encyclopedic information. In the first chapter, his life is explained in a chronological order and it is told that how his daily life formed his literary world. In the second part, novels, theatre plays, short stories, prose poems, critical reviews and other works by Ali Süha Delilbaşı are analyzed under separate titles. On the basis of his works, his relationship with the literary tendency of his era are represented. In the conclusion part of the study, obtained data is associated with each other and status of the life and works of Ali Süha Delilbaşı in the history of Turkish literature are determined.

Keywords: Turkish Literature, Ali Süha Delilbaşı, Novel, Theatre, Prose Poem, Short-Short Story.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleştirilebilmesi için beni cesaretlendiren, her aşamada desteklerini esirgemeyen ve öğrencisi olmaktan her zaman onur duyacağım sayın danışman hocam Doç. Dr. Eylem DERELİ SALTİK’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Araştırma yöntemleri ve literatür çalışması konusunda bilgi alışverişinde bulunduğum arkadaşlarım Zeliha ŞAHİN’e ve Nevin Gonca YURT’a teşekkürü borç bilirim.

Çalışmamın derleme, tasnif ve analiz çalışmalarının yürütülmesinde yüksek lisans boyunca 2210-A Genel Yurtiçi Yüksek Lisans Burs Programı kapsamında maddi anlamda destekleyen TÜBİTAK-BİDEB’e en içten dileklerle teşekkür ederim.

Hayatın her alanında verdiğim mücadelede yanımda olan ve hayallerime giden yolda her zaman destek olan annem ve babama teşekkürlerimi sunarım.

Melike YAKUT

Ankara, 2023

İÇİNDEKİLER

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	5
ALİ SÜHA DELİLBAŞI’NIN HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME	5
1.1. Ali Süha Delilbaşı’nın Hayatı (1887-1960)	5
1.2. Ali Süha Delilbaşı’nın Edebî Kişiliği.....	6
1.3. Ali Süha Delilbaşı’nın Eserleri.....	13
1.3.1. Romanı	13
1.3.2. Tiyatro Eseri:.....	13
1.3.3. Çeviriler.....	13
1.3.4. Sözlük ve Dil Bilgisi Kitapları	14
1.3.5. Süreli Yayınlarda Kalan Eserleri.....	14
İKİNCİ BÖLÜM.....	20
ALİ SÜHA DELİLBAŞI’NIN ESERLERİ ÜZERİNE İNCELEME	20
2.1. Ali Süha Delilbaşı’nın İkinci Gençlik Romanı	20
2.1.1. İkinci Gençlik Romanının Çözümlemesi	23
2.1.1.1. Özet.....	23
2.1.1.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı	25
2.1.1.3. Olay Örgüsü.....	27
2.1.1.4. Kişiler.....	29
2.1.1.5. Zaman	32
2.1.1.6. Mekân	33
2.1.1.7. Dil ve Üslup	35
2.1.1.8. Anlatım Teknikleri.....	37
2.2. Ali Süha Delilbaşı’nın Kaybolan Ses Adlı Tiyatro Eseri.....	41
2.2.1. Olay Örgüsü	43
2.2.2. Şahıs Kadrosu.....	44
2.2.3. Mekân.....	44
2.2.4. Zaman.....	45
2.2.5. İzlek.....	45
2.3. Ali Süha Delilbaşı’nın Kısa Hikâyeleri.....	46
2.3.1. Celb-i Ruh I-II.....	51
2.3.1.1. Özet.....	51

2.3.1.2. Kişiler.....	51
2.3.1.3. Mekân	52
2.3.1.4. Zaman	52
2.3.1.5. Anlatıcı.....	52
2.3.1.6. Anlatım Teknikleri.....	52
2.3.1.7. Dil ve Üslup	54
2.3.2. Bizans Hikâyeleri: Eski Âyine	54
2.3.2.1. Özet.....	54
2.3.2.2. Kişiler.....	55
2.3.2.3. Mekân	55
2.3.2.4. Zaman	55
2.3.2.5. Anlatıcı.....	55
2.3.2.6. Anlatım Teknikleri.....	55
2.3.2.7. Dil ve Üslup	57
2.3.3. İlk Gece	57
2.3.3.1. Özet.....	57
2.3.3.2. Kişiler.....	58
2.3.3.3. Mekân	58
2.3.3.4. Zaman	58
2.3.3.5. Anlatıcı.....	58
2.3.3.6. Anlatım Teknikleri.....	58
2.3.3.7. Dil ve Üslup	60
2.3.4. Felaketten Sonra	60
2.3.4.1. Özet.....	60
2.3.4.2. Kişiler.....	60
2.3.4.3. Mekân	60
2.3.4.4. Zaman	60
2.3.4.5. Anlatıcı.....	61
2.3.4.6. Anlatım Teknikleri.....	61
2.3.4.7. Dil ve Üslup	61
2.3.5. Cüneyt'in Hizmeti	61
2.3.5.1. Özet.....	61
2.3.5.2. Kişiler.....	62
2.3.5.3. Mekân	62
2.3.5.4. Zaman	63
2.3.5.5. Anlatıcı.....	63
2.3.5.6. Anlatım Teknikleri.....	63
2.3.5.7. Dil ve Üslup	66
2.3.6. Son Mehtap	66
2.3.6.1. Özet.....	67
2.3.6.2. Kişiler.....	67
2.3.6.3. Mekân	67
2.3.6.4. Zaman	67
2.3.6.5. Anlatıcı.....	68
2.3.6.6. Anlatım Teknikleri.....	68
2.3.6.7. Dil ve Üslup	69
2.3.7. Ehl-il Kubur.....	70
2.3.7.1. Özet.....	70
2.3.7.2. Kişiler.....	70
2.3.7.3. Mekân	71

2.3.7.4. Zaman	71
2.3.7.5. Anlatıcı.....	71
2.3.7.6. Anlatım Teknikleri.....	71
2.3.7.7. Dil ve Üslup	72
2.3.8. Kalanların Nafakası.....	72
2.3.8.1. Özet.....	73
2.3.8.2. Kişiler.....	73
2.3.8.3. Mekân	74
2.3.8.4. Zaman	74
2.3.8.5. Anlatıcı.....	74
2.3.8.6. Anlatım Teknikleri.....	75
2.3.8.7. Dil ve Üslup	75
2.3.9. Dost Namusu	76
2.3.9.1. Özet.....	76
2.3.9.2. Kişiler.....	76
2.3.9.3. Mekân	77
2.3.9.4. Zaman	78
2.3.9.5. Anlatıcı.....	78
2.3.9.6. Anlatım Teknikleri.....	78
2.3.9.7. Dil ve Üslup	79
2.3.10. Bir Beyzade	80
2.3.10.1. Özet.....	80
2.3.10.2. Kişiler.....	81
2.3.10.3. Mekân	82
2.3.10.4. Zaman	82
2.3.10.5. Anlatıcı.....	82
2.3.10.6. Anlatım Teknikleri.....	82
2.3.10.7. Dil ve Üslup	83
2.3.11. Olağan İşler I-II.....	84
2.3.11.1. Özet.....	84
2.3.11.2. Kişiler.....	85
2.3.11.3. Mekân	86
2.3.11.4. Zaman	86
2.3.11.5. Anlatıcı.....	86
2.3.11.6. Anlatım Teknikleri.....	86
2.3.11.7. Dil ve Üslup	87
2.3.12. Misafir Hatırı.....	87
2.3.12.1. Özet.....	87
2.3.12.2. Kişiler.....	88
2.3.12.3. Mekân	89
2.3.12.4. Zaman	89
2.3.12.5. Anlatıcı.....	89
2.3.12.6. Anlatım Teknikleri.....	89
2.3.12.7. Dil ve Üslup	89
2.4. Ali Süha Delilbaşı'nın Mensur Şiirleri.....	90
2.4.1. Aşk ve Kadın Üzerine	97
2.4.2. Ferdi Tahassüsler ve Hayaller	101
2.4.3. Gündelik Hayata Dair.....	102
2.4.4. Tabiat.....	104

2.4.5. Ölüm ve İntihar Üzerine.....	106
2.5. Ali Süha Delilbaşı'nın Makale ve Eleştiri Yazıları.....	108
2.5.1. Victor Hugo I-II-III	108
2.5.2. Timsâl-i Aşk “ Küçük Hikâyeler”	108
2.5.3. Jön Türk “Temaşa Üç Perde”	109
2.5.4. Uhuvvet, Adalet	109
2.5.5. İbnirrefik Ahmed Nuri	109
2.5.6. Rus Edebiyatındaki Facia İlk Kurbanlar	110
2.5.7. Rus Edebiyatındaki Facia “Çadaef”	110
2.5.8. Rus Edebiyatında Facia “Gogol ve Mişel Lermontof”	110
2.5.9. Halkevleri'nde Tiyatro Meselesi.....	111
2.5.10. Bir Kahramanlık Destanı: Millî Mücadele'de Erzurum.....	111
2.5.11. Eski Türklerde Tiyatro I-II.....	112
2.5.12. Cumhuriyet Devrinde Sağlık İdaresi.....	112
2.6. Ali Süha Delilbaşı'nın Deneme ve Köşe Yazıları.....	112
2.6.1. Gözler	112
2.6.2. Niçin Ağlamadım?	113
2.6.3. Abdülhak Hâmid'e Ait Düşünceler.....	113
2.6.4. Yeni Bir Güneş Doğuyor.....	113
2.6.5. Biz Neyiz.....	113
2.6.6. Dilin Musikisi.....	113
2.6.7. Sanat ve Halkın Sesi.....	114
2.7. Ali Süha Delilbaşı'nın Anıları.....	114
2.7.1. Bir Yapıcı	115
2.7.2. Fuzuli'nin Mezarı	115
2.8. Ali Süha Delilbaşı'nın Mektupları	115
2.8.1. Açık Mektup.....	115
2.8.2. Suut Kemal Yetkin'e Açık Mektup.....	116
2.9. Ali Süha Delilbaşı'nın Diğer Eserleri.....	116
2.9.1. Çeviri Tiyatro Eserleri.....	116
2.9.1.1. Knock.....	116
2.9.1.2. Şehirli Kız	117
2.9.1.3. Kibarlık Budalası	118
2.9.1.4. Adamcıl.....	119
2.9.1.5. Soytarının Kıskançlığı	119
2.9.1.6. Bilgiç Kadınlar.....	120
2.9.1.7. Marius	121
2.9.1.8. Hâkim.....	122
2.9.1.9. Mösyö Poirier'in Damadı	123
2.9.1.10. Bulutlar	124
2.9.2. Adapte Tiyatro Eserleri	124
2.9.2.1. Bir Günün Beyliği.....	124
2.9.2.2. Alev.....	125
2.9.2.3. Okumuş Adam	126
2.9.3. Çocukluk Hıfzıssıhhası: Hâl-i Sıhâtte Çocuk-Hasta Çocuk.....	127
2.9.4. Çaynâme.....	127

2.9.5. Tarihte Halk Tiyatrosu, Temaşası ve Eēlenceleri	128
2.9.6. Hastalıēın Maliyeti ve Saēlıēın Fiyatı	128
2.9.7. Türkçeden Fransızcaya Büyük L�gat.....	128
2.9.8. Fransızca Kıyas� ve Gayrı Kıyas� Fiiller Tasrif Şekilleri ve Tam Tercümeleri	128
2.9.9. Fransızca-Türkçe Resimli Büyük Dil Kılavuzu II	129
SONUÇ	130
KAYNAKÇA.....	133



KISALTMALAR LİSTESİ

BİDEB	: Bilim İnsanı Destekleme Programları Başkanlığı
Bkz.	: Bakınız
C. / c.	: Cilt
Çev. / çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör
haz.	: Hazırlayan
İ.G.	: İkinci Gençlik
No.	: Numara
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TÜBİTAK	: Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu
Yay. Haz.	: Yayına Hazırlayan



ALİ SÜHA DELİLBAŞI (1887-1960)

GİRİŞ

İkinci Meşrutiyetin ilanından sonra 1908-1912 yılları arasında pek çok dergi ve gazete yayın hayatına katılır. Türk edebiyatı tarihini yakından ilgilendiren yayıncılık faaliyetleri, genç şair ve yazarların kendilerini tanıtabilecekleri bir ortam hazırlar. Ali Süha Delilbaşı da ilk eserlerini bu dönemde yayımlamaya başlar. Asıl mesleği doktorluk olan Ali Süha, bir yandan mesleğini icra ederken diğer yandan yazarlığa da aynı ehemmiyeti gösterir. Devrin edebî temayülü olan Servet-i Fünûn'un devamı niteliği taşıyan Fecr-i Âti Encümeni adıyla bir araya gelen gençler, 1909 yılında Hilâl matbaasında toplanırlar. Genç edipler adlarını kamuoyuna duyurmak ve kendilerinden önce gelenlerden tamamen farklı olduklarını kanıtlamak adına Türk edebiyatının ilk edebî manifestosunu hazırlarlar. Ali Süha, *Servet-i Fünûn* dergisinde Rumi 11 Şubat 1325 tarihinde yayımlanan Fecr-i Âti Encümen-i Edebîsi'nde imzası bulunan muharrirler arasında yer alır.

Ali Süha, yazın hayatına yazar kadrosunda Fecr-i Âticilerin de olduğu *Aşîyan* dergisinde başlar. İlk olarak *Çiğdem* adlı mensur şiirini yayımlar. Daha sonra *Musavver Muhit*, *Şiir ve Tefekkür*, *Resimli İstanbul*, *Musavver Eşref*, *Jale*, *Servet-i Fünûn*, *Tenkit*, *Kanat*, *Musavver Kadın* ve *Resimli Kitap* dergilerinde peş peşe yayımladığı mensur şiirleriyle dönemin edebiyat çevresi tarafından “mensur şiirci” (Karaosmanoğlu, 2000:34) olarak tanınır. Servet-i Fünûncuların da katkısıyla müstakil bir tür olarak anılmaya başlayan mensur şiir geleneği, Fecr-i Âti Topluluğu tarafından devam ettirilir. Topluluğun yazarlarından Ali Süha'nın mensur şiirlerinde, Mehmet Rauf ve Halit Ziya Uşaklıgil'in etkisi yoğun olarak görülür. Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un mensurelerini aynı başlık ve tema etrafında yeniden yorumlamaya çalışır. Eserlerinde tabiat, aşk, ölüm, intihar, yalnızlık ve melankoli hâkimdir. Ali Süha'nın mensur şiirlerinin yanı sıra kısa hikâye, makale ve eleştiri yazıları da muhtelif süreli yayınlarda yayımlanır. Kısa hikâyelerinde gündelik yaşam, kadın- erkek ilişkileri, karşılık bulamayan aşklar, sevgiliden alınan intikam ve ölüm konuları işlenir. Makale ve eleştiri türündeki yazılarında başta tiyatro olmak üzere edebiyat, sanat ve sağlık alanındaki konulara yer verir.

Ali Süha, Fecr-i Âti Topluluğu dağıldıktan sonra çağdaşları Yakup Kadri, Mehmet Fuat Köprülü, Hamdullah Suphi Tanrıöver ve Refik Halit Karay gibi Millî Edebiyat hareketine katılmaz. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından cumhuriyetin

ilanına kadar geçen zamanda yayın hayatında durgunluk göze çarpar. Yakın arkadaşı Cemil Süleyman Alyanakoğlu gibi savaş yıllarında cephede doktorluk görevini yerine getirir (Berksoy, 2003: 11). 1923 yılına gelindiğinde tek telif romanı olan *İkinci Gençlik* kitap olarak basılır. Roman, 1912 yılında *Musavver Kadın* dergisinde tefrikalar hâlinde yayımlanmaya başlamış fakat derginin kapanmasıyla tamamlanamamıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra Fransızca çevirilere ağırlık veren Ali Süha, Molière, Alphonse Daudet, Emile Augier ve Roger Ferdinand gibi bilinen ve tanınan yazarların tiyatro eserlerini Türkçeye tercüme eder. Tercümelerin yanında adapte tiyatro eserleri de neşreder. Çevirilerde dünya klasiklerini tercih etmesi, günümüzde edebiyat araştırmacılarının yararlandığı kaynak eserler arasında yer alması bakımından önemli sayılır.

Ali Süha, 1941-1946 yılları arasında *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi* ve *Ülkü Millî Kültür Dergisi*'nde toplamda altı adet kısa hikâye yayımlar. Hikâyelerinde ele aldığı konu, şahıs kadrosu, mekân, dil ve üslup bakımından değişikliğe gittiği görülür. 1947 yılında toplamda elli sayı basılan *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*'nin altı sayısında köşe yazıları, deneme ve eleştiri yazıları yayımlamaya devam eder.

Son yıllarda II. Meşrutiyet devri üzerine pek çok araştırma yapılmıştır. Ali Süha Delilbaşı da bu dönemde eser veren bir yazar olmasına rağmen, şahsiyeti ve edebî kişiliğiyle ilgili çok yönlü bir çalışma ortaya konmamış, edebiyat tarihlerindeki ansiklopedik bilginin ötesine geçilememiştir. Ali Süha Delilbaşı'nın hayatı ve eserleri hakkında bütüncül bir çalışma yapılmaması ve Türk edebiyatındaki yerinin tespit edilmemiş olması, tezin problematiğini oluşturur.

Bu tez, II. Meşrutiyet döneminde farklı edebî türlerde eser veren ve Fecr-i Âtî Topluluğu'na katılan Ali Süha Delilbaşı'nın hayatı ve eserleri üzerine bir inceleme yapmayı amaçlamıştır. Tezin öncelikli amaçlarından biri Ali Süha Delilbaşı'nın ayrıntılı biyografisini yazmak, mevcut verileri kısa ve derinliği olmayan ansiklopedik bilgilerden arındırmaktır. Tezde amaçlanan bir diğer önemli nokta ise Ali Süha Delilbaşı'nın farklı süreli dergilerde ve gazetelerde çıkan eserlerini toplayarak ve tasnif ederek Türk edebiyatındaki yerini saptamaktır. Servet-i Fünûn etkisi ve Fecri

Âtî Topluluğu çizgisinde dergilerde yayımladığı yazıların ortaya çıkarılıp incelenmesi, dönem hakkında daha çok bilgiye ulaşılması açısından önemlidir.

Bu çalışmada başvurulmuş araştırma yöntemleri arasında derleme, tasnif ve analiz sayılabilir. Öncelikle Ali Süha Delilbaşı'nın hayatı hakkında yazılanlar derlenmiştir. Ardından eserlerinin tespiti ve tasnifi yapılmıştır. Eski yazı matbû romanı, kısa hikâyeleri, mensur şiirleri, makale ve eleştiri yazılarının Latin harfli transkripsiyon çalışması yapıldıktan sonra edebiyat tarihi açısından önemi incelenmiştir. Ankara Millî Kütüphane, Ankara Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü, Cumhurbaşkanlığı Millet Kütüphanesi, Türk Dil Kurumu Kütüphanesi, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi, İstanbul Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Atatürk Kitaplığı arşivinde kaynak taraması yapılmıştır. Millî Kütüphane'nin süreli yayınlar kataloğundan; *Musavver Kadın*, *Şiir ve Tefekkür*, *Jale*, *Kanat*, *Musavver Muhit*, *Aşiyân ve Servet-i Fünûn* dergileri, İstanbul Beyazıt Devlet Kütüphanesi Hakkı Tarık Us Koleksiyonu'ndan; *Servet-i Fünûn*, *Hilâl* gazetesi ve *Tenkit* dergisi, Atatürk Kitaplığı'nın elektronik kaynaklar bölümünden; *Resimli İstanbul*, *Resimli Kitap* ve *Ülkü* dergisinin ilgili sayılarına erişim sağlanmıştır. Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümünden *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*'nde yer alan yazıları, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi'nin arşivinden *Ülkü Millî Kültür Dergisi* ve *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*'nin ilgili sayılarına ulaşılmıştır. Ankara Yazma Eserler Bölge Müdürlüğüne dilekçe verilerek *İkinci Gençlik* ve *Çocukluk Hıfzıssıhhası: Hâl-i Sıhhatte Çocuk-Hasta Çocuk* adlı nadir eserlerin birer kopyası incelenmek üzere alınmıştır. Ali Süha'nın çeviri eserlerinin tümü Millî Kütüphane'nin okuyucu hizmetlerinden fiziki olarak temin edilmiştir.

Ali Süha Delilbaşı'nın Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme adlı yüksek lisans tezi biyografik monografi modeline göre ele alınmıştır. Yaşamı hakkındaki bilgiler, kronolojik bir sırayı takip ederek alt başlıklar hâlinde açıklanmıştır. Farklı süreli yayınlarda yer alan eserlerine ve bazı arşiv belgelerine ulaşılarak yazarın hayatı ve edebî kişiliği ön plana çıkarılmıştır. Daha önce yapılan dergi fihrist çalışmaları, araştırmaya kaynaklık etse de *Servet-i Fünûn* gibi uzun yıllar yayın hayatına devam eden dergiler titiz bir şekilde incelenerek veriler eksiksiz toplanmaya çalışılmıştır. Bu süreçte, belgesel kaynak tarama, tasnif, tahlil, karşılaştırma, ilişki kurma ve yorum yöntemlerine başvurulmuştur. Yazarın yaşadığı dönem içindeki konumu, yayımladığı eserler ve edebiyata getirdiği yenilikler incelenmiştir.

Ali Süha Delilbaşı'nın Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme adlı yüksek lisans tezi iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; Ali Süha'nın hayatı, edebî kişiliği ve eserlerinin künye bilgilerine yer verilmiştir. Ali Süha'nın hayat hikâyesinin yazım aşamasında kendi döneminde yaşayan edebiyatçıların ve eleştirmelerin eserlerindeki anekdotlar kaynaklık etmiştir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Mehmet Behçet Yazar'ın *Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı* ve Hasan Ali Yücel'in *Edebiyat Tarihimizden* bu eserler arasında sayılabilir. Ayrıca II. Meşrutiyet Dönemi'ni kapsayan yüksek lisans ve doktora tezlerinin yanında Türk edebiyatı ansiklopedilerinde yer alan bilgiler derinlikli bir biyografi yazılmasına katkı sağlamıştır. Ali Süha'nın edebî kişiliğinin aydınlatılmasında ve tanıtılmasında yayımladığı eserler üzerine yapılan nitelikli okumalar ve kavramsal araştırmalar destekleyici olmuştur. Ali Süha'nın eserleri; roman, tiyatro, çeviriler, sözlük ve dil bilgisi kitapları ve son olarak süreli yayınlarda kalan eserleri olmak üzere alt başlıklar hâlinde sınıflandırılmıştır. Her bir eserin künye bilgisi detaylı olarak yazılmıştır.

İkinci bölümde, Ali Süha'nın roman, tiyatro, mensur şiir ve kısa hikâye türünde kaleme aldığı eserler ayrı başlıklar hâlinde incelenmiştir. Eserlerin yorumlanmasında edebî türlerin Türk edebiyatındaki tarihsel gelişimi dikkate alınmıştır. Metin odaklı yaklaşım esas alınarak yaşanan devrin edebî temayülüne ve kendisinden önce gelen edebî oluşumlarla ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Roman, tiyatro eseri ve kısa hikâyeler anlatmaya dayalı edebî türlere özgü yapı unsurlarına göre sistematik olarak yorumlanmıştır. Mensur şiirler ise tematik bir sınıflandırmaya tâbi tutulmuştur. Makale, eleştiri, köşe yazıları ve denemelerinde, Türk edebiyatı tarihi için önem arz eden bilgiler ön plana çıkarılmıştır. Çeviri eserlerin konu ve içeriğine dair kısa açıklamalar yapılmıştır. Son olarak sözlük ve dil bilgisi kitaplarının tanıtımına yer verilmiştir.

Sonuç bölümünde, elde edilen veriler birbiriyle ilişkilendirilerek, Ali Süha Delilbaşı'nın hayatı ve eserlerinin Türk edebiyatı tarihindeki konumu belirlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ALİ SÜHA DELİLBAŞI'NIN HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

1.1. Ali Süha Delilbaşı'nın Hayatı (1887-1960)

Ali Süha Delilbaşı, 24 Nisan 1887 yılında İstanbul'da dünyaya gelir.¹ Aslen Erzurumlu olan Ali Süha, Osmanlı padişahı IV. Murat'ın Bağdat'ı fethinden sonra Kütahya'ya yerleşen Delilbaşı sülalesindendir. Aile büyüklerinden duyduğu rivayete göre atalarından Mehmet Ağa'nın, Bağdat kuşatmasındaki başarılarından dolayı Sultan IV. Murat, kendisini Kütahya'ya yerleştirip tımar vermiştir. Babası; erkân-ı harp ferîki merhum Mustafa Akif Paşa, annesi; Sultan Abdülmecit zamanında bab-ı seraskeri tomruk müdürü Kastamonulu Binbaşı İbrahim Bey'in kızı merhume Azize Hanım'dır (Yazar, 1938: 58). Ali Süha doğduktan sonra babası Erzincan'a tayin olur. İki yaşına gelmeden babasını kaybeden yazar, hayatı boyunca onun eksikliğini hisseder:

“Babasızlık acısını daha pek küçük yaşta çok derinden duyardım; epey bir zaman bana baban “Kâbe'ye gitti” dediler; fakat ben bu yalanı pek çabuk anladım. Tenha köşelerde görülmemiş ve hiç görülmeyecek babanın hasretiyle sessiz, sessiz ağladığımı hâlâ hatırlarım” (Yazar, 1938: 58).

İlkokulu Kadıköy'de Halile-i Mahmudiye adındaki özel okulda tamamlar. Sırasıyla Trabzon Askeri Rüştîyesi ile Mülki İdâdîsi'ni bitirir.² Ardından 1911'de İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'nden mezun olur. Stajyer öğrenciyken Nuh Kuyusu Kolera Hastanesi'nde bir müddet çalışır. 1912 yılında Bağdat'ın Hille kazasında belediye doktoru olarak ilk resmi görevine başlar. Bir süre sonra istifa eder. Ardından Bağdat Demiryolu İnşaat Şirketi'nde doktorluğa devam eder. Birinci Dünya Savaşı'nda topyekûn seferberlik ilan edilince mükellef yüzbaşı olarak orduya katılır. Bağdat Merkez Hastanesi'nde Kolordu Başhekimliğine atanır. Irak Cephesi Şuaybe harekâtında Sıhhiye Bölüğü Başhekimliğinde çalışır. Hastalanınca İstanbul'a döner. Askerlikten terhis olduktan sonra sırasıyla Edirne, Yalova, Üsküdar ve Niğde'de doktorluk yapar. Kayseri Zincidere Darüleytâmı müdür yardımcılığı, Sıhhat Vekâleti

¹ TBMM mebusları için milletvekili tercümeihâli
Bkz.: <https://www.tbmm.gov.tr/develop/owa/mazbatalar.arama>

² TBMM mebusları için milletvekili tercümeihâli

Hıfzıssıhha Mütahassıslığında ve Hıfzıssıhha Umum Müdürlüğü Vekâletinde bulunur.³

Ali Süha, Ankara'nın başkent oluşuna müteakip belediyeçilik hizmetlerinin yürütülmesi için 16 Şubat 1924 tarihinde kurulan Ankara Şehremaneti'nin ilk sıhhiye müdürü olur (Delilbaşı, 1939: 297). En son Ankara Polis Başhekimliği yaptıktan sonra 1939 yılındaki genel seçimlerde VI. dönem Kütahya milletvekili olarak siyasete atılır.⁴ Dört yıllık görevinin sona ermesinin ardından 1943 yılındaki seçimlerde yeniden Cumhuriyet Halk Partisi'nden aday olan Ali Süha, VII. dönem Kütahya milletvekili olarak görevine devam eder. Meclis çalışmalarına aktif bir şekilde katılan Ali Süha, siyaset hayatı boyunca Kütahya'da yaşayan vatandaşlarla temas hâlinde bulunmuş ve sık sık eşiyle birlikte şehri ziyaret etmiştir (Erdeğer, 2018: 42). Sağlık Bakanlığı Danışma Kurulunda başkanlık görevinin yanı sıra Adalet Bakanlığında tercümanlık da yapmıştır. Ali Süha, evli ve bir çocuk⁵ babasıdır. 15 Şubat 1960 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir. Naaşı eşi Mediha Delilbaşı'nın yanına, Zincirlikuyu Mezarlığına defnedilmiştir.

1.2. Ali Süha Delilbaşı'nın Edebî Kişiliği

Ali Süha, kendisini edebiyata yönlendiren iki önemli güç olduğundan bahseder. Birincisi; babasızlığın verdiği acı ve kederin ruhunda yaşattığı dayanılmaz his, diğeri ise Trabzon'da lisedeki yakın arkadaşı olan ve genç yaşta hayatını kaybeden Raif'tir. Raif'in edebiyata olan ilgisi ve yeteneği Ali Süha'da merak uyandırır. Her acemi yazar gibi yakın çevresinden sakladığı bir yazı defteri olur. Yazılarını düzenlemesi için Raif'le paylaşır. Ali Süha, arkadaşının attığı ilk kıvılcımın ardından Samsun'dan Trabzon'a yatılı olarak gelen aynı zamanda genç bir şair olan Abdülaziz Agah ile edebiyat öğretmeni Tefik Lâmi Bey'in de destekleriyle 1900 yılında edebiyatla başlayan dostluğunu devam ettirdiğini ifade eder (Yazar, 1938: 58).

Yazarın çocukluk ve ilk gençlik yıllarına denk gelen 19. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı padişahı II. Abdülhamit döneminde, ülkede siyasal, kültürel ve toplumsal açıdan baskıcı ve kısıtlayıcı bir yönetim anlayışı hâkimdir. Tahta çıktığı 1876 yılından 1909'a kadar geçen otuz üç senede, tek taraflı uygulanan sosyolojik ve

³ TBMM mebusları için milletvekili tercümeihâli

⁴ TBMM 1939 yılı seçimleri milletvekili tercümeihâli

⁵ Türkân Delilbaşı 1918-1980 yılları arasında yaşamıştır. Anne ve babasının kabrinin yanına Zincirlikuyu Mezarlığına defnedilmiştir.

psikolojik sansürler edebiyata da sirayet eder. Devrin edebî temayülü olan Servet-i Fünûn Edebiyatı'nda (1896-1901) kaleme alınan eserlerde içe dönük, melankolik ve gerçeklikten uzaklaşan ruh hâlinin yansıtıldığı başarılı psikolojik tasvirlerle ve tahlillere rastlanır. Hüseyin Cahit Yalçın'ın Fransızcadan çevirdiği *Edebiyat ve Hukuk* adlı makalesinin *Servet-i Fünûn*'da yayımlanmasının ardından dergi kısa süreliğine kapanır. Basın- yayın faaliyetine farklı alanlarda çıkan yazılarla devam etse de pek çok yazar ve şair dergiden ayrılır. II. Meşrutiyetin ilanına (24 Temmuz 1908) kadar geçen sürede matbuat faaliyetleri durağan ve sönük geçer. Anayasanın yürürlüğe girip hükümetin kurulmasının ardından özgürlük ve refah ortamının doğması, iki yüzden fazla süreli yayının ortaya çıkışına zemin hazırlar. Ali Süha'nın bilinen ve yayımlanan ilk eseri de bu tarihten sonraya işaret eder. *Çiğdem* adlı mensur şiiri, 25 Eylül 1324 tarihinde devrin önemli şair ve yazarlarının eserlerini yayımladığı *Aşîyan*'da çıkar. Bir hafta arayla kaleme aldığı ikinci yazısı *Jön Türk* adlı tiyatro eleştirisi de aynı dergide yayımlanır.

Ali Süha, 1908- 1913 yılları arasındaki aktif yazın hayatında yaklaşık 13 farklı süreli yayında mensur şiir, kısa hikâye, eleştiri, deneme ve makale türünde eserler yazar. Fecr-i Âtî Edebî Encümeni'nin kuruluş aşamasında, *Hilâl* gazetesi matbaasında toplanan genç yazar ve şairler arasında yer alır. Devrin farklı süreli yayınlarında eserler neşreden genç edipler, bu matbaada toplanıp bir topluluk kurma yolunda fikir alışverişinde bulunur. Şahabettin Süleyman'ın öncülüğünde, Ahmet Samim'in dayısı Asım Bey'in matbaayı mekân tayin etmesi, edebî hareketin nihai isim tartışmalarının odak noktası hâline gelir (Şen, 2006: 17). Şahabettin Süleyman'ın yakın arkadaşı olarak toplantılara katılan Yakup Kadri, Ali Süha ile ilk karşılaştığı andan bahseder:

“... Öte yanda, yaşça hepimizden büyük görünen sarı bıyıklı birini gösterdik. Refik Halit yalnız onu tanııyordu. Sonradan öğrenecektik ki, bu, Doktor Cemil Süleyman'dı. Bilmem hangi dergide tefrika edilen bir romanını şöyle gözden geçirmiştim. Kelime kelime, cümle cümle *Aşk-ı Memnu*'dan kopya edilmiş gibiydi. Bu bakımdan, ona pekâlâ ikinci Halit Ziya diyebilirdik. Onun yanında başka bir sarışın genç vardı. Adının Ali Süha olduğunu söyledikleri hâlde edebî kimliğini anlayamadık. Meğer bazı dergilerde birkaç mensur şiiri çıkmış bir Tıbbiyeli imiş”(Karaosmanoğlu, 2000: 30).

Ali Süha'nın edebiyat tarihi sahnesine çıkışı Fecr-i Âtî Edebî Beyannamesi'nde yer alan imzası gibi görülse de öncesinde *Aşîyan*, *Musavver Muhit*, *Şiir ve Tefekkür*, *Resimli İstanbul* gibi dergilerde yayımlanmış mensur şiirleri, devrin yazarları tarafından tanınmasında etkili olur. *Hilâl* gazetesi matbaasında, teşekkül edecek yeni edebî oluşumun adıyla ilgili yapılan tartışmalarda, “Sina-yı Emel” ve “Fecr-i Âtî” iki farklı seçenek olarak sunulur. 20 Mart 1909 tarihinde gerçekleşen ilk toplantıda Faik

Ali (Ozansoy)'in önerisi kabul edilir (Akyüz, 1995: 153). Aynı zamanda Faik Ali başkanlığa seçilir. Sina-yı Emel'i beğenmeyip Fecr-i Âti'yi savunanlar arasında Ali Süha'nın yanında Refik Halit (Karay), Cemil Süleyman (Alyanakoğlu), Mehmet Behçet (Yazar), Mehmet Fuat (Köprülü) ve Yakup Kadri de yer alır (Şen, 2006: 20). Aynı toplantıda topluluğun yayın organı olarak Fecr-i Âti adında bir dergi çıkarılması kararlaştırılrsa da *Servet-i Fünûn* dergisinde devam edilir. Şahabettin Süleyman'ın "Sanat şahsi ve muhteremdir" edebî bildirisiyle yola çıkmalarına karşılık devrin siyasi olaylarından uzak kalmaları pek mümkün olmamıştır. Hilâl matbaasındaki ilk toplantıyı takip eden ayda 31 Mart Vakası (13 Nisan 1909) patlak verir. II. Meşrutiyetin ilanından sonra yönetimine karşı yapılan ayaklanma, Selanik'ten gelen Hareket Ordusu tarafından bastırılır. Bu olayın üzerine Ali Süha, *Hilâl* gazetesinde siyasi içerikli bir yazı⁶ yayımlar. Yakup Kadri, anılarında bu yazının etkilerinden bahseder:

"Nitekim; 31 Mart hadisesinin dumanı henüz üstünde tüterken ve kazan kaldıranların son kurşunları henüz havada vızıldarken, Fecr-i Âti'ye biraz sonra katılmış olan Ahmet Samim'le mensur şiirci Ali Süha'nın o irtica hareketini lanetlemek için Hilâl gazetesinde yazdıkları yazılar yüzünden, hepimizin içinde bulunduğumuz matbaa silahlı bir baskına uğrayacak ve Fecr-i Âti'nin kurulduğu odanın arka pencerelerinden atlayıp kaçmak zorunda kalacaktık" (Karaosmanoğlu, 2000: 34).

Matbaaya yapılan baskının sonucunda genç yazarlar toplantılarını *Servet-i Fünûn* dergisinin basıldığı Ahmet İhsan'ın matbaasında devam eder. Zamanla genişleyen yazar kadrosunun ardından Türk edebiyatının ilk edebî manifestosu niteliği taşıyan Fecr-i Âti Encümen-i Edebîsi Beyannamesi, 11 Şubat 1325 (24 Şubat 1910) tarihinde *Servet-i Fünûn* 'da yayımlanır. Ali Süha'yla beraber yirmi bir yazar ve şairin imzasının yer aldığı bildiride, Servet-i Fünûncuların devrinin kapanmasıyla ortaya çıkan boşluğun Fecr-i Âti tarafından doldurulacağı yönünde adımlar atılacağından bahsedilir. Bu adımlar; kütüphane kurmak, halkın edebî seviyesini arttırmak adına konferanslar düzenlemek, Batı'nın önemli eserlerini çevirmek, Doğu ve Batı arasında köprü olmak olarak sıralanır. Encümenin yayın organının *Servet-i Fünûn* olduğuna dair bilgi, bildiride de yer alır. Ali Süha, Hasan Ali Yücel'e bu konudaki fikirlerini şu şekilde açıklar:

"Fecr-i Âti tarafından çıkarılan birinci nüshasının intişarı münasebetiyle Ahmet İhsan bir toplantı yapmıştı. Buna o günün matbuat adamlarını, Servet-i Fünûn'un eski mensupları Edebiyat-ı Cedidecileri de çağırmıştı. Gazetecilerden kimse gelmedi ve Edebiyat-ı Cedidecilerden yalnız Halit Ziya vardı. Bu alakasızlığı gören Ahmet İhsan, "La presse local va briller par son absence" demişti. O zaman Servet-i Fünûn sekiz yüz kadar basılıyordu. Fecr-i Âticiler bunu ele alınca 300-400 nüsha kadar artmıştı. Ahmet İhsan bu gençlere ayda önce

⁶ Bkz.: Ali Süha, "Açık Mektup", *Hilâl* (14 Nisan 1325), No.3, s.3-4.

sekiz altın verirken sürümün çoğalması dolayısıyla iki altın daha arttırarak yazı ücretlerini on altına çıkarmıştı. Fecr-i Âtîciler bu parayı aralarında bölüşüyorlardı” (Yücel, 1989: 73).

Fecr-i Âtîcilerin Servet-i Fünûncuların devamı olmama çabasına karşı yoğun gayreti niceliksel olarak sonuç verse de ortaya çıkan edebî eserlerin niteliği hususunda tartışılmaz bir fark olduğu görülür. Servet-i Fünûncular gibi kütüphane kurmayı amaçlayan Fecr-i Âtîciler, kısmen de olsa bu hedeflerini gerçekleştirirler. Cemil Süleyman’ın *Timsâl-i Aşk* adındaki öykü kitabı, Köprülüzade Mehmet Fuat’ın *Hayat-ı Fikriyye* romanı ve Tahsin Nahid’in *Rûh-i Bîkayd* adlı şiir kitabı kütüphanenin basılı eserleri arasında yer alır. Basılacak eserler arasında Ali Süha’nın mensur şiirlerini toplayacağı *Mezâmir-i Elem*’i de vardır (Şen, 2006: 39). Bu eser topluluk dağılana kadar neşredilme imkânı bulamamıştır. İlerleyen yıllarda da Ali Süha, mensur şiirlerini topladığı bir eser yayımlamamıştır. *Mezâmir-i Elem* başlığı altında *Melâl*, *Bir Şehkâ-yı Elem* ve *Genç Kızlar* adlı mensurelerini kaleme almıştır.

Fecr-i Âtî Beyannamesi’nin üzerinden çok uzun bir zaman geçmeden *Servet-i Fünûn* dergisinde, topluluğun yayımlanan ikinci bildirisinin içeriği dikkat çeker. Ali Süha’nın da içinde bulunduğu bazı yazarların kendi istekleriyle veya çeşitli sebeplerden ötürü topluluktan ayrıldıkları görülür:

“Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsinden: Fecr-i Âtî Encümeni’nin mesleki ve hedef-i hareketi hususunda zuhura gelen ihtilaf neticesinde âzâsından bazıları istifa etmiştir. Bu sebepten, encümen âzâ-yı hazırasının simlerini bervech-i zir ilâna mecburiyet hissediyoruz. Ahmet Haşim Bey, İsmail Suphi Bey, Emin Bülent Bey, Tahsin Nahit Bey, Celâl Bey, Cemil Süleyman Bey, Hayrettin Bey, Refik Halit Bey, Süleyman Fehmi Bey, Şehabettin Süleyman Bey, İzzet Melih Bey, Faik Ali Bey, Fazıl Ahmet Bey, Mehmet Ali Tevfik Bey, Köprülüzade Mehmet Fuat Bey, Müfit Ratip Bey, Nevin Bey, Yakup Kadri Bey.”⁷

Ali Süha, Fecr-i Âtî Edebî Topluluğu’ndan ayrıldıktan sonra *Servet-i Fünûn* dergisinde çıkan yazılarının sayısında düşüş gözlenir. Yayın hayatına *Tenkit*, *Kanat*, *Musavver Kadın* ve *Resimli Kitap* dergilerinde aktif olarak devam eder. Fecr-i Âtî Edebî Beyannamesi yayımlandıktan yaklaşık sekiz ay sonra yayın hayatına başlayan *Kanat* dergisi, 19 Ekim- 11 Kasım 1910 tarihleri arasında toplam 4 sayı çıkar. Kısa süren ömrüne rağmen yazar kadrosu büyük ölçüde Fecr-i Âtî yazar ve şairlerinden oluşması açısından önemli bir yere sahiptir. Ali Süha’nın adı, derginin ilk sayısında açıklanan Hey’et-i Tahririye’de görülürken dördüncü sayıya gelindiğinde sorumlu müdür olur (Polat, 2006:441). *Kanat* dergisinin tüm sayılarında, küçük hikâye, mensur şiir ve makale türünde eserleri yayımlanır. Ali Süha’nın hayatına yön veren ve ona

⁷ Bkz.: *Servet-i Fünûn*, C.39, No. 1010, 30 Eylül 1326 (13 Ekim 1910).

edebiyatı sevdiren hocası Tefvîk Lâmiî'in, "Aziz Neriman" imzasıyla *Kanat* dergisine yazı göndermesi manidardır (Polat, 2006: 443). *Kanat* dergisinin yazar kadrosunda, gelecekteki eşi Mediha Güzin'in adının olması dikkat çekicidir.

Kanat dergisinin kapatılmasını takip eden aylarda tıp fakültesinden mezun olan Ali Süha, bir yandan doktorluk mesleğini icra ederken diğer taraftan basın- yayın faaliyetlerine hız kesmeden devam eder. İstanbul'da Karabet ve Ebuzziya matbaalarında 11 Ağustos 1327 (24 Ağustos 1911) – 9 Ağustos 1328 (22 Ağustos 1912) tarihleri arasında 26 sayı olarak basılan *Kadın* (Musavver Kadın)⁸ dergisinin sorumlu müdürlerinden biri olur (Erbalıkçın, 2019:24). Eksik ve kayıp nüshalardan dolayı derginin sadece 12 sayısı incelenebilmiştir. Ali Süha, *İkinci Gençlik* romanını ilk olarak *Kadın* dergisinde tefrikalar hâlinde yayımlar. Dergide yayımlanan "tek roman" (Erbalıkçın, 2019: 31) özelliği taşıyan eserin sadece 39 sayfalık bölümüne rastlanır. *İkinci Gençlik*, 1923 yılında tam metin kitap hâlinde basılır. Ali Süha, *Servet-i Fünûn* dergisinden sonra en çok *Kadın* dergisinde eserlerini yayımlama imkânı bulmuştur. Kısa hikâye, mensur şiir ve roman tefrikasından farklı olarak sağlık alanında yapılan bir araştırmaya göre ortaya çıkan bulgular ışığında izlenmesi gereken yol ve yöntemleri anlattığı *Sıhî Hasbihâller: Çocuklarda Vefâyât* adlı yazısı vardır. Ali Süha'nın doktor kimliğiyle dergilerde yazılarının olduğu bilinen bir gerçektir. Yazın hayatının ilerleyen yıllarında, sağlık konulu deneme ve makalelerinin sayısında artış görülür. *Kadın* dergisinin bazı sayılarının⁹ arka kapaklarında Ali Süha'nın eserlerine dair bilgi verilir:

"Mezâmîr-i Elem Ali Süha'nın mensurelerini, fantezilerini ve hikâyelerinin bir kısmını ihtiva eden bu mecmua, gayet zarif bir surette tab' ediliyor. Bekleyiniz ve alınız."¹⁰

Derginin okuyucularına ithafen yazılan merak uyandırıcı bu tarz yazılar, farklı yazar ve şairlerin başvurduğu bir yöntemdir. Yine başka bir sayıda "Yeni Kitaplar"¹¹ başlığı altında Ali Süha'nın neşredilecek eserlerinden bahsedilir.

Kadın dergisinde Ali Süha'nın edebî yazıları dışında, özel hayatına ilişkin bilgilerin varlığı dikkate değerdir. Derginin yazarlarından Mediha Güzin ile

⁸ Millî Kütüphane süreli yayın kataloğunda derginin ismi bu şekilde yer alır.

⁹ İncelenen sayılar arasında 2 Şubat 1327 ve 26 Nisan 1328 tarihli nüshalarda bu ibareye rastlanmıştır.

¹⁰ Bkz.: *Kadın*, No.15, 2 Şubat 1327 (15 Şubat 1912), arka kapak.

¹¹ Bkz.: *Kadın*, No.7, 26 Nisan 1328 (9 Mayıs 1912), arka kapak.

gerçekleştireceği evliliğin müjdesi, *Kadının Haberleri* başlığıyla okuyuculara ilan edilir:

“Uzunca bir müddet musâhabelerinin şerefinden mahrum kaldıktan sonra, tekrar karilerimin huzuruna çıkarken kendilerine güzel haberler verebilmekle bahtiyarım. Muharrirlerimizden Mediha Güzin hanımefendiye tanırırsınız; nefis ve muvaffak mensureleriyle zarif ve ince fantezileriyle gözlerimizi tamamen meçhul, yeni ziyaretin ve gölgeleri aşıyanı olan ufuklara çevirmeyi bilen Mediha Güzin edebiyatımıza büyük bir kaabiliyet diye girdi. Müdürümüz Ali Süha Bey de, hatta zannederim biraz daha eski zamandan beri tanıyorsunuz; hayata dumanlı gözlerle bakan; eşyaya can veren, kalplerin en aziz elemelerini terennüm eden ince ve biraz garip bir muharrir. Bize pek çok defa sormuşlardı. Mediha Güzin’le Ali Süha’dan hangisi yazıp diğeri imza ediyor. Yazılarında birbirine bu kadar çok benzeyen bu muharrirlerin hayatta, hayat yolunda birleşmeleri mukaddermiş. Ve bu mesut vaka oldu, aziz karilerim. Onlar temmuz on dokuzuncu perşembe günü nişanlandılar. Bu memleketimizde pek çok nadir tesadüf olunan izdivaçlardan biri olacak. Ve Fransızların Mösyö ve Madam Alphonse Daudet’in, Mösyö ve Madam Kanol Mendes’in, Mösyö ve Madam Edmond Rostand’ın, Mösyö ve Madam Henri de Régnier’in ilh... Yanında bizde de bir Ali Süha ve Mediha Güzin aile-yi edebiyesi yaşayacak. Ben burada muhterem refik tahrirlerim için ebediyen sarsılmayan bir huzur ve saadet temenni ederken, şimdi birleşen bu iki kabiliyetten edebiyatımız için “ölmez” eserler beklemekte kendimi haklı bulurum.”¹²

Ali Süha ile Mediha Güzin’in Rumi 19 Temmuz 1328 Perşembe günü nişanlandıklarını duyuran haberde, bu iki muharririn aile birliğinin ünlü Fransız yazarların evlilikleri gibi edebiyatımıza yapacağı katkıdan bahsedilir. *Kadın* dergisinde nişanlanmadan önce birbirlerine ithafen yazdıkları mensur şiirlerde, Ali Süha ile Mediha Güzin’in dil ve üslup açısından benzerliği okuyucunun da dikkatinden kaçmaz.

Kadın dergisinin kapanmasıyla Ali Süha’nın *Resimli Kitap*’ta birkaç yazısı daha çıkar. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesi, edebî faaliyetlere ket vurur. Ali Süha, doktor olarak orduya katılır. *İkinci Gençlik* romanının basıldığı tarih olan 1923 yılına kadar herhangi bir eserine rastlanmaz. Cumhuriyetin ilanını takip eden yıllarda çeviri çalışmalarına ağırlık verir. 1926 yılında Fransız çocuk hastanesi doktoru Appert’in *Çocukluk Hıfzıssıhhası: Hâl-i Sıhhatte Çocuk-Hasta Çocuk* adlı eserini çevirir. Aynı zamanda farklı kurum ve kuruluşlarda doktorluk yapmaya devam eder.

Ali Süha, aktif yazın hayatına çeviri tiyatro eserleri ve *Ülkü* dergisindeki yazılarıyla dönüş yapar. 1930’lu yıllarda çevirmen ve edebiyat eleştirmeni olarak karşımıza çıkar. Mehmet Behçet Yazar’a gönderdiği 29 Nisan 1938 tarihli mektubunda edebiyatımıza dair görüşlerini dile getirir. Ali Süha’ya göre edebiyatın tarihsel dönemleri tam anlamıyla araştırılmamıştır. En eski örneklerin Orhun Kitabeleri olduğunu sırasıyla onu *Dede Korkut Hikâyeleri*, *Oğuzname* ve

¹² Bkz.: “Kadın Haberleri”, *Kadın*, No. 10, 9 Ağustos 1328 (22 Ağustos 1912), s.8.

Danışmendname gibi eserler takip eder. Edebiyatın divan, tekke ve halk edebiyatı olarak sınıflandırılmasının başarılı bir yöntem olmadığını söylerken, edebiyatımızda dönemlerden ziyade zümre edebiyatlarının olduğuna dikkat çeker. Güzel sanatların asıl amacının ruhta estetik bir haz yaşatabilmesi olduğunu savunur.

Ali Süha'ya göre divan edebiyatı, halk ve tekke edebiyatına nazaran daha ferdiyetçi bir yapıya sahiptir. Tanzimatla beraber edebiyat ferdiyetçilikten ziyade toplumsallaşmaya yönelir. Bu amaçla hareket eden yazarlar arasında Namık Kemal, Ziya Paşa, Abdülhak Hâmit Tarhan, Servet-i Fünûn'da Tevfik Fikret başarılı sayılabilir. Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtîciler ise edebiyat severlerin toplandığı bir kulübe benzer. Servet-i Fünûncuların Fransız edebiyatını taklit etmekten öteye geçemediklerini ifade eden Ali Süha, Fransız klasik yazarlarının bizim edebiyatımızda olmadığını altını çizer. Bunun sebebini de daha önce farklı yazarlar tarafından defalarca dile getirildiği üzere II. Abdülhamit döneminin istibdatçı yönetim anlayışından kaynaklandığına dikkat çeker. Namık Kemal, Abdülhak Hâmit, Ziya Paşa ve Tevfik Fikret bu baskıcı rejim altında ölümsüz eserlerini yazmıştır fakat Rus edebiyatının ileri gelen yazarlarından Dostoyevski, Puşkin, Gogol ve Tolstoy gibi klasik eserler verememişlerdir. Yazar aynı zamanda Çarlık Rusya'sının, II. Abdülhamit'in yönetim anlayışından çok da farklı olmadığını dile getirir.

Ali Süha, hemen hemen her alanda kucaklayıcı olan bir millî edebiyat anlayışını savunur. Memleketin sorunlarına değinen, toplumla iç içe olan, ortak acı ve mutluluktan beslenen bir edebiyatın hayalini kurar. Türk edebiyatında Dostoyevskilerin, Tolstoyların yetişmesini temenni eder. Bu hususta kendisini yeterli bulmadığını ve millî edebiyat anlayışı için üstüne düşen görevi yerine getiremediğinden bahseder. Savunduğu düşüncelerini kaleme dökmek için geç kaldığını söyleyerek yazısını sonlandırır (Yazar, 1938: 59-62).

Ali Süha, Türk edebiyatına dair görüşlerini dile getirdiği bu yazıda edebiyat tarihçileri tarafından kabul edilen genel kanıları tekrar etmekten öteye geçememiştir. Edebî açıdan devrin ileri gelen yazar ve şairlerinden geri planda kalmasına rağmen, mensur şiir geleneğinin devam etmesinde önemli bir rol oynamıştır. Klasik Fransız tiyatro eserlerinin çeviri ve adaptelerine olan yoğun ilgi ve çabası sayesinde Türk tiyatrosu tarihinde yer etmeyi başarmıştır.

1.3. Ali Süha Delilbaşı'nın Eserleri

Ali Süha Delilbaşı'nın süreli yayınlarda yayımlanmış yazılarını, roman, tiyatro, çeviri ve diğer eserlerini kronolojik olarak sıralayabiliriz.

1.3.1. Romanı

İkinci Gençlik, Kitabhane-i Sûdî, (Orhaniye Matbaası), İstanbul, 1923, 88 s.

1.3.2. Tiyatro Eseri:

Kaybolan Ses, C.H.P. Halkevleri Temsil Yayını, Ankara, 1946, 22 s.

1.3.3. Çeviriler

Appert, *Çocukluk Hıfzıssıhhası: Hâl-i Sıhhatte Çocuk-Hasta Çocuk*, çev., Dr. Ali Süha, Hilâl Matbaası, İstanbul, 1926.

Jules Romain, *Knock*, çev., Ali Süha, Hakimiyeti Millîye Matbaası, Ankara, 1934.

Alphonse Daudet, *Şehirli Kız*, çev., Ali Süha Delilbaşı, Hapisane Matbaası, Ankara, 1937.

Molière, *Kibarlık Budalası*, çev., Ali Süha Delilbaşı, Hapisane Matbaası, Ankara, 1937.

Henry Kistemaekers, *Alev*, Adapte eden: Ali Süha Delilbaşı, C.H.P Halkevleri Temsil Yayınları, Ankara, 1940.

Yvon Noé, *Bir Günün Beyliği*, Adapte eden: Ali Süha Delilbaşı, Ulusal Matbaa, Ankara, 1941.

Molière, *Adamcıl*, çev., Ali Süha Delilbaşı, Maarif Matbaası, Ankara, 1941.

Eugène Marin Labiche, *Okumuş Adam*, Adapte eden: Ali Süha Delilbaşı, Ankara, Ulusal Matbaa, 1941.

Molière, *Soytarının Kıskançlığı*, çev., Ali Süha Delilbaşı, Maarif Matbaası, Ankara, 1943.

Molière, *Bilgiç Kadınlar*, çev., Ali Süha Delilbaşı, Maarif Matbaası, Ankara, 1944.

Okakuro Kakuzo, *Çayname*, çev., Ali Süha Delilbaşı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1944.

Marcel Pagnol, *Marius*, çev., Ali Süha Delilbaşı, Maarif Matbaası, İstanbul, 1945.

André Boll, *Tarihte Halk Tiyatrosu, Temaşası ve Eğlenceleri*, çev., Ali Süha Delilbaşı, C.H.P. Halkevleri Yayınları, Ankara, 1947.

Charles Edward Winslow, *Hastalığın Maliyeti ve Sağlığın Fiyatı*, çev., Ali Süha Delilbaşı, Desen Matbaası, Ankara, 1953.

Roger Ferdinand, *Hâkim*, çev., Ali Süha Delilbaşı, Maarif Basımevi, İstanbul, 1954.

Emile Augier, Jules Sandeau, *Mösyö Poirier'in Damadı*, çev., Ali Süha Delilbaşı, Maarif Basımevi, Ankara, 1955.

Aristophanes, *Bulutlar*, çev., Ali Süha Delilbaşı, Maarif Vekâleti, Ankara, 1957.

1.3.4. Sözlük ve Dil Bilgisi Kitapları

Türkçeden Fransızcaya Büyük Lûgât, 4 fasikül, Maarif Matbaası, İstanbul, 1944.

(İsmail Hami Danişmend ile), *Fransızca Kıyasî ve Gayrikıyasî Fiiller Tasrif Şekilleri ve Tam Tercümeleri*, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1936.

(Reşat Nuri Güntekin, Nurullah Ataç, İsmail Hami Danişmend ile), *Fransızca-Türkçe Resimli Büyük Dil Kılavuzu II*, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1954?

1.3.5. Süreli Yayınlarda Kalan Eserleri

“Çiğdem”, *Aşîyan*, C.I, No.4, 18 Eylül 1324 (1 Ekim 1908), s.107.

“Jön Türk”, *Aşîyan*, C.I, No.5, 25 Eylül 1324 (8 Ekim 1908), s.143-152.

“Mendil”, *Musavver Muhit*, C.I, No.16, 12 Şubat 1324 (25 Şubat 1909), s.253.

“Manken”, *Musavver Muhit*, C.I, No.20, 12 Mart 1325 (25 Mart 1909), s.317.

“Açık Mektup”, *Hilâl*, No.3, 14 Nisan 1325 (27 Nisan 1909), s.3-4.

“Zevk-i İntihar”, *Şiir ve Tefekkür*, No.2, 27 Ağustos 1325 (9 Eylül 1909), s.3-4.

“Yalnızlık Geceleri”, *Resimli İstanbul*, C.I, No.19, 12 Teşrinievvel 1325 (25 Ekim 1909), s.292-293.

“Hazan”, *Musavver Eşref*, C.II, No.33, 15 Teşrinievvel 1325(28 Ekim 1909), s.10.

“Mehtabın İlhamı”, *Resimli İstanbul*, C.I, No.21, 26 Teşrinievvel 1325 (8 Kasım 1909), s.324-325.

“Kamer”, *Musavver Eşref*, C.I, No.35, 29 Teşrinievvel 1325 (11 Kasım 1909), s.4.

“Gözler”, *Genç Kalemler*, C.I, No.9, 17 Teşrinisani 1325 (30 Kasım 1909), s.92.

“Bir Şehkâ-yı Elem”, *Jale*, No.1, 12 Teşrinisani 1325 (25 Kasım 1909), s.14-16.

“Fantezi”, *Servet-i Fünûn*, C.38, No.967, 3 Aralık 1325 (16 Aralık 1909), s.75.

“Melâl”, *Servet-i Fünûn*, C.38, No.970, 24 Aralık 1325 (6 Ocak 1910), s. 115-117.

“Bir Şehkâ-yı Elem”, *Servet-i Fünûn*, C.38, No.972, 7 Ocak 1325 (20 Ocak 1910), s.150-151.

“İlk Gece”, *Servet-i Fünûn*, C.38, No.975, 28 Ocak 1325 (10 Şubat 1910), s.200-203.

“İlk Gece (975. Numaradan Mabad)”, *Servet-i Fünûn*, C.38, No.977, 11 Şubat 1325 (24 Şubat 1910), s.234-237.

“Ölmüş ve Kaybedilmiş Simalar”, *Servet-i Fünûn*, C.38, No. 980, 4 Mart 1326 (17 Mart 1910), s.278-279.

“Bir Muammâ-yı Ruh”, *Servet-i Fünûn*, C.38, No.982, 18 Mart 1326 (31 Mart 1910), s.315-319.

“Uhuvvat, Adalet”, *Tenkit*, No.1, 22 Mart 1326 (4 Nisan 1910), s.10- 12.

“Felaketten Sonra”, *Servet-i Fünûn*, C.38, No.983, 25 Mart 1326 (7 Nisan 1910), s.326-327.

“Timsâl-i Aşk”, *Servet-i Fünûn*, C.38, No.985, 8 Nisan 1326 (21 Nisan 1910), s.355-357.

“Akşam”, *Tenkit*, No.2, 10 Nisan 1326 (23 Nisan 1910), s.7.

“Nasibim”, *Servet-i Fünûn*, C.38, No. 986, 14 Nisan 1326 (27 Nisan 1910), s.374-375.

“Kurbağalar”, *Servet-i Fünûn*, C.38, No. 988, 29 Nisan 1326 (12 Mayıs 1910), s.406-407.

“Bir Ceriha”, *Servet-i Fünûn*, C.39, No.989, 6 Mayıs 1326 (19 Mayıs 1910), s.8-9.

“Bir Genç Kıza”, *Servet-i Fünûn*, C.39, No. 992, 26 Mayıs 1326 (8 Haziran 1910), s.52.

“Her Gün”, *Servet-i Fünûn*, C.39, No.995, 17 Haziran 1326 (30 Haziran 1910), s.103.

“Hayat”, *Tenkit (Hediye Eki)*, No.1, 17 Haziran 1326 (30 Haziran 1910), s.1.

“Aşktan Evvel”, *Servet-i Fünûn*, C.39, No. 996, 24 Haziran 1326 (7 Temmuz 1910), s.118-120.

“Cüneyt’in Hizmeti”, *Servet-i Fünûn*, C.39, No.997, 1 Temmuz 1326 (14 Temmuz 1910), s.134-139.

“Yalnızlık Geceleri”, *Servet-i Fünûn*, C.39, No.1000, 22 Temmuz 1326 (4 Ağustos 1910), s. 208-209.

“Güzel Kadın”, *Servet-i Fünûn*, C.39, No.1003, 12 Ağustos 1326 (25 Ağustos 1910), s.257-258.

“Son Mehtap”, *Servet-i Fünûn*, C.39, No. 1007, 9 Eylül 1326 (22 Eylül 1910), s. 328-331.

“Celb-i Ruh I”, *Kanat*, No.1, 6 Teşrinievvel 1326 (19 Ekim 1910), s.8-12.

“Yıldızlar”, *Servet-i Fünûn*, C.39, No. 1011, 7 Teşrinievvel 1326 (20 Ekim 1910), s.393.

“Celb-i Ruh II”, *Kanat*, No.2, 13 Teşrinievvel 1326 (26 Ekim 1910), s.10-13.

“Bu Sene De”, *Kanat*, No.2, 13 Teşrinievvel 1326 (26 Ekim 1910), s.6-7.

“Victor Hugo I”, *Kanat*, No.2, 13 Teşrinievvel 1326 (26 Ekim 1910), s.14-16.

“Victor Hugo II”, *Kanat*, No.3, 20 Teşrinievvel 1326 (2 Kasım 1910), s.14-16.

“Victor Hugo III”, *Kanat*, No.7, 28 Teşrinievvel 1326 (10 Kasım 1910), s.14-16.

“Genç Kızlar”, *Kanat*, No.4, 28 Teşrinievvel 1326 (10 Kasım 1910), s.6-7.

“Bizans Hikâyeleri: Eski Âyine”, *Kadın (Musavver)*, No.14, 7 Kânunusani 1327 (20 Ocak 1912), s.4-7.

“Kafesler”, *Kadın (Musavver)*, No.14, 7 Kânunusani 1327 (20 Ocak 1912), s.21.

“İlk Yıldız”, *Kadın (Musavver)*, No.15, 2 Şubat 1327 (15 Şubat 1912), s.11-12.

“İkinci Gençlik I” *Kadın (Musavver)*, No.15, 2 Şubat 1327 (15 Şubat 1912), s.28-31.

“İkinci Gençlik (Mabad)”, *Kadın (Musavver)*, No.16, 17 Şubat 1327 (1 Mart 1912), s. 29-31.

“İkinci Gençlik (Mabad)”, *Kadın (Musavver)*, No.4, 3 Mart 1328 (16 Mart 1912), s.29-31.

“İkinci Gençlik (Mabad)”, *Kadın (Musavver)*, No.5, 17 Mart 1328 (30 Mart 1912), s.29-31.

“Bahar”, *Kadın (Musavver)*, No.6, 7 Nisan 1328 (20 Nisan 1912), s.12-13.

“Sıhhî Hasbihaller: Çocuklarda Vefâyât”, *Kadın*, No.7, 26 Nisan 1328 (9 Mayıs 1912), s.16-21.

“İkinci Gençlik (Mabad)”, *Kadın (Musavver)*, No.9, 5 Temmuz 1328 (18 Temmuz 1912), s.29-31.

“Sokak Fenerleri”, *Resimli Kitap*, C.8, No.43, Ağustos 1328 (Ağustos- Eylül 1912), s.547.

“Ölümüm”, *Resimli Kitap*, C.IX, No. 51, Teşrinievvel- Şubat 1329 (Ekim 1913- Şubat 1914), s.372-373.

“İbnirrefik Ahmet Nuri”, *Ülkü*, C.V, S.26, Nisan 1935, s.126-131.

“Niçin Ağlamadım?”, *Ülkü*, C.VI, S.34, Aralık 1935, s.296.

“Abdülhak Hâmid’e Dair Düşünceler”, *Ülkü*, C.IX, S.51, Mayıs 1935, s.193.

“Rus Edebiyatındaki Facia İlk Kurbanlar Nikola Briyan Şaninof”, *Ülkü*, C.XIII, S.78, Ağustos 1939, s.497-507.

“Rus Edebiyatındaki Facia Çaadaef”, *Ülkü*, C.XIV, S.79, Eylül 1939, s.23-27.

“Halkevleri’nde Tiyatro Meselesi”, *Ülkü*, C.XIV, S.81, Kasım 1939, s.225-230.

“Bir Yapıcı”, *Ülkü*, C.XIV, S.82, Aralık 1939, s.297-298.

“Rus Edebiyatında Facia Gogol ve Mişel Lermontof”, *Ülkü*, C.XIV, S.82, Aralık 1939, s.315-320.

“Ehl-il Kubur”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, C.XVII, S.100, Haziran 1941, s.325-330.

“Kalanların Nafakası”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, C.XVII, S.101, Temmuz 1941, s. 417-424.

“Dost Namusu”, *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, C.II, S.19, 1 Temmuz 1941, s.18-21.

“Bir Beyzade”, *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, C.IV, S.38, 16 Nisan 1943, s.18-21.

“Bir Beyzade”, *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, C.IV, S.39, 1 Mayıs 1943, s.17-23.

“Yeni Bir Güneş Doğuyor”, *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, C.VIII, S.93, 1 Ağustos 1945, s.5.

“Olağan İşler I”, *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, C.VIII, S.95, 1 Eylül 1945, s.18-19.

“Olağan İşler II”, *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, C.VIII, S.96, 16 Eylül 1945, s.17-20.

“Biz Neyiz”, *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, C.IX, S.100, 16 Kasım 1945, s.19.

“Misafir Hatırı”, *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, C.IX, S.107, 1 Mart 1946, s.19.

“Misafir Hatırı”, *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, C.IX, S.108, 16 Mart 1946, s.19-20.

“Bir Kahramanlık Destanı Millî Mücadelede Erzurum”, *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, C.X, S.115, 1 Temmuz 1946, s.14.

“Dilin Musikisi”, *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S.4, 25 Ocak 1947, s.1.

“Eski Türklerde Tiyatro”, *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S.10, 8 Mart 1947, s.2.

“Eski Türklerde Tiyatro II”, *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S.11, 15 Mart 1947, s.2.

“Sanat ve Halkın Sesi”, *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S.14, 5 Nisan 1947, s.1.

“Fuzuli’nin Mezarı”, *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S.19, 10 Mayıs 1947, s.1-2.

“Suut Kemal Yetkin’e Açık Mektup”, *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S.47-48, 1 Aralık 1947, s.1-2.

“Cumhuriyet Devrinde Sağlık İdaresi”, *Ülkü*, C.III, S.35, Aralık- Ocak 1949, s.6-7.



İKİNCİ BÖLÜM

ALİ SÜHA DELİLBAŞI'NIN ESERLERİ ÜZERİNE İNCELEME

2.1. Ali Süha Delilbaşı'nın İkinci Gençlik Romanı

Yazarın bilinen tek romanı olma özelliği taşıyan *İkinci Gençlik*, 1923 yılında yayımlanır. Romanın konusu, 19. yüzyılın sonlarında İstanbul'da doktorluk yapan Hayrullah Neşet'in gençlik yıllarında hastası Belkıs'la yaşadığı aşktır. *İkinci Gençlik*, adını hikâyenin başkişisi Hayrullah'ın ilk aşkı Belkıs'ın ardından yaşlılığında karşılaştığı Bedia'ya hissettiği benzer duyguları, ikinci gençlik olarak atfetmesinden alır. Roman, kitap hâline gelmeden önce *Kadın* dergisinde 15 Şubat 1912 ile 18 Temmuz 1912 tarihleri arasında toplam altı sayıda tefrikalar hâlinde okuyucunun beğenisine sunulur. Dergide romanın ilk kırk sayfalık bölümü yer alır. Ali Süha, romanı yayına hazırlamadan önce olay örgüsü, zaman, mekân ve insan unsuru dışında birtakım değişiklikler¹³ yapar. Kitabı eşi “Mediha Güzin Süha” ya ithafen yazdığını kapak iç sayfasında belirtir. *İkinci Gençlik*, dört risaleden oluşur. Her bir risale, anlatılan olay ve durumların tarihsel zamanına göre adlandırılır. Romanın bölümleri sırasıyla; *Ba'sü ba'de'lmevt Günü*¹⁴, *Geçmiş Zaman*, *Teşrinler* ve *Son Merhale*'dir.

İkinci Gençlik'in kurgulama tekniği Doktor Hayrullah Neşet'in hayatını birebir yansıtma eğilimi gösterir. Yazar, olayları başat unsur olarak kurgularken yansıtma kuramını esas alır. Anlatmaya dayalı edebî metinlerin temelinde yer alan, güzel sanatların bilinen en eski ve yaygın kuramı olan yansıtmacılık, Antik Çağ'da Platon'la başlayıp Batı'da 19. yüzyıla kadar devam eder. Roman türünün 17. yüzyıldan itibaren ortaya çıkışı kuramın yayılmasına da zemin hazırlar. Türk edebiyatında 19. yüzyılın son çeyreğinde görülen roman, cumhuriyete kadar yansıtma kuramı bağlamında değerlendirilirken, Ahmet Hamdi Tanpınar'la beraber modern çizgiye kavuşur (Çetin, 2021: 74). Roman sanatı içerisinde romantizm, realizm ve natüralizm akımları, yansıtma kuramının algılanış ve işleyişiyle paralellik gösterir.

Batı edebiyatında 18. yüzyıl ve özellikle 19. yüzyıl Fransız, İngiliz ve Rus klasikleri aynı zamanda yansıtmacı roman olarak da adlandırılır (Sazyek, 2021:319). Ali Süha'nın *İkinci Gençlik* adlı romanının yazılış serüveni, Fecr-i Âtî Topluluğu'nun

¹³ Yazar, *Kadın* dergisindeki tefrikaları olduğu gibi yayımlamamış, gerekli gördüğü yerlerde düzenleme yapmıştır.

¹⁴ Arapçada, öldükten sonra dirilmek anlamına gelir. Bkz.: Prof. Dr. Mehmet Kanar, *Kanar Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul, 2011, s.50.

dağılmasından, cumhuriyetin ilanına kadar geçen zaman dilimini kapsar. *Kadın* dergisindeki tefrikalar, 1923 yılında kitap hâline getirilir. *İkinci Gençlik*'in yansıtmacı kuramın esaslarına uygun bir şekilde kaleme alındığı görülür.

Yansıtmacı romanda, olay anlatımının ön planda olduğu, gerçek hayatta karşılaşılabilir kişi, zaman ve mekân unsurları bulunur. Roman kurgusu ve tekniği geri plana atılır (Çetin, 2021: 71-72). *İkinci Gençlik*'te genç Doktor Hayrullah, hocasıyla birlikte mahallerinde büyük bir konakta yaşayan Belkıs'ı tedavi etmek için gider. Mesleğine yeni başlayan bir gencin yaşadığı tereddütler dikkat çeker:

“Ertesi gün çağrılmadan gitti ve bu sefer bir gün evvel büyük bir vazifenin yükü altında bunalan mevcudiyetiyle tetkike meydan bulamadığı hastayı ve muhiti mükemmel surette tetkik etti; hastayı, zaten hocası da söylemişti. Biliyordu: bu bir büyük isteriydi. Hastaya her gün, bazen günde beş altı defa, bayılma nöbetleri geliyor. Bazen bu bayılmalar gülmek ve ağlamak ile müterafik olarak yarım saat kadar devam ediyordu; hastanın iştihası yoktu, çarpıntısı vardı bilhassa nöbetlerden sonra dermansız ve mecalsizdi... O gün hastayı muayene ederken hocasının tavsiyesine rağmen genç ve pek az toylu simasının veremediği itimadı hastaya ve ailesine verebilmek için uzun uzun muayene ediyor. Tetkik ediyor, isticvap ediyor, müşikaf bir itina ile hiçbir şeyi gözünden kaçırmamak, mümkün olduğu kadar mütebariz ve hususi arzları toplamak, istiyordu” (İ.G., 17).

Anlatıcının, gerçek hayattaki doktor ve hasta arasında geçen *tetkik- teşhis- tedavi- takip* sürecini detaylı bir şekilde okuyucuya yansıttığı görülür.

Roman başkişisinin Ali Süha'yla benzerlik göstermesi, kurgunun gerçekçiliğini arttıran önemli unsurlardan birisidir. Yazar, Hayrullah Neşet gibi genç yaşta babasını kaybetmiş, annesiyle birlikte Kadıköy'de yaşayan bir doktordur.

Klasik romanlarda, olay unsuru, anlatının temel eksenini oluşturduğu için giriş, gelişme ve çözüm bölümlerine rastlanır. Roman başkişisinin hayatının büyük bir bölümüne yer verilirken kronolojik anlatım esas alınır (Çetin, 2021:72). Zaman zaman geriye dönüş ve ileriye gidişler görülebilir. *İkinci Gençlik*'te Doktor Hayrullah Neşet'in doktorluk mesleğine ilk adım atışı olan yirmili yaşlardan, kırklı yaşlara kadar hayatının büyük bir bölümüne yer verilir. Anlatının birinci risalesinde Anadolu'dan İstanbul'a dönmüş, aradan yirmi yıl geçmiştir. İkinci risalede gençlik yıllarına dönüş olurken üçüncü ve son risalede olaylar kronolojik olarak ilerler.

19. yüzyılın ortalarında pozitivizm ve materyalizm akımlarının yaygınlaşması, klasik tarzdaki eserlerin epistemolojik ve kavramsal alt yapısını etkiler. Bu iki felsefi görüş, içinde bulunulan dünyanın dışında kalan, beş duyu organıyla algılanamayan metafizik ve teolojik kavramları reddeder (Topaloğlu, 2003: 137-140). Akılla izah edilebilen eşya- insan ilişkisi kurar. Doktor Hayrullah, mesleği gereği pozitif bilim

temelli eğitim alır. Hayata karşı pozitivist bir tavır takındığı, anlatının satır aralarında defaatle dile getirilir:

“Annesiyle o kadar uzaktılar ki bazı zamanlar uzun bir geceyi birbirine yabancı nazarlarla bakarak, bir kelime söylemeden yaşarlardı. Onun asi ve mağrur bir ruhu var idi ki bütün an’ânâtı, bütün hurafatı, dini, Allah’ı her şeyi kovmuş ve onların yerine hassasiyet ve şefkat için bir mabed kurmuştu. Mamafih hayatla, hakla temasa geldikçe, sefilliklerle yakından münasebette bulundukça, bu mabet şefkatinin kapısı yavaş yavaş kendinden başkaları için kapanıyor, örtülüyordu. O mabedin duvarlarında herkesin, insanların, tanıdıklarının, uzakta ölen babasının resimleri silinmiş, annesinin resminin bile hududu kaybolmaya başlamıştı. Lakin orada mabedde, pencerelerden taşmak isteyecek kadar çok, pek çok şefkat vardı” (İ.G., 20-21).

Hayrullah ruhunu keşfederken, kendine imanı artar. Metafiziksel yaklaşımdan uzaklaşarak maddeciliğe doğru yöneliş gerçekleşir. Bu noktadan hareketle annesiyle arasında geçen diyalog materyalist görüşü de destekler niteliktedir:

“(…) Ve biraz gölgede, bir ölü huzurunda gibi başı önünde durarak bekledi. Küçük bir sükuttan sonra, annesinin, kulaklarına yabancı gelen, değişmiş, uhrevileşmiş sesi ağır ağır dedi ki:
— Bu gece baban öleli tam yirmi sene oluyor, Hayrullah; zaman ne kadar çabuk geçmiş, halbuki daha dün ölmüş kadar kalbim sızlıyor; bu her sene böyle olur; onun da ölenleri için okuduğu bu Kur’an’ı, ben onun için okurken, satırların arasından mütemadiyen onu kitaba eğilmiş okuyor; görüyorum; yahut kapı açılacak da içeri giriverecek zannediyorum. Sen babacığına bir Yasin-i Şerif okumayacak mısın Hayrullah? Hayrullah sesinde inatlarından kaybolmuş bir şeyle cevap verdi:
— Ben okuyamam anne; inanmadığım şeyi ne diye okuyayım...” (İ.G., 35).

Anne ile oğlu arasında konuşma dilinin olanak sağladığı samimiyet ve gerçekçiliğe dayanan bir diyalog gerçekleşir. Hayrullah’ın hayata karşı takındığı tavır, keskin ve net çizgilerle okura hissettirilir.

İkinci Gençlik, klasik roman anlayışının yanında romantik bir duruşa da sahiptir. Romantizm akımının özellikleri anlatının yapı ve içeriğinde görülür. Romantik yazarlar, din duygusunu göz ardı etmezler. Emel Kefeli’ye göre, dini öğretiler, dogmatik anlayıştan uzak, yaşanan bir duygu olarak ele alınır. Spiritüel bir boyut kazanan din, kahramanın kendi dünyasında idealize edilmiş bir konuma gelir. Figürler, kendilerine yeni bir dünya inşa eder ve orada yaşarlar (Kefeli, 2009: 37). *İkinci Gençlik*’te Hayrullah’ın kendine imanı, Belkıs’a iman boyutuna evrildiği görülür:

“Halbuki maneviyatında Belkıs’tan başka yaşayan bir şey kalmamıştı; annesinden ve her şeyden tamamen uzaktı; dimağının yüksek semasında bütün güneşler ve yıldızlar bir bir sönmüş, orada yaşayan, ziya veren bir tek yıldız kalmıştı: Belkıs, ve bunun ziyası mevcudiyetinin en derin, en karanlık noktalarına kadar girmiş, bulduğu şeyleri yanındakine esir etmiş, yahut oradan kovup çıkarmıştı. Vazife-yi hayatında bir makine gibi yaşıyor “Belkıs” fikri bir saniye kalbinden ve dimağından uzak kalmıyordu... Bu cennet verebilen büyük ve mukaddes ibtilallerden biriydi. Ve “Belkıs”ı bir parça dindarlığa benzeyen bir hisle seviyor, kalbinde maktul sürüklenen hurafatın enkazı üstünde, Belkıs’ın heykeli, metruk bir mabedde yeni bir ilahın sanemi gibi güzel, kadir, şaşalı ve mukaddes yükseliyordu... Bu birçok cam kırıkları ortasında, zümrütten bir heykeldi. Ve Belkıs onun hayatının vakasıydı; hayatı ve hisleri yalnız onunla doluydu” (İ.G., 33-34).

Dini inanç kavramını, sevdiği kadın özelinde yeniden anlamlandıran Hayrullah, -romantik- misyoner bir role bürünür.

Romanda, Belkıs'ın annesinin ölümünden sonra Belkıs ve babası Fransa vapuruna binip gider. Ardından Hayrullah'ın annesi de ölür. Yaşanılan kayıplar Hayrullah'ı bir hayli sarsar. İçinde bulunduğu durumdan kurtulmak için tek çaresi kaçış olur. Romantizmde anlatının başkişisi, şehir hayatından sıkılarak uzak şehirlere veya ülkelere gider. Özellikle Doğu'ya yapılan seyahatler, hayallerinde kurdukları değişmeyen doğa tasvirini yansıtır (Kefeli, 2009: 35). Romanda Hayrullah, Beyrut'ta doktorluk yapmak üzere İstanbul'dan ayrılır:

“Bu memlekette Museviler, her cumartesi günü sabahleyin şehrin bittiği yere kadar çıkıyorlar, ve kitaplarında vürudu vadedilen "Mesih" in yolunu bekliyorlardı... Onun müdekkik gözleri bunu bir eğlence fırsatı derecesine indiren gençlerin arasında, cidden büyük bir imanla bu günah ve ıstırap cihanına bir teselli getirecek olanı, gözlerinde derin bir melal gölgesi ile bekleyen solgun genç kadınlar, ak saçlı ihtiyarlar görmüştü.

O zaman imanın ne büyük bir şey ne kutsi bir teselli olduğunu bir defa daha anlayan Hayrullah, bundan sonra kalbinde, Belkıs'ın mutlak bir gün böyle beni İsrail'in Mesih'i gibi geleceğine inanmış, ve en kuvvetli nafiz müesser bu imanın yanına yaklaşmamıştı. Kendi arzusuyla gittiği menfasında kaldığı uzun seneler, her cuma günü, fırsat bulup her şeyden kurtularak, zaten pek büyük olmayan memleketin dışarısına çıkar, ve ta ufka kadar uzanan oavadaki yoldan, ümitler ölüp yıldızlar ebedi hicranlarla yanmaya başlayıncaya kadar her şeyden, her şeyden uzak ufuklardan koşup gelecek ince aziz bir gölgeyi beklerdi...” (İ.G., 45-46).

Beyrut'un gizemli ve mistik havasını kendi maneviyatıyla özümseyen Hayrullah, aynı zamanda hayatındaki yeni mekânla özdeşleşir. *İkinci Gençlik*, olay etrafında gerçekleşen bir kurguya sahip olduğu için romantizmdeki uzun doğa ve tabiat tasvirlerine pek rastlanmaz.

2.1.1. İkinci Gençlik Romanının Çözümlemesi

2.1.1.1. Özet

Beyoğlu'nda bir apartman dairesinde hastalarını kabul eden Hayrullah Neşet, gönüllü olarak doktorluk yapmaya gittiği Anadolu'dan döner. Muayenehanesine hizmetçisiyle gelen Bedia'yı, ilk aşkı Belkıs'a benzetir. Bu karşılaşmanın ardından ruhen ve bedenen sarsılır. Yirmi senedir kalbinde sakladığı mateme geri dönüş olur. Doktorluğunun ilk yılında, hocası Naşit Bey'in refakatinde bir konağa gider. Konağın küçük kızı Belkıs hastadır. Hayrullah, hocasının talimatı üzerine düzenli olarak Belkıs'ın durumunu kontrol etmeye gelir. Bir ay boyunca her gün Belkıs'ı ziyaret eden Hayrullah, zamanla hastasına ilgi duymaya başlar. Birlikte vakit geçirme fırsatı yakalarlar. Hayrullah'ın ilaç tedavisi yanında yaptığı telkinler ve karşılıklı sohbetler iki genci birbirine yakınlaştırır. Belkıs'a karşı hissettiği yoğun duyguları mektuplara döken Hayrullah, her gece konağın etrafında umutsuzca dolanır. Yaklaşık üç ay

boyunca devam eden tedavi, Belkıs'ın iyileşmesiyle sona erer. Son kez hastasını ziyarete giden Hayrullah, onun yeniden hastalandığını görünce dayanamaz. Doktorluğu bir kenara bırakıp aşkını itiraf eder. Belkıs da Hayrullah'a karşı benzer duygular hissettiğini belli eder. Birbirlerinden haber alabilmek için Belkıs'ın hizmetçisinin aracılığıyla karşılıklı olarak mektuplaşmaya başlarlar. Görüşmek için her fırsatı değerlendirmeye çalışan Belkıs, bir gün hasta kılığında Hayrullah'ın çalıştığı eczaneye gelir. Bu şekilde devam edemeyeceğini, kendisine her gün görücü geldiğinden dem vurur. Hayrullah'a olan bağlılığından dolayı taliplerini reddetmesi, ailesine karşı zor durumda kalmasına sebep olur. Bu yüzden gelip ailesinden kendisini istemesini söyler. Hayrullah'ın sessiz kalışı karşısında Belkıs oradan ayrılır.

Kısa bir zaman sonra Belkıs'ın annesinin vefat haberi gelir. Bu ölüm, Belkıs ile Hayrullah için sonsuza kadar sürecek bir ayrılığın başlangıcı olur. Hayrullah, bir müddet Belkıs'tan haber alamaz. Yaklaşık iki ay sonra yazıhanesinde Belkıs'tan gelen bir mektup bulur. Mektupta, babasıyla Fransa vapuruna bineceğini yazar. Annesinin mateminden dolayı mektup gönderemediğini her şeye rağmen ölene kadar sadakatının ve bağlılığının devam edeceğini sözünü verir. Belkıs, gittiği şehirlerden Hayrullah'a mektup göndermeye devam eder. Zamanla mektuplar da gelmez olur. Birbirlerinden bir daha hiçbir şekilde haber alamazlar. Belkıs'ın gidişinin ardından Hayrullah'ın annesi vefat eder. Peş peşe gelen ölümlerden etkilenen Hayrullah, İstanbul'da kalmaktansa Anadolu'nun doktor bekleyen uzak bir yerine görevlendirilmesini talep eder. Belkıs'a olan özlemini, kavuşamamanın verdiği acıyı ve melâli yıllarca kalbinde taşır. Başka insanların yaralarını sarar. Daha çok çalışır ve sürekli kitap okur. Bir gece, polisler Hayrullah'ın evini basar ve onu hapse atarlar. İstanbul'dan gelen bir telgrafla özgürlüğüne kavuşur. Yıllar geçtikçe başarılı ve varlıklı bir doktor olur. Yirmi yıllık gurbet sona erer ve İstanbul'a geri döner.

Hayrullah'ın İstanbul'a gelişinden bir yıl sonra Bedia ile tanışması, Belkıs'ın ardından yaşadığı yası yeniden alevlendirir. Belkıs bir gün geri dönecekmiş gibi onun hayaliyle yaşar. Her gün evine gelirken Belkıs'ın en çok sevdiği çiçekleri alır. Hiç gönderilmeyecek mektuplar yazar. Bir gün, Bedia'nın yeniden rahatsızlanması üzerine Hayrullah konağa çağrılır. Bu ev ziyareti sonrasında Bedia'yı sevdiğini fark eden Hayrullah, onun iyileşmesi için elinden geleni yapar. Hastalığın seyrinde olumlu bir gelişme yaşanmaz. Sıtma nöbetleri artarak devam eder. Bedia her geçen gün kötüleşirken biraz daha ölüme yaklaşır. Bir iki ay sonra Necip Bey'in konağından

Bedia'nın ölüm haberi gelir. Hayrullah, yüreğinde duyduğu acı ve ıstırapla saatlerce ağlar. Gecenin ilerleyen saatlerinde başı ve gözleri şiddetli bir şekilde ağrır. Etrafı bulanık görmeye başlar. Odanın tamamen karanlık olduğunu fark edince lambasının söndüğünü düşünen Hayrullah, hizmetçisini çağırır. Hizmetçi lambanın hâlâ yandığını söyleyince Hayrullah o zaman gözlerinin görmediğini anlar. Hayrullah'ın başına gelen felaketi duyan dostları ve meslektaşları, kalıcı körlüğün sebebini araştırır fakat bulamaz. Hayrullah'a bakması için yanına ihtiyar Fransız bir rahibe getirirler. Hayrullah'ın gözlerindeki dinmeyen kederi fark eden yaşlı kadın, ona anne şefkatiyle bakarken bir yandan da umut aşılama devam eder.

2.1.1.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Edebî eserlerde anlatıcının varlığı yadsınamaz bir gerçektir. Anlatmaya dayalı metinlerde, zaman, mekân ve kişilere dair bilgilerin aktarılmasında ve vakalar zinciri arasındaki bağlantının kurulmasında bakış açısına başvurulur (Aktaş, 1991: 82-83). Yazar, romanı kurgularken hâkim olan bakış açısının belirlediği sınırlar doğrultusunda anlatıcı ve okuyucuyu baş başa bırakır. Romanda bakış açısı ve anlatıcı farklı şekillerde yer alabilir. Bunlar; kahraman bakış açısı ve anlatıcı, ilahi bakış açısı ve anlatıcı, gözlemci bakış açısı ve anlatıcı ve son olarak çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı olarak sınıflandırılabilir (Şahin, 2020: 31).

İkinci Gençlik'te başkişi Doktor Hayrullah Neşet'in yer aldığı pasajlarda, anlatıcının ilahi bir bakış açısına büründüğü görülür:

“Hayrullah Neşet bahçeden en son çıktı. Belki pek تنها bir köşede ayrılmayı daima erken bulan iki harareti kalp vardı. O, bunu, bütün eski elemelerini uyandıran bugünkü ziyareti, evinde kendisini bekleyen yalnız yemek sofrasını düşünerek, arabada yumruklarını sıkıyordu. Apartmanın önünde arabadan indi; sallanarak merdivenleri çıktı. Dairesine girdikten sonra iyi tenvir edilmiş yemek odasından, kenarında tek bir sandalye ve üstünde tek bir takım bulunan yemek masasını görmemek için başını çevirerek çıktı. Ve mütehayyir gözlerle kendisini takip eden hizmetçiye;

–Biraz rahatsızım, yemek yemeyeceğim. Hemen yatacağım. Emrini verdikten sonra koridorda bir taş gibi sürüklenerek odasına geldi” (İ.G., 11).

Alıntılanan metinden hareketle, ilahi bakış açısına sahip anlatıcı, Hayrullah'ın günlük yaşamına dair ayrıntıları ana hatlarıyla ortaya koyar. Romanda başkişi dışındaki kişilerin aktarılmasında “daha az malumatlı” (Aktaş, 1991: 113) olan gözlemci anlatıcı bakış açısı hakimdir.

Kurmaca gerçekliğe dayalı öyküsel metinlerde anlatıcı, eserin yazarından bağımsız olarak okuyucu ile anlatı arasında bağ kuran en önemli unsurlardan birisidir.

Romanın kurgulanışında, anlatının var oluşunda ve okuyucuya sunuluşunda anlatıcı hem yapıcı hem de yansıtıcı bir rol oynar (Tekin, 2020: 52). Anlatıcı, olay kurgusunda olup biten her şeyi aktaran, öznel veya nesnel yargılara sahip, metnin içinden ya da tamamen dışından biri olabilir. Yazar ile anlatıcı aynı kişi olmak zorunda değildir. *İkinci Gençlik*'te gözlemci anlatıcı ve ilahi anlatıcı bir arada yer alır.

Gözlemci anlatıcı, olay, kişi, zaman ve mekân bağlamında nesnel veya öznel bir tutum sergileyebilir. Nesnel tutumlu gözlemci anlatıcı, kişileri dışardan gözlemleyerek olduğu gibi aktarır. Herhangi bir müdahalede bulunmaz, anlatılan olayları tamamen okuyucunun inisiyatifine bırakır (Çetin, 2021: 107). *İkinci Gençlik*'te kadın figürlerden Belkıs'ın geçtiği pasajlarda anlatıcı nesnel bir tavır takınır. Konuşmaları, Belkıs'ın ağzından olduğu gibi aktarır:

“Bir gün matemden iki ay sonra, ikindiye yakın eczaneye gelince kendisine bir mektup verdiler; Belkıs'tan gelen bu mektubu, kalbi durmuş zannedilecek kadar süratle çarparak açtı; Bu Belkıs'ın veda idi: “Annemin ölümünden sonra yaşamaya yalnız senin için katlanmışım Hayrullah; bu bana ölümün en büyüğünü getirdi. Ben hayatımı yalnız sana vermek için saklamışım; babam matemini dağıtmak için başka ufuklar aramaya çıkıyor, beni de beraber götürüyor; ben her şeye, hatta babama bile rağmen senin olmak istiyordum. Eğer imkân olsaydı senin bile hürmetinden kaybetmeyi göze alıp bir metruk gibi yalvararak eşliğinden geçecektim. Mukadder değilmiş. Ölümle birbirimizi bulamazsak bile, ta kalbimin yollarında üşüten rüzgarlar esip akşamlar ininceye kadar kimsenin olmayacağıma emin ol. Bugün Fransız vapuruyla hareket ediyoruz. Kalbinde benim için imanı kaybetmiş bir hatıra saklama, buna razı değilim, sana ne gelmek ne de yazmak mümkün olmadı; ve bunun içinde başkaca yüz bin eylemle boğulan ben oldum Hayrullah” (İ.G., 41).

Belkıs'ın ne düşündüğü hatta ne hissettiği yukarıda alıntılanan mektupta tarafsız bir şekilde okuyucuya sunulur. Anlatıcı, Belkıs'ın yaşadıkları karşısında sessiz kalmayı tercih eder. Herhangi bir müdahalede bulunmaz ve sadece uzaktan izler. Belkıs'ın hasta yatağındaki hâlleri ve Hayrullah'a gönderdiği mektuplar hayatına ışık tutan bilgilerdir.

Roman kurgusu, Doktor Hayrullah Neşet etrafında şekillendiği için anlatıcı bu noktada ilahi bakış açısıyla donatılır. Başkişiyle ilgili her konuyu bilen anlatıcı, onun tüm yaşantıları üzerinde de egemen bir güç olur. Romanın *Ba'sü ba'de'lmevt Günü* adlı bölümünde Hayrullah, muayenehanesinde hastalarını kabul ederken içeriye Bedia ve hizmetçisi girer. Bedia'nın siması, tanıdık bir çehreye benzer. Hayrullah, o andan itibaren yirmi senedir unutmaya çalıştığı eski sevgilisinin hatırasıyla sarsılır. Erkenden muayenehanesinden ayrılır. Haliç'in kıyısında bir bahçede akşama kadar içer. Eve vardığında yemek yemeden odasına geçer. Çekmecesinde yıllardır sakladığı, Belkıs'a ait bir resme bakarak saatlerce ağlar. İlahi anlatıcı, Hayrullah'ın yaşadığı psikolojik duygu durumunu gün yüzüne çıkarır:

“Ve bu, bu geceki elemelerin en büyüğünü yarattı. Artık Hayrullah sesini kısımaya lüzum görmeyerek yüksek sesle ağlıyordu... Kendisine duvarlar eğiliyor, ve üstüne kapanıyor gibi görünüyordu... Kalktı kendisini öylece yatağına yüz üstü kapanarak örtülerinin altına attı... Kulaklarında gökler yıkılıyor, göğsünün altında kalbi yanıyordu...” (İ.G., 14).

Hayrullah’ın bedeninde ve ruhunda tezahür eden hüznün ve keder, ilahi anlatıcıyı açıklayan, tahmin eden ve aktaran bir mekanizma olarak karşımıza çıkarır.

2.1.1.3. Olay Örgüsü

Roman sanatında olay örgüsü; kişi, zaman ve mekân bağlamında gerçekleşen olayların ilişkilendirilmiş ve düzenlenmiş örüntüsüdür. Forster (2011), olay örgüsünü olayların determinist bir ilişki içerisinde kronolojik olarak anlatılması olarak tanımlar (Forster, 2001: 128). Olay, anlatmaya dayalı metinlerde halkanın en küçük zinciri olarak görülür. Edebî yapıda olayların dizilişi ve sıralanışı vakayı oluşturur. Olay örgüsünde, olayların anlatılış sırası ve düzeni farklılık gösterebilir. Anlatıcı, önem derecesine göre kurguyu şekillendirir. *İkinci Gençlik*’te Doktor Hayrullah’ın gençlik ve yaşlılık yıllarında yaşadığı olaylar birbiriyle bağlantılı ve benzer vakalardan oluşur. Hayrullah’ın başından geçenler, neden- sonuç bağlamında genellikle “zaman dizimsel bir sıra içinde” (Çetin, 2021: 191) aktarılır. Olay örgüsünün kurgulanışında zamanda geriye dönüş veya ileriye gidiş söz konusu olabilir. *İkinci Gençlik*’te vakaların oluşumundaki farklılıklar, olay örgüsünün giriş, gelişme ve çözüm aşamalarını etkilemez.

İkinci Gençlik’in olay örgüsü dört ana başlıktan ve numaralandırılmış otuz bölümden oluşur:

1. Bölüm: Ba’sü ba’de’lmevt Günü

- Doktor Hayrullah Neşet, gönüllü olarak gittiği doktorluk görevinden İstanbul’a dönmesi ve Beyoğlu’ndaki muayenehanesinde hastalarına bakmaya devam etmesi
- Bedia ve hizmetçisinin Hayrullah’a tedavi olmak için gelmesi ve Bedia’nın Hayrullah’ın kayıp sevgilisi Belkıs’a olan benzerliğiyle dikkat çekmesi
- Hayrullah’ın Bedia’yla tanışmasıyla, gençlik yıllarına dönerek Belkıs’ın ardından yaşadığı matemi yeniden hatırlaması

2. Bölüm: Geçmiş Zaman

- Hayrullah’ın, doktorluğunun ilk yıllarında hocasıyla beraber büyük bir konakta yaşayan Belkıs’ın evine gitmesi

- Hayrullah'ın Belkıs'ın hususi doktoru olması ve onunla baş başa vakit geçirme fırsatı yakalaması
- Tedavi sürecinde Belkıs'la Hayrullah arasındaki duygusal yakınlaşmanın, tedavi sonlanınca mektuplar vasıtasıyla devam etmesi
- Belkıs'ın, hasta kılığında Hayrullah'ın muayenehanesine gelip evlenmek isteğini açık bir şekilde ifade etmesi ve bunun üzerine Hayrullah'ın sessiz kalması
- Kısa bir zaman sonra Belkıs'ın annesinin vefat etmesi ve babasıyla Fransa vapuruna binip İstanbul'dan ayrılması
- Hayrullah'ın, Belkıs'ın gidişinin ardından annesini kaybetmesi ve Anadolu'nun doktor ihtiyacı olduğunu düşünerek İstanbul'dan gitmeye karar vermesi
- Beyrut'ta doktorluk yapmaya başlayan Hayrullah'ın, yaşadığı ölüm ve kayıpları yad ederek yıllarca acı çekmeye devam etmesi
- Hayrullah'ın yaklaşık yirmi sene sonra yaşlı, zengin ve başarılı bir doktor olarak İstanbul'a dönmesi

3. Bölüm: Teşrinler

- Gurbette geçen yirmi yılın ardından Belkıs'ın mateminin ilk günkü gibi canlı ve taze olması
- Odasında Belkıs'ın anısını yaşatmaya devam etmesi ve her akşam elinde krizamtamlerle (kasımpatı) evine gelmesi
- Belkıs bir gün geri dönecekmiş gibi yaşaması ve onunla ilgili hayaller kurması
- Bedia'nın ilk muayeneden sonra fenalaşması üzerine Hayrullah'ı eve çağırması
- Bedia'nın sağlık durumunun gittikçe kötüleşmesi ve sıtma nöbetlerinin artması
- Hayrullah'ın ilk ev ziyaretinde Bedia'ya umut vadeden sözler sarfet sarfetmesi
- Yıllar sonra yeniden sevdiğini fark eden Hayrullah'ın, Bedia'yı Belkıs'ın yerine koyması
- Hayrullah'ın Bedia'nın iyileşmesi için elinden geleni yapması fakat başarılı olamaması

4. Bölüm: Son Merhale

- Bedia'nın yakın bir zamanda öleceğini anlayan Hayrullah'ın, hastasının son günlerinde sık sık ziyaretlerde bulunması
- Evde geçirdiği vakitlerde gençliğinde yaptığı gibi hiç gönderilmeyecek mektuplar yazması
- Bir akşam mektubunu yazarken odasına hizmetçisinin girmesi ve Bedia'dan haber getirmesi
- Hayrullah'ın Bedia'nın ölüm haberini alır almaz ruhen ve bedenen büyük bir buhran geçirmesi ve görme yetisini kaybetmesi
- Arkadaşlarının çabalarına rağmen gözlerinin eski sağlığına kavuşamaması
- Fransız bir rahibenin bakımında yaşama umutla tutunmaya çalışması.

2.1.1.4. Kişiler

Roman sanatında, olay, zaman ve mekân bağlamında oluşturulan kurmaca dünya, anlatıcının dilinde figürlerle hayat bulur. “Kişi”, “şahıs”, “kahraman” veya “karakter” gibi farklı kavram adları kullanılsa da anlatıdaki temel rolü aynıdır. Romanlarda ağırlıklı olarak bahsedilen esas karakterlerin yanında yardımcı yan karakterler yer alır (Pospelov, 1984: 10-11). Karşılıklı etkileşim hâlinde olan esas ve yan karakterler, anlatının vazgeçilmez unsurlarıdır. Esas kahraman, anlatı boyunca varlığını hissettirirken, yan karakterler kritik noktalarda ortaya çıkar. Esas kişinin bilgilendirilmesinde veya gerçeklerin açığa çıkmasında yardımcı rol oynarlar.

Bir romanda eylemi gerçekleştiren kişi, insan olmak zorunda değildir. Kişileştirilmiş hayvan, eşya veya cansız nesneler de kişi olarak kabul edilebilir (Tekin, 2020: 76). *İkinci Gençlik*'te şahıs kadrosu insanlardan oluşmaktadır.

2.1.1.4.1. Başkişi

Romanda, “merkezi kişi”, “ana karakter”, “protagonist” veya “temel figür” gibi çeşitli şekillerde adlandırılan başkişi, anlatının yapı unsurlarının belirleyicisi ve yönlendiricisidir. Anlatmaya dayalı edebî metinlerde öykünün kurgulanışı başkişi etrafında şekillenir (Sazyek, 2021: 55). Olay örgüsünün başından sonuna kadar diğer figürlerden ayrılan başkişi, tüm yaşamsal faaliyetleriyle okuyucunun karşısında konumlanır (Tekin, 2020: 90). Hayrullah, romanın merkezinde yer almasına rağmen onunla ilgili bilgiler, anlatıda dağınık bir şekilde bulunur.

İkinci Gençlik'te başkişi Doktor Hayrullah Neşet, küçük yaşta babasız kalmış, annesiyle yaşayan “fakir değiller denilecek bir ailenin çocuğudur” (Süha, 1923: 16). Hayrullah ilk bakışta Tanzimat Dönemi romanlarındaki erkek karakter tipolojisi çizer. Tanzimat romancılarına göre babasını erken yaşta kaybeden oğullar, süfli lezzetlerin peşine düşme eğilimi gösterir (Parla, 2012: 75-76). Babalarından kalan mirası bu uğurda harcamaktan çekinmezler. Onların aksine Hayrullah, içinde bulunduğu topluma rağmen hedefleri için kendinden taviz vermez:

“Gençliğin boş ve yâbis defnedildiği bu memlekette, daima kolay zevklerden uzak yaşamış, ve başka memleketlerdeki meslektaşlarının daima tahassürle yad ettiklerini işittiğini talebe hayatını boş, bir rahip gibi temiz, lekesiz ve mutaassıp geçirmişti. O da düsturlarından fedakârlık etmeye razı olmayanlardandı; onun için her şey, ya istediği gibi olmalı, yahut hiç olmamalıydı” (İ.G., 23).

Hayrullah'ın, öğrencilik hayatını zevk ve eğlenceden uzak, gayet mütevazı bir çevrede geçirdiği görülür.

Kurmaca metinlerde, yazarın dünyayı algılayışı veya yaşam tarzı, başkişi özelinde temsil edebilir (Sazyek, 2021: 57). *İkinci Gençlik*'in satır aralarında yazarın savunduğu veya reddettiği görüşler Hayrullah'la hayat bulur. Yazarın, gençliğe verilen değere atıfta bulunması, Anadolu'nun doktor ihtiyacına dikkat çekmesi örnek olarak gösterilebilir. Hayrullah'ın hayatının Ali Süha'nın biyografisiyle örtüşmesi bu görüşü destekler niteliktedir.

Romanda başkişinin içinde bulunduğu duruma göre şekillenen ve değişen ruh hâllerinin zamanla nasıl farklılaştığı gözler önüne serilir. Hastası Belkıs'la tanışması, yıllardır süregelen anlam arayışına bir cevap niteliği taşır. Kendisine bile itiraf edemediği, zihninden geçen duygu ve düşünceler Belkıs'la anlam bulur:

“Doktordan ziyade şair ve romancı yaratılmış olan Hayrullah, mağrur ve müctenip o zamana kadar kendi dimağının icat ettiği âlemde yaşamış, ve kalbi etrafında, bazen ayaklarının dibinde toplaşan küçük günahlar; gençlik hikâyeleri için kapalı tutmuştu... Ve böyle birden kalbinin sırrını kendi kendisine itiraf ettikten sonra, nasıl uzun seneleri uzak ve tenhada yaşayan münzeviler, günün birinde şehirlere indikleri zaman pek çok büyük bir hırsıyla hayata ve gürültüsüne sarılırlarsa, o da büyük bir tehâlûkle bu yeni hüsne öyle sarılmıştı” (İ.G., 24).

Belkıs, onun hayatındaki eksik parçayı tamamlar. Hayrullah'ın “içsel ve heyecansal devinim ve gelişim(i)” (Pospelov, 1984: 196) içinde bastırdığı duyguların karşı cinsle teması noktasında başlar.

Hayrullah ve Belkıs'ın birbirlerine karşı hissettikleri aşkın ömrü çok uzun olmaz. İkilinin arasına giren ölüm, onları sonsuza dek ayırır. Hayrullah'ın peş peşe yaşadığı kayıplar, hayatının dönüm noktası olur. Hayrullah, kişiliğinde değişim ve dönüşüm yaşar. Anadolu'nun doktor bekleyen uzak yerlerine gitmeye karar verir.

Hayatının yirmi yılını doğduğu büyüdüğü İstanbul'dan ayrı geçirir. Değişen sosyal ve kültürel çevre, karakterini olumlu yönde etkiler:

“Sivri köşeler yuvarlandı, düzlendi. Halka ahaliye biraz daha insani, biraz daha necip olarak karıştı” (İ.G., 48).

Hayrullah yeni görev yerinde ferdiyetçilikten uzaklaşarak yüzünü topluma döner. Roman başkışisinin, anlatının başından sonuna kadar başkalaşım ve değişim geçirmesi beklenen bir durumdur (Sazyek, 2021: 56). Aradan geçen uzun yıllar, Hayrullah'ın insanlara karşı tutum ve davranışlarının yanı sıra fiziksel görünümünü de değiştirir:

“Şimdi yüzünün eski bir kundura derisi gibi kırışmış, buruşmuş olan cildi, o zaman taze bir meyve parlak ve taravetliydi. Şimdi şakaklarından garip renklerle inen saçları, o zaman ince, yumuşak ve sarıydı.” (İ.G., 13).

Hayrullah'ın yüzü ve saçları yıllara yenik düşse de kalbindeki matem ilk günkü gibi yaşamaya devam eder. Bu süreçte çok çalışır, halkın dertlerine koşan varlıklı, başarılı ve tanınmış bir doktor olur.

2.1.1.4.2. Norm Karakter

Romanda olay kurgusunun vazgeçilmez bir unsuru olarak sayılan norm karakterler, başkışinin yol göstericisi ve destekleyicisi konumundadır (Stevick, 2017: 189). Başkışinin görünmeyen veya açığa çıkmamış karakter özelliklerinin yansıtılmasında da rol oynar. Tek boyutlu olarak ele alındıkları gibi çok boyutlu yuvarlak karakter özelliği de taşıyabilirler (Korkmaz, 2015: 237). *İkinci Gençlik*'te Belkıs, Hayrullah'ın eksiklerini tamamlayan norm karakterdir.

Belkıs, Hayrullah'ın hastası olmasının yanı sıra ikilinin arasındaki aşkın devamlılığı için gayret gösteren, olumlanan bir kadın figürüdür. Onun varlığı, olay örgüsünün başından sonuna kadar anlatıcı tarafından sürekli hatırlatılır. Belkıs ve Hayrullah birbirlerine sadakatle bağlıdır. Belkıs'ın romandaki işlevi, Hayrullah'ın bu aşk için harekete geçmesini sağlamak ve onunla bir aile kurmaktır. Hayrullah, aşkı için somut bir davranış göstermez. Kurguda, Hayrullah ve Belkıs'ın evlenmelerine karşı engel teşkil edecek bir durum söz konusu değildir.

Romandaki zamanın 1890'lı yılların Osmanlı toplumuna işaret ettiği göz önüne alınırsa, Belkıs'ın toplumsal değişimin sembolü olduğu söylenebilir. Belkıs tamamen iyileştikten sonra Hayrullah'la görüşebilmek için hizmetçisiyle mektup gönderir. Ardından hasta kılığında Hayrullah'ın çalıştığı eczaneye gelerek evlenmek istediğini söyler. Belkıs'ı durduran şey annesinin ölümü olur. Yaşadığı kayba rağmen

İstanbul'dan ayrılmadan önce Hayrullah'a haber vermeyi başarır. Hatta gittiği yerlerden mektup göndermeye bile devam eder. Yazar, romanda Hayrullah'ın pasif ve melankolik aşkının karşısına Belkıs'ın tutkulu ve cesur aşk mücadelesini koyar.

2.1.1.4.3. Fon Karakterler

Romanın entrik kurgusunda, başkişi ve norm karakterlere göre geri planda kalan, hemen hemen her anlatıda olan kişi veya kişilerdir. Bu karakterler, başkişinin yaşadığı sosyal çevreyi görünür hâle getirirler (Stevick, 2017: 180). *İkinci Gençlik*'in şahıs kadrosu geniş olmadığı için fon karakterler de azdır.

Romanın 19. yüzyılın son çeyreğindeki Osmanlı toplum yapısını yansıttığı düşünülürse fon karakterler, başkişi etrafında şekillenen vakaları gerçeğe uygun hâle getiren zemini hazırlar. Hayrullah'ın “Mekteb-i Fünûn Tıbbiye-yi Mülkiye-yi Şahane emraz ve serîriyyat-ı dahiliye muallimi” (Süha, 1923: 15-16) olan hocası doktor Naşit Bey, bitmeyen yasın temsilcisi Hayrullah'ın annesi, Belkıs'la Hayrullah'ın ayrılmalarında dolaylı yollardan etkili olan Belkıs'ın anne ve babası, haberleşmeyi sağlayan hizmetçiler, Hayrullah'a ilk gençlik duygularını yeniden hissettiren Bedia, Hayrullah'ın doktor arkadaşları ve anne şefkatiyle Hayrullah'ın bakıcısı Fransız rahibe kadın, fon karakterler arasındadır.

2.1.1.5. Zaman

Romanın temel unsurlarından biri olarak sayılan zaman, olayların gerçekleşip gerçekleşmediğinin anlaşılmasında ve tespit edilmesinde kolaylık sağlayan bir kavramdır. Anlatıda; nesnel, öyküleme ve anlatma olmak üzere farklı zaman dilimleri vardır (Çetin, 2021: 128).

İkinci Gençlik'te romanın nesnel zamanı, bir eylül günü Hayrullah'ın Bedia'yla tanışmasıyla başlar ve “nisanın son günlerinde” (Süha, 1923: 77) Bedia'nın ölümüyle son bulan yaklaşık sekiz aylık süreci kapsar. Öyküleme zamanı, Hayrullah'ın doktorluk görevine başladıktan sonra geçen yirmi yılın kronolojik anlatımına dayanır. Yazarın romanı anlatma zamanı ise *Kadın* dergisindeki tefrikalarla başlayıp kitap hâline gelene kadar geçen sürede yaklaşık on bir yıla karşılık gelir. Anlatıcının ilk bölümden sonra geriye dönüşle geçmişi hatırlatması, geniş zaman aralığına işaret eder.

Birinci bölüm *Ba'sü ba'de'lmevt Günü*'yle başlar. Bu bölümde, olayların anlatılış sırasının gerçekleşme zamanıyla eşzamanlı ilerlediği, zaman ve mekânın birbirleriyle bağlantılı olduğu görülür:

“Bir eylül günüydü. Bir yıl evvel menfâ-yı ihtiyârisinden avdet eden Doktor Hayrullah Neş’et-emrâz-ı kalbiyyeye ve ri’evviye mütehassısı Beyoğlu’nda bir apartmanın ikinci katındaki dairesinin muayene odasında hastalarını bekliyordu. Saat öğleden sonra üç vardı; ne pek sıcak, ne de pek serin olan havalardan biri idi” (İ.G., 5).

Yukarıda alıntılanan metinde, her ne kadar zaman ve mekân anlatı düzleminde paralellik gösterse de olaylar şimdiki zamanda değil geçmiş zamanda yaşanır.

Hayrullah’ın bitmeyen yası, kalbinde ilk günkü gibi taze kalır. İlahi anlatıcı, geriye dönüş yaparak bu matemın sebep olduğu olayları okuyucuya ikinci bölümde *Geçmiş Zaman* başlığıyla aktarır. Genette (2020)’ye göre, bir anlatı metninin zamanını kestirmek oldukça zor ve sofistikedir. Olaylar, kronolojik bir şemayla gösterilse de anlatının süresi ölçülemez (Genette, 2020:7 8-79). Anlatıda, Hayrullah ile Belkıs’ın aşklarını itiraf ettikleri gün, tam bir zaman ifadesiyle aktarılır. Hayrullah, mutlu olduğu o geceyi, ölene kadar unutmamak için “21 Nisan 1307” (Süha, 1923: 29) notuyla kalbinin hizasına bıçakla kazır. Bu tarih, miladi 3 Mayıs 1891 yılına karşılık gelir. Hayrullah’ın aynı yıl içinde Beyrut’a gittiği varsayılırsa İstanbul’a dönüşü ve Bedia’yla tanışması 1911-1913 yılları arasındadır. Buradan yola çıkarak, romanın nesnel zamanının, yazarın anlatma zamanıyla paralellik gösterdiği söylenebilir. Anlatımda kullanılan sürenin tahmini yıllar bazında ifade edilmesi, Genette’nin tezini doğrular niteliktedir.

Romanda, yirmi yıllık zaman dilimi, orijinal eski yazı metinde *Geçmiş Zaman* bölümünde yaklaşık otuz altı sayfada anlatılır. Sözgelimi anlatıcı, ilk gençliğinden ikinci gençliğine kadar geçen yirmi yıla defaatle vurgu yapar. Hayrullah’ın o yıllardaki duygusal ve düşünsel dünyasına odaklanması, geçmişe ait yaşamsal kesitlere verilen önceliğin bir sonucudur.

Yazarın, romana nesnel zaman dilimini çağrıştıran bir ad vermesi de dikkat çekicidir. İlk gençlik yıllarındaki büyük aşkı Belkıs ile ikinci gençliğindeki aşkı Bedia’ya karşı hissettiği duyguları, tekerrürden ibarettir.

2.1.1.6. Mekân

Roman kurgusunda mekân, olayların geçtiği alanların genel adıdır. Mekânlar, kişilerin sosyokültürel bağlamda varoluşlarına anlam katar. Anlatma esaslı metinlerde, kişilerin bulundukları mekânın niteliği, okuyucunun hayal dünyasına yön verir (Tekin, 2020: 138). Anlatılarda köy veya şehir hayatına ait mekânların tercih edilmesi, okuyucunun zihninde birbirinden farklı şemaların belirmesini sağlar.

İkinci Gençlik, vaka zinciri etrafında gelişen bir roman olduğu için mekân unsuru göz ardı edilmez. Dekor işlevine sahip açık ve kapalı mekânlar, olayların gerçekleştiği yer olarak kullanılır. Buradan hareketle mekân tasvirleri oldukça yüzeysel ve sınırlıdır. Romandaki açık mekânlar; Taksim Bahçesi, Pötişan'da (Tepebaşı) bir bahçe, Beyrut, mezarlık, kapalı mekânlar; Naşit Bey'in konağı, Hayrullah'ın Fenerbahçe'deki evi ve odası, Bedia'nın evi, Beyoğlu'ndaki muayene odası ve eczanesidir.

Romanda Hayrullah'ın gençlik ve yaşlılık yıllarında yaşadığı yer, kişiliğinin ve iç dünyasının yansıtıldığı kapalı mekânlardır. Kendi yarattığı dünyanın sembolü olan ev ve oda, aynı zamanda ruhsal dalgalanmaların ortaya çıkışını hızlandırıcı bir etkiye sahiptir. Hayrullah'ın vaktinin büyük bir bölümünü geçirdiği odasını “elemlerin ve şefkatlerin mabedi” (Süha, 1923: 38) olarak nitelendirilmesi, iç çatışmalarının da bir sonucudur. Mekân algısının, başkişinin içinde bulunduğu duygu ve düşüncelerle paralel bir anlam kazandığı anlatıda geniş yer bulur:

“Bütün perdeleri indirilmiş ve böyle fazla haykırıcı ışıklar kovularak, kalan boynu bükük gölgelerle bir ibadet yeri yarım karanlığı ve sırrı yaratılmış odasında, Hayrullah Neşet başında ve kalbinde büyük bir humma, titreyen ellerle bürosundan birçok kağıtlar çıkardı; bunların arasından bir resim düştü. O, bu resmi, düşen bir Kur'an-ı yerden kaldırınca öpüp başına koyan bir Türk çocuğu safvet ve hürmetkarlığıyla öpüp gözlerine götürdü. Sonra, onu burnunun üstüne koyarak, başı yumruklarının arasında, gözleri kapalı, birçok ağladı, ağladı...” (İ.G., 55).

Odanın kapalı perdeleri, ortaya çıkan karanlık ve kasvetli atmosferin Hayrullah'ın ruhuna sirayet etmesinde tetikleyici bir rol oynar. Bunların aksine karamsarlıktan uzaklaşıp bir nebze de olsa umut arayan Hayrullah'ın mutlu ve huzurlu olmak adına sarf ettiği çaba ne ruhuna ne de odasına yansır:

“Her akşam, kolları çiçekle dolu geliyor ve bunları resmin yanına koyuyordu. Bu çiçekler, odasına, ne bir bahar, ne bir gençlik ne de bir nisan getiriyordu. Bilakis şimdi her şey, hayatının olmayacak matemini daha yeniliyor, gözleri nüfuz edemediği karanlıklardan, bilinmeyen şeylerden daha çok sızlıyordu.” (İ.G., 56).

Evine Belkıs'ın sevdiği çiçekleri getiren Hayrullah, beklediği saadeti bir türlü bulamaz. Mekânla kişiler arasındaki ilişkinin psikolojik boyutta ele alınışı, Hayrullah ile annesinin beraber yaşadığı gençlik yıllarına kadar uzanır. Anne ile oğul arasındaki fiziksel ve duygusal mesafe, odanın atmosferine yansır:

“Annesi daima ki odasında, sokağa bakan pencerenin üstünde babasının mushafı bir yerinden açık duruyor; annesinin başındaki siyah örtü, zayıflamış, ve hududu eskimiş yüzüne maveradan gölgeler indiriyordu. Hayrullah bu gözü yaşlı kadının, bu açık duran ilah kitabının, bu siyah örtünün, ve odasının havasını dolduran mütevekkil ve derin matemle bir mabedi hatırlatan bu sahnenin karşısında, kalbinin kendi elleriyle kopardığı eski tellerinde pek çok eskiliğine rağmen unutulmayan aşına bir ihtizarın uyandığını duyar gibi oldu...” (İ.G., 34- 35).

Odanın tasvir edilişı, Hayrullah'ın annesinin ruh hâlini anlatan benzer ifade şekillerine sahiptir. Kapalı mekânlar, kişilerin sunuluşunda bağlayıcı ve destekleyici bir etkiye sahiptir.

Edebî eserlerdeki açık veya geniş mekânlar, olayların yaşandığı ülke, şehir, kasaba ve köy gibi coğrafi alanların genel adıdır. *İkinci Gençlik*'te açık mekânların tercih ediliş sebebi toplumdan kaçışın ve iç huzurun yeniden sağlanmasıdır. Hayrullah'ın, yaşadığı kayıplardan sonra İstanbul'dan Beyrut'a yaptığı yolculuk, ruhuna bir nebze de olsa dinginlik ve huzur verir:

“Geçtiği memleketlerden birisi ona pek kıymetli bir teselli verdi... O zaman bir teselli olan bu şey bir zaman sonra, ölmeyen hiçbir hadisenin hiçbir kuvvetin öldüremeyeceği bir saadet yarattı ve böyle kaybedilen Belkıs'ın gittiği yerlerden geçmiş olmak için katlandığı bu uzun yollar, ona bu beklenmeyen, umulmayan saadeti vermişti...” (İ.G., 45).

Hayrullah, sevdiği kadınla farklı zamanlarda aynı yerlerden geçer. Belkıs'a kavuşmaktan ziyade onunla karşılaşabilme ihtimaline sınımsız sarılır. Gidilen onca yola, içinde yaşattığı umudu için katlanır.

Romanda açık veya kapalı mekânlar, başkışının kendisine yönelik benlik algısına ve çevresindeki kişilerle kurduğu bağın niteliğine göre anlam kazanabilir (Çetin, 2021: 136-137). *İkinci Gençlik*'te Hayrullah, yaşadığı deneyimlerden yola çıkarak mekânlara farklı anlamlar yükler. İstanbul; gençlik yıllarında yaşadığı kayıp ve acıların, Beyrut; Belkıs'a olan bağlılığın ve sevginin, Fenerbahçe'de annesiyle yaşadığı ev; matem ve son olarak şahsi odaları melali duyguların temsilcisi olur. Bahsi geçen mekânlar, kişileştirilerek insana özgü ruh hâllerini yansıtır.

2.1.1.7. Dil ve Üslup

Bir şiir, roman veya hikâyeyi ayakta tutan üslup; stil, tarz ve mod gibi farklı anlamlarda kullanılır. Herhangi bir yazarın dil ve üslubunu incelerken külliyatından yola çıkılması beklenir. O zaman kelimeleri, cümle yapılarını, tamlamaları, benzetme biçimlerini ve dilinin diğer özelliklerini de bir arada görmek mümkündür. Yazarın yaşadığı devrin tarihi ve sosyal şartlarıyla üslup arasında bir bağlantı vardır. Ali Süha, Fecr-i Âtî Topluluğu'nun temsilcisi olarak kendisinden önce gelen Servet-i Fünûncuların dil ve üslubunu devam ettirir ve taklitten öteye geçemez. Romanında devrin melankolik, umutsuz ve karamsar ruh hâlini, anlatının söylemine yansıtır. Yazar en çok “matem”, “hüzün”, “elem”, “keder”, “melal”, “yas” ve “mezar” gibi kelimeleri kullanarak cemiyetin huzursuzluğunu okuyucuya hissettirir.

Ali Süha'nın tek romanı olması sebebiyle dil ve üsluba yönelik genel çıkarımlarda bulunmak yerine edebî metni kendi içinde değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olur. *İkinci Gençlik*'te sade bir dil ve üslup kullanan Ali Süha, Arapça ve Farsça tamlamalara pek yer vermez. Uzun cümle yapıları ve sayfalarca süren tasvirlerle rastlanmaz. Dilde estetik bir kaygı taşımayan yazar, kelimeleri ve cümleleri literal anlamda kullanır:

“Bu ruha yalnızlıkları dolduran bir geceydi. Gündüzün velvelesi, daha efkarları aşmadan, Hayrullah bir Merih, bir yıldız mahluku olmuş, kalbinde o uzak ve sevgili vatanının tahsîrini duymuştu. Bu baharın yakınlaşan nefesinden ısınmaya başlamış bir şubat gecesi idi. Hayrullah penceresini açmış, başı avuçlarının içinde, aysız gecenin bütün zulmetlerini kalbinde gömmek isteyerek, semada bir kalp gibi çarpan yıldızları seyrederken, kendisinin, bu zulmet ve mesafe mevlidinin doktorluktan ne kadar çok uzak yaratılmış olduğunu düşünüyor; ve uzak pek uzak yıldızlar için bunlar şüphesiz benim gibi vatansızların hicran ile dolu kalpleridir diyordu. O, şüphesiz, bir vatansız, bir garipti” (İ.G., 20).

Metafor ve imgelerin yerine derinliği olmayan betimlemelerin varlığı ve benzetme edatının kullanımı, anlatının edebîlik ölçütünü oluşturur.

Romanda başkişinin doktor olması münasebetiyle yer yer tıp terimlerine rastlanır. Hayrullah'ın başından geçen olaylar etrafında şekillenen kurgu, dilde fiil ve fiilimsilerin kullanımını zorunlu kılar. Bununla beraber, başkişinin ruhsal boyutuna dair analizlerde sıfatlara yer verildiği görülür:

“Hayrullah, gözleri ve ruhu bilinmeyen mesafelerin ortasındaki büyük nura, sevgiliye matuf, yolundaki mebzul çiçeklerden bir tane olsun koparmamış, ruhuna yabancı bir ziya koymamıştı... Ve nihayet kaybedilmiş günlerin, öldürülmüş gençliğin, hayatın yanında, kaybolan sevgilinin mateminden başka bir şey yoktu. Hayatı nasıl boş ve lüzumsuz geçmişti. O sevgiliyi tekrar nasıl bulmalı ve günleri, ölmüş günlerini hangi belirsiz mezarlardan toplayıp getirmeliydi.” (İ.G., 58).

Alıntılanan metinden yola çıkarak anlatının bütününde Hayrullah'ın duygularını ifade etmede vokabüler zenginliğe sahip olmadığı söylenebilir. Romanda “çokseslilik” (Bahtin, 2004: 62) yerine tek bir sesin hâkim olduğu monolojik bir yapı vardır. Karakterler ideolojik olarak otoriteye sahip değildir, “sessiz köleler” (Bahtin, 2004: 48) den oluşurlar. Yerel ağız ve söyleyişlere yer verilmeyen konuşmalar, değiştirmeden aktarılırken üsluba gerçeklik katmak amaçlanır. Ayrıca karşılıklı konuşmalar, durağan üsluba canlılık ve hareket vurgusu yapar. Anlatının kurgusunda Hayrullah ile kadın figürlerin iletişimi diyaloglarla sağlanır. Olanı olduğu gibi yansıtan karşılıklı konuşmalarda, kadın karakterler sayıca fazla olmasına rağmen derinlemesine analiz edilme şansı bulamamıştır. Romanın *Tesrinler* bölümünde iyiden iyiye kendisini hissettiren sonbahar, anlatının söylemine de yansır. Anlatıcı, kasım aylarında çiçeklenen krizamtemleri mensur şiir üslubuyla anlatır:

“Krizantemler... Krizantemler... Krizantemler...

Nefis, baş döndüren bir koku, ince, kumral, esmer bütün kadınların şiir ve zarafetini toplamış bir endam ve naz; baharın veremediği renkleri kendisine daha üstadane vermişler... İşte krizantemler... Hatıraların aşk, gençlik tarihinin çiçeği... Elinize aldığınız zaman nasıl sinenize sarmak arzusunu verecek kadar kadınlığı var. Zarif endamının üstünde eğilen başı, akşamlara karşı düşünen, ağlayan kadınları hatırlatıyor... Koklayınız... Ruhunuza gözlerinizde dolan mest ile nasıl bir mevsimin değil, bütün hayatın aşka ait hatıralarını, hayatınızda yaşamış ve geçmiş bütün kadınların hatırasını, verdikleri elemle, yaşadıkları aşk ve heyecanla açtıkları onulmaz sanılan yaralarıyla siyah tüllere sarılmış bir dua kitabı gibi matem ve tevekkül ile okuyorsunuz. Onlar da bir genç kız hüsnü mü var: bu kadar anı, yıldırım darbeleri gibi kalbinizde heyecanlar, arzular yaratıyor... Onlar da aşka mabet yapmış, aşkı din bilmesi, zamanlarında aşkın tanrısı olmuş büyük kadınların ruhu mu var: kalpte uyandırdığı haz ve heyecan bu kadar müstemir oluyor. Ve asıl olunamayacak, yüksek muhibbeler tahassürünü yaratıyor. Bu kadar asır ve aşk arzu ve gençlik, renk ve heyecan, muhtazar toprağa gönderilmiş bir ölüm çelengi mi... ” (İ.G., 59-60).

Anlatıcı, krizantemlere kadınlara has özellikler atfederek sonbaharın gelişini sanatkârane bir söylemle ifade eder. Mensur şiirin dahil edilmesi, metni genel havasından uzaklaştırır. Anlatıda geçen “Koklayınız...” (Süha, 1923: 59) telkini okura dönük farklı bir anlatım tarzını çağırıştırır.

2.1.1.8. Anlatım Teknikleri

Edebî metinlerde anlatılan olayların yanı sıra nasıl anlatıldığına dair ipuçları veren anlatım teknikleri en önemli unsurlardan birisidir. *İkinci Gençlik*’te kullanılan başlıca teknikler şunlardır; Tasvir (Betimleme) Tekniği, İç Çözümleme Tekniği, Diyalog, İç Konuşma/İç Diyalog, Mektup Tekniği, İleriye Gidiş Tekniği ve Geriye Dönüş Tekniğidir.

2.1.1.8.1. Tasvir (Betimleme) Tekniği

Roman sanatında anlatının okurun zihninde canlandırılmasına ve somutlaştırılmasına olanak sağlayan temel tekniklerden biridir (Tekin, 2020: 209). *İkinci Gençlik*’te betimlemelerin başat rolü, Hayrullah’ın ruh durumlarını okuyucuya anlatmaktır:

“Bu pek çok melül olan sima Hayrullah’ın bütün maneviyatında eski külleri savurarak, altından ateşleri üfleyen, sarsan, sızlatan boralar geçirdi. İhtiyar doktorun unutulmuş kalbinde, unutulmaya çalışılan bir yara kanadı; senelerden sonra hâlâ genç ve sihirleyen bir sima uyandı. Bu genç kız, hayatın elinden aldığı o eski aziz sevgiliye, uzaklara gidip bir daha görülmeyen aziz kadına ne kadar benziyordu.” (İ.G., 7).

Hayrullah’ın kendi yaşantısına dair tasvir, romanın dinamikleri arasında yer alır. Romana hasta rolüyle dâhil olan kadın karakterler (Belkıs ve Bedia), daha sonra Hayrullah’ın hayatının vazgeçilmezi olur. Belkıs ve Bedia’nın farklı zamanlarda benzer süreçlerden geçişi, ilahi anlatıcı tarafından tasvir edilir:

“Hayrullah doktorluk hüviyetini bütün bütün unutarak bu neticeye gelince, istemeden, haberi, olmadan Belkıs’ın şeklini, yüzünü düşündü. Onun alelade sakinken durgun ve bulanık bir su gibi müphem ve manasız duran gözlerine mukabil, nöbet içinde iken, kollarının öyle derağuşları, göğsünün ile kadınlığa ve gençliğe yakın hareketleri, dudaklarının o kadar meçhul buseler altında hırpalanıyor gibi garip tekallüsleri vardı ki... Bu zavallı Belkıs pek çok güzeldi, ve ona pek çok acıyordu.” (İ.G., 21-22).

Belkıs’ın evine yaptığı ziyaretlerin sıklığı sebebiyle onu belirli aralıklarla muayene eden Hayrullah, hasta ve sağlıklı olduğunda bedeninde gerçekleşen değişimleri gözlemleme fırsatı bulur. Romanda, Hayrullah’ın hastası Bedia’nın ilk muayeneden sonraki durumu detaylı bir şekilde betimlenir:

“Bedia biraz daha sararmış, biraz daha incelmış, hududu daha kibar bir hüznle güzelleşmiş yüzü, alınları daha çok morarmış ve çökmüş gözleriyle bir hastadan daha ziyade pek çok ıstıraplı, uyanık geceler geçirmiş, yollar gözlemiş, yolcular beklemiş bir kadına benzemişti. Kendisini ilk muayene ettiği günden beri intizamsız fasılalarla sıtma gelmişti. Birçok geceleri, uykusuz geçiriyor, bazen sıtma geceleri, ıstırap veren rüyalarla dolu bir dalgınlık, onu uykusuzluktan daha zayıf, daha yorgun yapıyordu. Daha çok sinirli, hırçın, seriülnifial olmuştu” (İ.G., 62-63).

Bedia’nın tedavisinde hususi doktoru olan Hayrullah, hastalık sürecinin fiziksel ve ruhsal yansımalarını ayrıntılı tasvir eder. *İkinci Gençlik*’te betimlemeler dekor olarak kullanılmamış, dramatik yapıya gerçeklik katmayı amaçlamıştır. Romanda mekâna dair betimleme örnekleri “2.1.2.7. Mekân” adlı bölümde verilmiştir.

2.1.1.8.2. Mektup Tekniği

Roman türünde mektup tekniğine yer verilmesi, “bireyin iç dünyasını aydınlatmaya” (Tekin, 2020: 328) dair geniş söylemsel olanaklar sağlar. *İkinci Gençlik*’te karakterler arasında mektuplaşmayla sağlanan iletişim, olay örgüsünde kilit rol oynar. Hayrullah’la Belkıs’ın karşılıklı birbirlerine gönderdikleri mektupların içeriğine dair bilgi verilmez. Ancak Belkıs’ın İstanbul’dan ayrılırken Hayrullah’a gönderdiği veda mektubu okurla paylaşılır:

“Annemin ölümünden sonra yaşamaya yalnız senin için katlanmıştım Hayrullah; bu bana ölümün en büyüğünü getirdi. Ben hayatımı yalnız sana vermek için saklamıştım; babam matemini dağıtmak için başka ufuklar aramaya çıkıyor, beni de beraber götürüyor; ben her şeye, hatta babama bile rağmen senin olmak istiyordum. Eğer imkân olsaydı senin bile hürmetinden kaybetmeyi göze aldırıp bir metruk gibi yalvararak eşliğinden geçecektim. Mukadder değilmiş. Ölümle birbirimizi bulamazsak bile, ta kalbimin yollarında üşüten rüzgarlar esip akşamlar ininceye kadar kimsenin olmayacağıma emin ol. Bugün Fransız vapuruyla hareket ediyoruz. Kalbinde benim için imanı kaybetmiş bir hatıra saklama, buna razı değilim, sana ne gelmek ne de yazmak mümkün olmadı; ve bunun içinde başkaca yüz bin eylemle boğulan ben oldum Hayrullah” (İ.G., 41).

Birinci tekil şahsın ağzından yazılmış mektupta, bireyin en yoğun duygularına yer verilmiştir. Belkıs içinden geçenleri, mektup tekniği sayesinde hem Hayrullah’a hem de okura hissettirmeyi başarır.

Hayrullah, İstanbul'a döndükten sonra karşılıksız mektuplar yazmaya devam eder. "Bugünün hâlikine" ve "Aziz sevgili" ye hitaben yazılan mektupları yirmi yıl öncesinde olduğu gibi özenle dolabında saklar. Anlatıda görme yetisini kaybetmeden önce yazdığı yarım kalan mektup, hikâyenin trajik sonuna denk gelmesi açısından dikkat çekicidir.

2.1.1.8.3. Geriye Dönüş Tekniği

Anlatma esaslı edebî metinlerde, zamanın kurgulanışı farklılık gösterebilir. Romanda esas alınan "şimdi", geçmişten beslenerek geleceğe doğru uzanır (Tekin, 2020: 244). Yazar kronolojik olarak ilerleyen kurguda birden geçmişe giderek kişilere veya olaylara dair açıklayıcı bilgiler verebilir. Başkişinin başından geçen olayların anlatıldığı romanlarda, okurda merak duygusu uyandırmak amaçlanabilir. Bu yüzden geçmişe dönük açıklayıcı ifadeler, romanın giriş bölümünde verilmez (Tekin, 2020: 245).

İkinci Gençlik'in birinci bölümünde Hayrullah'ın içinde bulunduğu yas sürecini tetikleyici faktörlerin ortaya çıkışı anlatılır. Anlatıcı, ikinci bölümde *Geçmiş Zaman* başlığıyla geriye dönüş yapar. Bu matemin sebep olduğu olaylara dair detay vererek okurun merakını giderir. Hayrullah'ın geçmişe bağlılığının zamanla saplantılı hâle gelmesi geriye dönüş tekniğinin varlığını zorunlu kılar.

2.1.1.8.4. İleriye Gidiş Tekniği

Romanın kurmaca gerçekliği içinde okurda kimi zaman merak uyandırmak amacıyla ileriye gidiş tekniği kullanılabilir. Geleceğe dair kesin yargılar veya tahmini olaylar, başkahramanın bile haberdar olmadığı sonuçlar doğurabilir (Sazyek, 2015: 186-187). Sözelimi teknikle, her şeye hâkim olan anlatıcı öyküsel anlatımda akışı bozmadan okuyucunun kolay bir şekilde fark etmesini sağlar.

Belkıs'ın evine belirli aralıklarla tedavi amaçlı kontrole giden Hayrullah, doktor rolünün yanında arkadaş gibi davranır. Baş başa kaldıklarında memleketin edebî hayatından bahseder. Fransızca roman, gazete ve tiyatro yazıları okur. İlaç tedavisiyle beraber Belkıs'a psikolojik destek sağlar. Doktor hasta ilişkisinin ötesinde, Hayrullah ile Belkıs birbirine yakınlaşırken ilahi anlatıcı bu noktada araya girerek mutsuz son hakkında geleceğe dönük haber verir:

"Bu mukadderdi; onlar sevişecekler ve semanın altında bu felaket doğacaktı. Biz bir ilk yıldız düşünürken, bize bir tabut bir matem veren kuvvetin sızlamaz parmakları, onların risalelerine siyah yazılar yazmıştı... Onlar daha ikisi de hatta kendi kendilerine itiraf etmezden evvel,

rüzgarların kulağına iğrenç bir ihtiyar sesi: Sevişecekler ve onları ayıracağım demişti” (İ.G., 19).

Alıntıda bahsedilen tabut, romanın ilerleyen sayfalarında Belkıs’ın annesinin ölümüyle karşılığını bulur. Romanda ileriye gidiş tekniği, gelecekte gerçekleşecek olumsuz durumları okura önceden haber vermek için kullanılmıştır.

2.1.1.8.5. İç Çözümleme Tekniği

Roman sanatında, ilahi anlatıcı figürlerin iç dünyasını anlaşılır kılmak için iç çözümleme yöntemine başvurulabilir (Sazyek, 2021: 162). Anlatmaya dayalı metinlerde sıkça kullanılan bu teknik, iç monolog ve bilinç akımının yaygınlaşmasıyla eski popülerliğini kaybeder. Bu yöntemle, anlatıcı kahramanın psikolojik durumunu aktarırken tarafsız davranır. Anlatımın inandırıcılığını ve gerçekliğini okuyucuya hissettirir (Tekin, 2020: 274-275). *İkinci Gençlik*’te Hayrullah’ın zihninden geçen duygu ve düşünceler, farklı pasajlarda tırnak içinde doğrudan okuyucuya aktarılır:

“Bu şüphesizdi ki bu genç güzel hastasını pek çok seviyordu. Hapisten çıkmış bir çocuk gibi cılgın bir neşe duyuyor, “seviyorum, seviyorum” diye bağırmak istiyordu” (İ.G., 22).

“Bu ilk hararetle niçin, nasıl sevdiğini, bu fıkı-i şefkatleri yüksek ve müstesna Belkıs’ın nasıl telakki edeceğini düşünmedi. Uzak bir sevgiliye beklemediği bir zamanda kavuşmuş gibiydi... Bu yolcuya nasıl, yalnız, “Artık geldin değil mi? ” denirse, o da daima: “ Artık seviyorum” demek istiyordu...” (İ.G., 23).

“Ve bu bütün uzaklıklara rağmen o kadar büyük bir yakınlıktı ki... Sonra böyle, kalbinde sevilmiş olmanın sırrını taşımak o kadar büyük bir saadetti ki... Şimdi hayat için kendisinde daha büyük bir hak doğuyor, bir gün pek erken sokağa çıkıp ilk rast geldiğine “Baksana, benim de kalbimde artık aziz bir sır var!” demek istiyordu.” (İ.G., 30).

Yukarıda alıntılanan metinlerde, Hayrullah’ın yaşantılarından yola çıkarak duygu ve düşünceleri ilahi bakış açısıyla aracısız bir şekilde yansıtılmıştır. Doğrudan iç çözümleme yöntemiyle erkek figürün kendi cümlelerine başvurulmuştur.

2.1.1.8.6. Diyalog

Diyalog; roman, hikâye ve tiyatro gibi edebî türlerde kahramanların karşılıklı konuşmasıdır. Kurmaca metinlerde diyalogun temel işlevi, anlatıdaki muğlaklığı ortadan kaldırmak ve kurguya somutluk katmaktır (Tekin, 2020: 266). *İkinci Gençlik*’te Doktor Hayrullah ile kadın figürler arasında geçen diyaloglar, anlatımı zenginleştirerek gerçeklik algısı yaratır. Romanın diyalogla başlayıp bitmesi anlatının kilit noktası sayılır. Hayrullah ile ihtiyar Fransız rahibe arasında geçen diyalog, hikâyeye çarpıcı bir son hazırlar:

"Vürudundan bir müddet sonra Hayrullah'ın bu birkaç gün içinde tamamıyla ağarmış saçlarını tararken sordu ki:

- Hayrullah Bey akrabanızdan hayatta kimse yok mu? Bir tek kimse var, hemşire; onun da hayatta olup olmadığını bilmiyorum. Ah o, bir gün gelse. Yeniden eski zaman gibi olacağıma gözlerimin görmeye başlayacağına eminim.

O zaman rahibe, Hayrullah'ın gözlerinden sızan yaşlardan bu beklenen akrabasının kim olduğunu anlamakta güçlük çekmedi. Ve bu genç ihtiyarın başını bir anne temasıyla okşayarak:

- Bana hemşire demeyin, anne deyin evladım, dedi ve derin bir göğüs geçirmesinden sonra, derin bir şefkatle ilave etti: Allah'tan ümit kesilmez..." (İ.G., 88).

Ali Süha, diyalog tekniğini kullanarak başkişiyi kendi âleminden uzaklaştırarak dış dünyayla bağlantı kurmasını sağlamıştır.

2.2. Ali Süha Delilbaşı'nın Kaybolan Ses Adlı Tiyatro Eseri

Türk tiyatrosu, edebiyat araştırmacıları tarafından "Geleneksel Türk Tiyatrosu" ve "Modern Türk Tiyatrosu" olmak üzere iki ana başlık altında incelenmiştir. Geleneksel Türk tiyatrosuna, Türklerin Orta Asya'da boylar hâlinde yaşadığı dönemlerde yapılan şaman törenleri, kutlamalar ve düğünlerde sergilenen çalgılı oyunların yanında İslamiyet'in kabulü ve Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulmasından bu yana sözlü kültür ürünleri kaynaklık etmiştir. Geleneksel Türk tiyatrosunun alt kollarından biri olan halk tiyatrosu, herhangi bir yazılı metne bağlı kalmadan doğaçlama sergilenen ve gösterinin ön planda olduğu Köy Seyirlik Oyunları, Karagöz, Orta Oyunu, Meddah ve Kukla gibi tiyatro türlerinden oluşur (Oğuz, 2014: 217). Tanzimata kadar bu türlerin hem sarayda hem de halk arasında kahvehanelerde yaşatılmaya devam ettiği görülür. 19.yüzyılda Osmanlı toplumunda Batılılaşma hareketlerinin hız kazanmasında gazete ve dergilerin yanında tiyatronun etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Tanzimatın ilk yıllarında İstanbul'da tiyatro binaları inşa edilmeye başlamış ve yerli tiyatro topluluklarında artış gözlenmiştir (Akyüz, 1995: 56). Tiyatronun pahalı bir eğlence olması, orta oyunun popülerliğini devam ettirmesi ve Türk kadınının sahneye çıkamayışı gibi sebeplerden ötürü Batılı tarzda tiyatro, belirli aydın kesime ulaşabilme imkânı bulabilmiştir. Tanzimat Fermanı'nın ilanından yaklaşık yirmi sene sonra 1859 yılında Batılı anlamda ilk Türkçe tiyatro eseri Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'dir. Eser, 1860 yılında *Tercümân-ı Ahvâl*'de yayımlanır. Tiyatroda, birbirini görmeden evlenen iki gencin yaşadığı trajikomik olaylar anlatılır. Mahalle ortamında geçmesi, orta oyunundan izler taşıması, kahramanların yerel ağız ve söyleyişlerle konuşturulması bakımından geleneksel tiyatroya yaklaşıp. Tanpınar, *Şair Evlenmesi*'ndeki kahramanlardan biri olan Müştak Bey'in o zamana kadar görülmeyen bir karakter olduğunu ileri sürer. Müştak Bey'in neşeli bohemi,

taşkınlıkları ve konuşma tarzıyla Quartier Latin veya Boulevard tiyatrosundan çıkmış gibidir (Tanpınar, 2009:194). Tiyatro yazarları arasında Şinasi'yi takiben Direktör Ali Bey, Namık Kemal, Ebuziya Tefvîk ve Ahmet Mithat Efendi katılır. Ahmet Vefîk Paşa ve Şemseddin Sami, Molière'den çevirilerle katkıda bulunur. Nitekim Abdülhak Hâmit, Tanzimat tiyatrosunun en üretken yazarları arasında yer alır.

Tanzimat tiyatrosunda sosyal faydanın ön planda olduğu ve ahlaki amacın gözetildiği görülür. Eserlerin konusunu evlilik, geleneklere bağlılık, esirlik ve tarihi olaylar oluşturur. Devrin en önemli tiyatro yazarlarından biri sayılan Namık Kemal'in, bu görüşlerden yola çıkarak vatan sevgisini işlediği *Vatan Yahut Silistre* adlı oyunu 1873 yılında Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenir. Tiyatronun defalarca oynanmasının ardından halk arasında yaşanan coşku ve tezahüratlar üzerine Namık Kemal Magosa'ya sürgüne gönderilir. Namık Kemal, sürgün yıllarında yazdığı ünlü eseri *Celâleddin Harzemşah*'ın ön sözünde tiyatroya dair görüşlerine yer verir (Sazyek & Sazyek, 2019: 165-198). Yazara göre, tiyatro eğlencelerin en yararlısıdır. Toplumun değişim ve dönüşümünde basılı eserlerden daha etkilidir. Bizdeki orta oyunlar tiyatrodan sayılmaz çünkü edebe uygun değildir. Namık Kemal, kendi görüşlerine ek olarak Avrupa'da var olan tiyatro eserlerine dair bilgiler vermiş, klasik tiyatro türlerinin özelliklerinden bahsetmiştir.

Modern Türk tiyatrosunun inşa sürecinde Güllü Agop'un 1869'ta kurduğu ilk Osmanlı tiyatrosu sayılan Gedikpaşa Tiyatrosu, II. Abdülhamit tarafından 1884 yılında kapatılır. Servet-i Fünûn'unu da içine alan dönemden 1908'e kadar okunmak için yazılan tiyatro eserlerinin yanında tuluat kumpanyaları görülmeye başlar (Akyüz, 1995: 107). Servet-i Fünûncular için tiyatro, hikâye ve romana nazaran ikinci planda kalan bir tür olarak karşımıza çıkar. Tanzimatla başlayan modern tiyatronun temellerinin atılması hususunda Servet-i Fünûncuların da katkısı yadsınamaz bir gerçektir. Servet-i Fünûncuların, Batı'da özellikle Fransız tiyatrosunu yakından takip ettikleri, eserlerin dil ve üslubunda günlük konuşma diline yaklaştıkları fakat devrin siyasi koşullarından dolayı sosyal konulara değinmedikleri söylenebilir (Akyüz, 1995: 108-109). Servet-i Fünûncular arasında tiyatroya dair başarılı eserler veren yazar kuşkusuz Hüseyin Suat'tır. Cenap Şahabettin, Mehmet Rauf, Halit Ziya ve Safvetî Ziya'nın da bu türde eserleri vardır. Servet-i Fünûn'u müteakip Fecr-i Âtîciler devrin şartlarından dolayı kendilerini tiyatro eseri yazma konusunda yeteri kadar yetkin

görememişlerdir (Akyüz, 1995: 160). Fecr-i Âtî oyun yazarları arasında Şehabettin Süleyman, Müfit Ratip ve Tahsin Nahit sayılabilir.

Tanzimat'la başlayan Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî'yle devam eden telif tiyatro eserlerinin yazımı ve 1908 yılından sonra tiyatro çalışmalarının belirli bir ivme kazanması, Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunun alt yapısını oluşturur (İslam, 2013: 380). Modern Türk tiyatrosu, en başarılı eserlerini vermek için hazır hâle gelir.

Ali Süha, dünya edebiyatından seçtiği yazarların tiyatro eserlerini çevirmiş, tiyatroya dair aktif çalışmalara katılmış ve tüm bunlara ek olarak tek perdelik piyes yazmıştır. Tiyatronun yayılmasında ve gelişmesinde uzun yıllar hizmet etmiştir. *Kaybolan Ses* adlı trajedisinde kendisini terk eden eşiyle yıllar sonra karşılaşan kadının geçmişiyile yüzleşmesi anlatılır.

2.2.1. Olay Örgüsü

Kaybolan Ses, başkahraman Nihal'in denize bakan odasında resim yapmasıyla başlar. O gün takvimler 29 Eylül'ü gösterir. Şefik, Nihal'i terk edeli tam sekiz sene olmuştur. Dadısı Zekiye'ye bu konuyu açan Nihal, geçmişe dönük konuşmaya başlar. Anne ve babasının otuz beş yıl mutlu süren evliliğine dikkat çekerken kendisinin yaşadığı talihsizliğe sitem eder. Şefik'le 18 yaşında evlenir. Evlendikten iki yıl sonra Şefik, Fransız mürebbiyeye kaçarak kayıplara karışır.

Aradan geçen sekiz seneye rağmen Nihal kocasından resmi olarak boşanmaya cesaret edemez. Şefik'in kendisini neden terk ettiğini, onun hayatındaki ilk erkek olduğunu ve o kadar çok severken neden genç yaşta dul kaldığını sorgular. Kocasının gidişinin ardından geçen yıllarda ruhen ve bedenen yaşlandığını hisseder. Nihal, hâlâ Şefik'i sevdiğini ve onu beklediğini dadısına anlatırken o esnada odaya Şefik girer. Zekiye onları baş başa bırakarak odadan çıkar. Şefik ve Nihal konuşmaya başlar. Kocasının hiçbir şey olmamış gibi davrandığını fark eden Nihal, bir hayli sinirlenir. Şefik, aslında hâlâ Nihal'i sevdiğini o zamanlar bunu dile getirmekten aciz olduğunu söyler. Beraber gittiği kadının kendisini kandırdığını, iltifatları karşısında dayanamadığını ve zaafına yenildiğini anlatır. O kadından bahsederken ağır ithamlarda bulunur. Yaşattıklarından dolayı çok pişman olduğunu dile getirir. Şefik'in beraber kaçtığı kadınla yaşadıklarını en ince ayrıntısına kadar anlatması Nihal'i üzer. Nihal defalarca susturmaya çalışsa da Şefik umursamaz. Sözlerini bitirirken Nihal'in dizlerine kapanır ve ağlayan gözlerle af diler. Nihal bu durum karşısında çaresiz kalır.

Şefik'i affettiğini söyler fakat hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağını kendi karanlık dünyasında yaşadığını ifade eder.

Şefik, Nihal'le yeniden başlamak istediğini ve geçmişini unutturacağını defalarca dile getirirse de Nihal asla kabul etmez. Kendisine yapılan ihanetin acısı hâlâ çok tazedir. Kocasını çok sevmesine rağmen onun da bir gururu vardır. Şefik'i ölene kadar beklemek, daha güzel daha tatlı bir ıstıraptır. Bu sözler üzerine Şefik, geldiği gibi odadan çıkıp gider. Nihal arkasından gitmek ister fakat cesaret edemez. Piyanosunun başına geçer. Tuşlara sert bir şekilde basar fakat ses gelmediğini fark eder. O anda dadısı Zekiye içeri girer. Şefik Bey diyerek cümlesini tamamlayamaz. Başını kederle öne eğer. Nihal kapıya yönelerek Şefik'in ardından seslenir. Perde burada kapanır.

2.2.2. Şahıs Kadrosu

Oyun, üç kişilik kadrodan oluşur. Nihal, 28 yaşındadır. Bostancı'da bir köşkte annesi, dadısı ve hizmetçileriyle yaşamaktadır. Şefik, 40 yaşındadır. Nihal'in eski kocasıdır. Evlendikten iki sene sonra komşusunun Fransız mürebbiyesiyle kaçarak Nihal'i terk etmiş, sekiz senedir kendisinden haber alınamamıştır. Zekiye, 60 yaşındadır. Nihal'in dadısıdır. Gençken Nihal'in babasının katiplerinden biriyle evlenmeye niyetlenmiş fakat müstakbel damat adayı düğünden önce hayatını kaybetmiştir. Bu olaydan sonra Zekiye bir daha evlenmemiştir.

2.2.3. Mekân

Oyun tek perde olduğu için mekân olarak Nihal'in Bostancı'da yaşadığı köşkün odası seçilmiştir. Olay örgüsü, mekânın tasviriyle başlar:

“Bostancı'da arkadaki bahçesi denizle birleşen bir köşkün deniz tarafında bir odası. Dipte geniş camanlı kapıdan büyük ve eski tarz bir balkona çıkılır. Balkondan yaprakları solmağa başlamış ağaçlar, berrak gökyüzü ve deniz görülür. Odanın vaktiyle çok zengin olan eşyası biraz ihtiyarlamıştır. Tavanda eski zamandan kalma muhteşem bir avizenin şamdanları yerine buzlu camlı elektrik ampulleri konmuştur. Eşya on beşinci Louis üslubundadır. Sağda bir şöminenin önünde fanuslu bir antika saat, tavana kadar uzanan kıymetli bir ayna. Duvarlarda akşam denizleri, güz peyzajları, çığ renkli çiçek ve ağaçlar resmedilmiş bir sürü yağlı tablo. Sağdan birinci planda duvara karşı pankupe olarak konulmuş büyük bir piyano, önünde taburesi. Piyanonun şamdanları modernize edilmemiştir: yarı yarıya yanmış mumlar görülür. İkinci planda sağda ve solda iki kanatlı birer kapı.” (Delilbaşı, 1946 :5).

Olayın gerçekleşeceği odadaki eşyaların maddi ve manevi anlamda değerli olması, Nihal'in varlıklı bir ailede yaşadığının kanıtıdır.

2.2.4. Zaman

Oyunda zamana dair net bir tarih verilmemiştir fakat “mevsim eylül sonları: akşam yakındır” (Delilbaşı, 1946: 5) şeklinde ifadeler yer almaktadır. Ayrıca Nihal’in dadısıyla konuştuğu sahnede “bugün eylülün yirmi dokuzu dadı...” (Delilbaşı, 1946: 7) dediği bilinmektedir. Nihal’in Zekiye ve Şefik’le olan diyaloglarında ilk evlendiği yıllara dönerek yaşadıklarını ve duygularını anlatması, eserin sekiz senelik bir zaman dilimine yayıldığını gösterir.

2.2.5. İzlek

Ali Süha, *Kaybolan Ses*’te roman, hikâye ve mensur şiirlerinde olduğu gibi kadın- erkek ilişkisine dikkat çeker. Yazar, oyunda geçen ikili ilişkinin değer yargılarını, yanlışlarını ve çıkmazlarını ele alırken trajedinin kaynaklarından beslenir. Klasik trajedi, soylu insanların hayatlarındaki yanlış seçimlerden veya hatalardan dolayı başına gelen felaketi kabullenmesini ve çatışma unsurlarıyla karşılaştığında katharsis yaşamasını konu edinen, dehşet verici veya büyük yıkım içeren üzücü sonlarla biten manzum bir türdür (Kaplan, 2014: 38).

Türk tiyatrosunda trajedinin ilk örnekleri 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra görülmeye başlar. Edebiyatımızda “hâile” veya “büyük hâile” (And, 1971: 145) olarak karşılık bulan trajedi, acıklı olayları merkeze alır. Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi tiyatrosunda, dramatik olayların anlatıldığı eserler ile trajedinin iç içe geçtiği söylenebilir. Cumhuriyet devrine gelindiğinde trajedi başlı başına bir tür olarak karşımıza çıkar. Bu dönem tiyatro eserleri, klasik trajedinin sıkı sıkıya bağlı olduğu kurallardan uzaktır. Akı’ya göre trajedi, trajik olaylardan beslenen, toplumun yüksek tabakasına mensup insanlardan seçilen kahramanlardan oluşan ve daima ölümle sonlanan bir türdür. Trajedilerde, insan psikolojisini temele alarak ortaya çıkan çatışmalara gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşılır. Kahramanların ruh hallerini yansıtan anlatımda ciddi ve ağır bir üslup göze çarpar (Akı, 1963: 53-54). Tanımlardan hareketle *Kaybolan Ses*’in trajedinin unsurlarını taşıdığı söylenebilir.

Oyunun başkahramanı Nihal, zengin bir aileye mensup paşa kızıdır. Genç yaşta yaptığı evlilikte aradığı saadeti bulamaz. Şefik’in onu başka bir kadın için terk etmesi başına gelen en büyük felaket olur. Bunca yıl geçmesine rağmen kocasını unutamamış hatta imkânı olduğu hâlde resmi olarak boşanma talebinde bulunmamıştır. Yazar, Nihal’i sadakat timsali kurban kadın rolünde çizer. Kendisini bırakıp giden kocasına

beslediği sevgi, nefretinden daha yoğundur. Nihal'in yaşadıkları dadısının gözünde kader olarak adlandırılır. Bunun üzerine Nihal, anne ve babasının mutlu evliliğini örnek gösterir. Kocasından uğradığı ihanetten dolayı dul kalmış olmasını gururuna yediremez. Toplumda dul diye adlandırılan kadınlar ya kocasından boşanmış ya da kocasını kaybetmiştir. Nihal'in içinde bulunduğu ruh hâlindeki ani iniş ve çıkışların sıklaştığı anda Şefik ansızın çıkıp gelir.

Kaybolan Ses 'te çatışma, kadın ve erkek arasında geçen diyaloglarla sağlanır. Trajedilerde çatışan her iki taraf kendi açısından haklıdır bu yüzden seyirci kimin yanında olup olmayacağını tam anlamıyla kestiremez (Kaplan, 2021: 134). Nihal ve Şefik duygu ve düşüncelerini birbirlerine uzun uzun anlatırken kendilerini bir noktada haklı görürler. Şefik, kandırıldığı için affedilmeyi bekler. Nihal ise yaşayamadığı hayatın ve evliliğin yasını tuttuğu için kendi âlemine saygı duyulmasını ister. Nihal ve Şefik, ait oldukları dünyanın gerçekliğini aktarırken diğer yandan katharsis yaşarlar. Şefik'in diz çöküp ağlaması üzerine Nihal'in ona sevgi ve şefkatle yaklaşması, trajedide duygusal yoğunluğun en yüksek seviyeye ulaştığı andır. Oyunun sonunda Nihal, başlarına gelen olayları nasipsizlik olarak tanımlar. Şefik'i affeder ve tüm yaşanılanları kabullenir. Hayatına kaldığı yerden devam etmekte kararlı olduğunu söyler. Bunun üzerine Şefik odadan ayrılır. Kısa bir süre sonra dadı telaşa odaya gelir. Yüz ifadesinden Şefik'in başına bir felaket geldiği anlaşılır. *Kaybolan Ses*, melodramik bir sonla biter.

2.3. Ali Süha Delilbaşı'nın Kısa Hikâyeleri

Hikâye, kelime anlamı olarak “bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması”¹⁵dır. Hikâye türünün beslendiği önemli kaynaklar arasında sözlü edebiyatın hâkim olduğu dönemde; masallar, efsaneler, destanlar ve halk hikâyeleri yer alır. Ayrıca kutsal kitaplarda yer alan kıssalar, din ve devlet büyüklerine ait menkıbeler de sayılabilir. Sözlü gelenekten halk hikâyeciliğine geçişte *Dede Korkut Hikâyeleri* türünün ilk örneklerinden sayılır. 13. yüzyıldan 19. yüzyılın ortalarına kadar etkisini sürdüren divan edebiyatı geleneğinde yaygın biçimde kullanılan mesnevilerde dini ve tasavvufi olayların yanında aşk temalı hikâyelere de rastlanır.

¹⁵ Bkz.: *Türkçe Sözlük*, haz., Şükrü Halûk Akalın, vd., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011, s.1100.

Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha ve Hüsrev ile Şirin defalarca farklı şairler tarafından yazılmıştır.

15. yüzyıla gelindiğinde meddahlık geleneğinin yaygınlaşmasıyla realist tarzda halk hikâyelerine geçiş söz konusudur (Aça, Ekici, & Yılmaz, 2014: 191). İstanbul'da konaklarda ve kahvehanelerde IV. Murat zamanında yaşanan olayların meddahlar tarafından anlatıldığı görülür. Bahsi geçen meddah hikâyeleri arasında yer alan *Hançerli Hanım*, Âli Ali Efendi tarafından 1851 yılında yayımlanır. Nazım- nesir karışık olan hikâye, konusu bakımından modern Türk romanının temsilcilerinden *İntibah* ve *Sergüzeşt*'le benzerlik taşımaktadır (Budak, 2008: 346). Batılı anlamda Türk hikâyeciliğinin ortaya çıkışına zemin hazırlayan bir diğer önemli eser, 1797 yılında Giritli Aziz Ali Efendi tarafından kaleme alınan *Muhayyelât*'tır. Yazarın ölümünden sonra 1867'de basılan kitap; masal ile modern hikâye arasında gidip gelen ve hayali unsurlarda aşırıya kaçan anlatım tarzına sahiptir (Banarlı, 1971: 795). 18. yüzyıl Osmanlı toplumunu ele alan birbiriyle bağlantılı üç hikâyeden oluşur. *Hançerli Hanım* ve *Muhayyelât*, Tanzimat devri edipleri için esin kaynağı olmuştur.

Türk edebiyatında Batılı anlamda roman ve hikâyenin ilk örnekleri 1860'tan sonra başlar. Batı dillerinden doğrudan doğruya veya başka bir dil aracılığıyla yapılan tercüme, roman ve hikâye tekniğinin yerli yazarlar tarafından kullanılmasının önünü açar. İlk roman tercümesi Yusuf Kâmil Paşa'nın 1862 yılında Fénelon'dan çevirdiği *Tercüme-i Telemak*'tır. Fénelon'un *Telemaque*'ından sonra tercüme edilen ikinci Batılı roman Victor Hugo'nun *Les Misérables*'i olur. Eser imzasız olarak *Mağdurin Hikâyesi* adıyla çevrilir.

Batılı eserlerin çevirilerle tanıtılmasının ardından Tanzimat yazarları kendilerine iki farklı yol çizer. Bunlardan biri, Türk halk hikâyeleri ile Batılı hikâye tarzını uzlaştırmaya çalışmak diğeri ise doğrudan doğruya Batılı hikâye ve roman tekniğini uygulamaya çalışmaktır. Tanzimat devrinin birçok romancıları, sanat değerinin daha üstün olduğunu düşünerek ikinci yolu tercih ederler. Tanzimatın ilk döneminde (1860-1876) Türk hikâye ve romanı, divan ve halk edebiyatı hikâyeciliğinin ne geliştirilmiş bir devamı ne de modernleştirilmiş bir şekli olarak karşımıza çıkar. Yazılan eserler, Fransız romancı ve hikâyecileri örnek alınarak yapılmış denemelerdir. Ahmet Mithat Efendi'nin dil ve anlatımında kısmen halk hikâyelerine yönelmiş olması istisnai bir durumdur. Ahmet Mithat Efendi, 1870

yılında edebiyatımızdaki ilk hikâyeleri *Letâif-i Rivayât* adlı bir seriyle yayımlamaya başlar. 1870-1893 yılları arasında dizi hâlinde yayımlanan eser, içinde roman, tiyatro ve uzun hikâyeleri barındırır. Aynı yıl içinde geleneksel çizgide yer alan, ahlaki fayda gözetilen küçük hikâyelerini *Kıssadan Hisse* adıyla yayımlar. Bu dönemin önemli eserlerinden biri Emin Nihat'ın 1873-1875 yılları arasında neşrettiği yedi hikâyeden oluşan *Müsameretnâme*'sidir. Tanpınar, bu ilk tecrübelerde kahramanların ele alınış biçimlerinde, olaylar arasında kurulan bağlantılarda ve devrin yaşayış tarzını aksettirme konusunda kendisinden önceki hikâyelerden ayrıldığı noktalar olduğunu dile getirir (Tanpınar, 2009: 266-267).

Tanzimatın ikinci nesil yazarlarından Samipaşazâde Sezai, 1891 yılında Avrupai tarzda yazılmış ilk hikâye kitabı *Küçük Şeyler*'i yayımlar. Servet-i Fünûn hikâyesinin temelini oluşturan *Küçük Şeyler*, Halit Ziya'nın tesiri altında kaldığı ve övgüye layık gördüğü bir eserdir (Uşaklıgil, 2008:479). Samipaşazâde Sezai'nin 1888 yılında yazmış olduğu *Sergüzeşt*, gerek karakter gerek mekân tasvirlerinde realist ve yer yer romantik bir atmosfer taşıması bakımından romantizmden realizme geçişin romandaki ilk denemesi olarak kabul edilir. *Sergüzeşt*'i takiben Nabizâde Nazım *Karabibik*'le ilk realist romanı yazar. Servet-i Fünûn'da roman ve hikâyede realizm ve natüralizm akımlarının etkisi görülse de romantik duyuştan tamamen kopmak mümkün olmamıştır. Tanzimat neslinin yaptığı teknik hatalardan sıyrılan Servet-i Fünûncular, şiirde olduğu gibi nesirde de sanatkârane dil ve üslup anlayışını benimsemişlerdir. Devrin ileri gelen hikâye yazarları arasında Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Safvetî Ziya sayılabilir.

Fecr-i Âtî Topluluğu'na gelindiğinde hikâye türünde Servet-i Fünûnculardan farklı edebî tutum ve yaklaşıma sahip olmadıkları görülür. Millî Edebiyat hareketine katılan Yakup Kadri ve Refik Halit Karay dışında Fecr-i Âtî'ye bağlı kalan hikâyeciler arasında Ali Süha Delilbaşı, Cemil Süleyman Alyanakoğlu ve İzzet Melih Devrim görülür (Akyüz, 1995: 161).

Tanpınar'a göre Fecr-i Âtîciler, Guy de Maupassant'ı keşfetmiş, modern Türk hikâyesindeki başarılı örneklerini vermişlerdir (Tanpınar, 1977: 72). II. Meşrutiyetin ilanından sonra basın ve yayında nispeten özgürlük ortamının oluşması, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî hikâye ve romanının içedönük bireyselliğini kırarak toplumsal hayata yönelmesini sağlar. Nitekim hikâye ve romanda Maupassant etkisi görülmeye

başlar. 1911 yılında Yeni Lisan hareketinin cereyan etmesiyle sosyal konuların işlenişinde gerçekçi bir bakış açısı ortaya çıkar. Edebiyat tarihinde Maupassant tarzı hikâyenin temsilcisi olarak akla ilk gelen isim Ömer Seyfettin olur. Şerif Aktaş, Maupassant tarzı hikâyenin temel özelliklerinden kısaca şu şekilde bahseder:

“Hikâye, seçilmiş bir tip etrafında vücut bulur. Bu konu veya tip, hayatın akışı içinde ön safa çıkartılır. Mekân ve hayatın diğer unsurları arkada kalır. Okuyucu olayın gelişmesini düğüm noktasına kadar takip eder. Çok defa beklenmedik; ama trajik bir sonuçla hikâye biter. Zaman zaman da hikâyeden ders çıkarma yoluna gidilir. Bu tarz hikâyeye Maupassantvârî hikâye adı verilmektedir” (Aktaş, 1987: 59-60).

Yapılan tanımdan hareketle Fecr-i Âtî Topluluğu’nu da kapsayan II. Meşrutiyet Döneminde (1908-1918) yazılan hikâyelerin yapı ve içerik bakımından Maupassant tarzına yaklaştığı söylenebilir.

Ali Süha, 1908-1912 yılları arasında muhtelif dergilerde yayımladığı hikâyelerinde, küçük hikâye ve tekellümî hikâye terimlerini kullanır. Türk edebiyatında hikâyenin başlı başına bir tür olarak kabul edilmesine yönelik açıklamaların yapıldığı dönemle Ali Süha’nın ilk hikâyelerini yayımladığı zaman dilimi arasında yaklaşık elli sene olduğu söylenebilir. İngilizcede “short -short story”, flash fiction”, fast fiction” olarak tanımlanan hikâye türleri, Türk edebiyatında ise “kısa kısa öykü”, “kısa öykü”, “küçük öykü” ve “küçürek öykü” gibi kullanımlarla bilinmektedir (Korkmaz & Deveci, 2011: 12). Türk edebiyatında kısa hikâyenin ilk örneklerine 19. yüzyılın sonlarına doğru rastlanır. Kısa hikâyeye yönelik tanımlamalar yazarların hikâye veya romanlarında yer alan ön sözlerdeki açıklamalarda göze çarpar. Samipaşazâde Sezai *Küçük Şeyler* (1891)’in, Recaizâde Mahmut Ekrem *Muhsin Bey Yahût Şâirliğin Hazin Bir Neticesi* (1889) ve *Araba Sevda’sının* (1889) ön sözünde kısa hikâyeye dair görüşlerini belirtir (Yalçın, 2002: 107-108). Roman ve hikâye ayrımının kısa hikâye ve uzun hikâye bağlamında değerlendirildiği görülür. Hikâyenin zamanla romandan ayrı bir tür olarak kabul edilmesiyle kuramsal tartışmaların odağında uzunluk ve kısalık sorunu ortaya çıkar (Tosun, 2018: 271). Kısa hikâyeye; anlatıcının olay, zaman, mekân ve şahıs kadrosu etrafında şekillendirdiği düzyazı formatındaki “iki bin ile otuz bin sözcüğü kapsayan” (Tosun, 2018: 271) kurmaca metindir.

Kısa kısa öykü veya küçürek öykü ise belirli noktalarda kısa hikâyeden ayrılmaktadır. Modern yaşamın edebiyata yansımalarından biri sayılan küçürek öykü, öykü kuramcılarının Roberta Allen’a göre yüz ile bin sözcük arasında olmalıdır (Tosun, 2018: 271). Kısa hikâyede, başkişi zaman ve mekân bağlamında daha derin

ve ayrıntılı işlenir. Karakterlerin değişim ve dönüşüm geçirebilecekleri kadar zamana sahip oldukları görülür. Küçürek öyküde anlatıcı, sıkıştırılmış, yoğun ve daha kısa bir anlatım tercih eder (Korkmaz & Deveci, 2011: 14). Küçürek öykü, kısa hikâyeye oranla kişiler, zaman, mekân ve anlatım tekniklerinden tasarruf eder.

Yapılan hikâye tanımlamalarından yola çıkarak Ali Süha'nın eserlerinin kısa hikâyeye uygun olarak yazıldığı yadsınamaz bir gerçektir. Hikâyelerinin hacmi dört yüz ile beş bin kelime arasında değişir. Yazar, kısa hikâyelerini belirli bir sırayı takip ederek kurgular. Hikâyelerde yer alan çatışma unsurları, anlatımın dönüm noktasına işaret eder.

Fecr-i Âtî Topluluğu'nun manifestosunu ilan ettiği tarihten dağılışına kadar geçen zamanda çeşitli süreli yayınlarda kısa hikâyelerini yayımlayan Ali Süha, hayattayken eserlerini kitap hâline getirme fırsatı bulamaz. Hikâyelerinde işlediği konular; ölüm ve intihar, platonik aşk, intikam ve gündelik hayata dair bireyin değişen psikolojik ruh hâlleridir. Yazarın bazı mensur şiirlerinin hikâye türüne yaklaştığı görülür.¹⁶

Ali Süha, Fecr-i Âtî Topluluğu çizgisinde kaleme aldığı hikâyelerinde, İstanbul ve çevresinde yaşayan kahramanların içinde bulundukları psikolojik durumları yansıtmaya çalışmıştır. Kadın erkek ilişkilerinde ortaya çıkan çatışmalara ve sorunlara dikkat çekmiştir. Hikâyelerin içeriği, yaşanan olayların aktarımından veya duyguların dışavurumundan öteye geçmez.

Cumhuriyetin ilanından sonra çeviri eserlere ağırlık veren yazar, 1912 yılında *Kadın* dergisinde yayımladığı *Bizans Hikâyeleri: Eski Âyine* adlı hikâyesinden sonra uzun bir müddet bu türde yazmadığı görülür. 1941 yılına gelindiğinde *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi* 'nde, peş peşe sayılarda *Ehl-il Kubur* ve *Kalanların Nafakası* hikâyelerini yayımlar. 1942-1946 yılları arasında *Ülkü Millî Kültür Dergisi* 'nin farklı sayılarında *Dost Namusu*, *Bir Beyzade*, *Olağan İşler* ve *Misafir Hatırı* adında hikâyeleri yer alır.

Ali Süha 1941-1946 yılları arasında yayımladığı hikâyelerinde mekân, İstanbul ve çevresinden farklı olarak Anadolu'daki köy ve kasabalar, Bağdat ve çevresi, Şam

¹⁶ Ali Süha'nın Servet-i Fünun'da yayımlanan *Bir Muamma-yı Ruh* ve *Güzel Kadın* adlı eserlerinde hikâye türüne ait yapı unsurları gözlenmiştir. Yazarın her iki metinde başından geçen bir olaydan bahsetmesi, kişi, zaman ve mekâna dair kısa bilgiler vermesi sonucu metinler, anı türünde yazılan mensur şiirler kategorisinde incelenmiştir.

ve Paris seçilir. Hikâyelerde işlenen konular; batıl inançlar, gündelik yaşam, kadın ve erkeğin ihaneti ve konak hayatıdır. Hikâyelerin şahıs kadrosu, toplumda iyi yerlere gelmiş çeşitli meslek gruplarından seçilen zengin insanlardan oluşsa da cariye ve hizmetçilere de dikkat çekilir. Dil ve anlatıma bakıldığında Arapça ve Farsça kullanımının azaldığı, İstanbul Türkçesine uygun eserler yazıldığı görülür. *Ehl-il Kubur* adlı hikâyede halk diline ve yöresel söyleyiş özelliklerine sahip kelime ve kelime grupları yer almaktadır.

Bu bölümde, Ali Süha'nın süreli yayınlarda kalan hikâyeleri içerik ve yapı unsurları (olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, anlatıcı, anlatım teknikleri, dil ve üslup) bakımından incelenecektir.

2.3.1. Celb-i Ruh I-II

II. Meşrutiyetin ilanından sonra yayın hayatına başlayan *Kanat* dergisi, kısacık ömrüne dört sayı sığdırabilmiştir. Ali Süha'nın derginin ilk iki sayısında birbirinin devamı niteliğinde yer alan *Celb-i Ruh* adında kısa hikâyesi yer almaktadır. Hikâyede, İstanbul Cağaloğlu'nda bir evde toplanan Rıdvan, Reşit ve Ferit adlı üç arkadaşın akşam vakti ruh çağırma esnasında yaşadıkları anlatılır.

2.3.1.1. Özet

Rıdvan, Reşit ve Ferit üç arkadaştır. Daha önce ruh çağırma seanslarına katılan Rıdvan ve Reşit kardeşler, yaşadıkları tecrübeleri arkadaşları Ferit'e anlatırlar. Merakını celbeden bu seanslar Ferit'i oldukça etkiler. Annesinin uyarılarına rağmen arkadaşlarının evine gidip üç ayaklı bir masa etrafında ruh çağırma için toplanmaya karar verir. Reşit, tüm konuşmaları kaydetmek için evin bir köşesine gizlenir. O gece ruhlar âleminden Ferit'in babası Rıfat Bey gelir. Ferit, küçük yaşta kaybettiği babasına, gelecekte haber vermesi için sorular sorar. Rıfat Bey, aileye üç ay sonra bir felaket geleceğini söyler. Bunun üzerine Ferit, apar topar evi terk eder. Ruh çağırmaya katıldığı geceden sonra babasının söylediklerini aklından bir türlü çıkaramaz. Duydukları karşısında zamanla psikolojik açıdan çökkünlük yaşar. Annesine bıraktığı mektupla intihar eder. Kendisini gerçekleştiren kehanete kurban giden Ferit, felaketin ta kendisi olur.

2.3.1.2. Kişiler

Hikâyenin başkişisi Ferit, babasını erken yaşta kaybettiği için onu hayatında bir kez olsun görmemiştir. Annesiyle birlikte İstanbul'da yaşamaktadır. Başkişinin

sosyal statüsünü belirleyen fon karakterler ise Rıdvan ve Reşit kardeşlerdir. Hikâyenin norm karakterleri, Ferit'i koruyup kollayan annesi ve ölmüş babasının ruhudur.

2.3.1.3. Mekân

Celb-i Ruh'ta açık ve kapalı mekânlar göze çarpar. Açık mekânlar; Sultanahmet Meydanı, Yeniçeri Kıyafethânesi ve Cağaloğlu sayılabilir. Kapalı mekânlar ise Rıdvan ve Reşit kardeşlerin karanlık odası ve Ferit'in şahsi odasıdır.

2.3.1.4. Zaman

Hikâyede olaylar belirsiz bir zaman diliminde gerçekleşir. Ferit'in, bir gece vakti arkadaşlarının evinde ruh çağırma seansına katılmasını takip eden iki ayda yaşadıkları anlatılır. Olay örgüsü, kronolojik yapı gözetilerek kurgulanmıştır.

2.3.1.5. Anlatıcı

Celb-i Ruh'ta Ferit'in hayatına dair her şeyi bilen, gören ve duyan hâkim anlatıcının varlığı söz konusudur. Hikâyede, Ferit'in ruh çağırmadan sonra bedeninde ve ruhunda yaşanan değişimlerin aktarılmasında hâkim anlatıcıdan yararlanılır. Olay örgüsünde diyalogların yer aldığı bölümlerde hâkim anlatıcı yerini karakterlere bırakır.

2.3.1.6. Anlatım Teknikleri

Celb-i Ruh'un kurgusu bir olay örgüsü etrafında şekillenir. Kişiler, zaman ve mekân hâkim anlatıcının egemenliği altındadır. Anlatıda, Maupassant etkisinin görüldüğü yadsınamaz bir gerçektir. Ayrıca Ali Süha'nın eleştiri yazılarından anlaşıldığı üzere Maupassant'ı tanıdığı ve okuduğu söylenebilir. *Celb-i Ruh*'ta, Maupassant'ın öykü tekniğinde kullandığı üçlü öyküleme düzeyine -serim, düğüm ve çözüm bölümlerine- rastlanır (Kızılçım, 2008: 220-223). *Serim*de anlatıcı olaya giriş yapmadan önce kişi, zaman ve mekânı kısaca tanıtır. *Düğüm*de, çatışmaların ve kırılmaların yaşandığı asıl olaya geçilir. *Çözüm*de ise serim ve düğümün ortaya çıkardığı durumlar değerlendirilir fakat her zaman bir sonuca bağlanmayabilir. Beklenmedik ve şaşırtıcı sonlar yaşanabilir.

Hikâyenin *giriş* bölümünde karanlık bir odada masanın etrafında konumlanmış üç gencin diyaloglarına yer verilir:

“— Haydi beyler demişti, rica ederim masa başına.
— ... Ve bekliyorlardı...

Ferit'in gözleri gittikçe karanlığa daha ziyade alışıyor, biraz evvel tefrik edemediği masayı bir parça görüyor, bazen gözlerinin önünde sarı kırmızı garip ziyalar uçuşuyordu...

Birden ehemmiyetle:

— Ben tuhaf tuhaf mavimsi sarımsı ziyalar görüyorum, gözümün önünde uçuşuyorlar, dedi.

Ötekiler ehemmiyet vermeyerek, lakayd cevap verdiler.

— Gözleriniz yorulmaya başladı da onun için!" (Süha, 1326: 8-12)

Başkişi Ferit, olayın merkezinde olduğu için yaşananlardan en çok etkilenen karakter olarak göze çarpar. Ruh çağırma sırasında, hayatında hiç tanımadığı babasıyla bir kez olsun konuşabilme ihtimali, onu hayli heyecanlandırır. Hikâyenin serim bölümünde, ruhlar âlemiyle iletişime geçilirken karşılıklı diyaloglarla gerilim ve çatışma doruk noktasına ulaşır:

"(...) Daima Ferit sordu:

— Sen her şeyi görebilecek bir muhittesin baba; ailenin ufk-u mukadderatında ne görüyorsun? Üçünün de nefesleri kesildi. Korkuyla beklediler. Rıdvan'la Ferid karanlıklardan birinin gözlerini arıyorlardı. Hiçbir ses cevap vermedi. Ferid tekrar sordu;

— Söylesene babacığım, ne görüyorsun?

Sükût... Ferid bu sefer daha ziyade yalvararak:

— Haydi babacığım, reca ederim. Söyle ne görüyorsun; dedi.

Masanın üstünde kaçmak istiyor zannedilen hafif sesler uzun bir müddet yek ahenk bestelerini okudular. Biraz sonra masanın üstünden bir hisırtı geçti. O sesler durdu. O zaman Ferid, Reşit'in hâlâ cevabı okumadığını görünce:

— Okusana Reşit Bey dedi.

Reşit hâlâ soruyordu. Ferid kalbinde garip şüphe ile yerinden fırladı. Ve Reşit'in önündeki kâğıdı bir hamlede yüksek sesle okudu:

— Zavallı yavrum ısrar ettiğin için söylüyorum. Üç ay sonra aile büyük bir felaket görecektir.

Ötekiler biraz karanlıktan biraz korkudan gözleri büyümüş durdular. Ferid tekrar masaya koştı ve ağlayan sesle sordu,

— Söyle baba bu felaket nedir? Onu da söyle!

Camların üstünden bir kartal kanadı çırpışmış gibi bir sadmeyle bir rüzgâr geçti vuruverdi. Sükût... Söyle baba, hadi bunu da söyle. Daima sükût.

— Baba, söyle yoksa gittin mi burada değil misin?

Biraz beklediler. Sonra masadan bir ses gelmeyince Rıdvan yerinden kalktı ve duvardaki hava gazı lambasını yaktı..." (Süha, 1326: 10-13).

Alıntılanan metinden hareketle, Rıfat Bey'in olay örgüsüne dahil olması, anlatıma ivme kazandırırken geleceğe dönük kesin yargılar, başkişi Ferit'in hayatının dönüm noktası olur. Arkadaşları sadece eğlence maksadıyla toplanmış olmalarına rağmen, Ferit olayın tesirinden kurtulamaz. Çözüm bölümüne gelindiğinde, babasından aldığı felaket haberinin ardından benliğinde yaşadığı çatışmaların tasviri dikkat çeker:

"Büyük felaket... Bu neydi? Ne olabilirdi? Ferit zihnine gelen her ihtimali tard ediyor ve hiçbirinin vukû'na razı olamıyor, hepsi müthiş fecî oluyordu. Yerinden kalktı, odanın içinde biraz gezindi ve sonra pencerenin yanındaki koltuğu oturdu. Buzlu camdan ağrıyan başına biraz serinlik verdi. Şimdi artık düşünemiyor, harekât-ı fikriyesi bir cümlelerin etrafında toplanıyordu.

— Üç ay sonra büyük felaket!...

Şimdi korkuyor, kendini zayıf, hususiyle müdafaasız buluyordu. Evet, şimdi ne yapabilirdi? İşte kendisini tehdit etmişler, müstakbel bir felaketi kendisine şimdiden haber vermişlerdi; ve o bunu bildiği hâlde buna karşı hiçbir şey yapmayacaktı. Çünkü yapmak elinde değildi..." (Süha, 1326: 10-13)

Ferit'in zihnindeki olumsuz düşünceler, bedenine de yansımaya başlar. Bitmek tükenmek bilmeyen baş ağrısı, uykusuzluk ve kan çanağına dönmüş gözlerle yaşamaya çalışır. Yaklaşık iki ayın sonunda gerçek ve metafizik olgular arasında kaldığı savaşta yenik düşer. Annesine yazdığı mektupta, "Babam bir ruh tecrübesinde ailede büyük bir felaket zuhur edeceğini haber vermişti. O büyük felaketi görmemek için intiharı tercih ettim." (Süha, 1326: 10-13) diyerek intiharını mantıklı bir zemine oturttuğu görülür. Fantastik kurgusuyla dikkat çeken hikâyede, okuyucu merakla felaketi beklerken şaşırtıcı bir sonla karşılaşır (Ceyhan, 2009: 321).

Celb-i Ruh 'ta dikkat çeken bir diğer önemli nokta ise otobiyografik unsurlar taşımasıdır. Hikâyenin başkişisi Ferit, Ali Süha gibi çocuk yaşta babasını kaybetmiş ve annesiyle beraber yaşamaktadır.

2.3.1.7. Dil ve Üslup

Ali Süha, hikâyede sade bir dil ve üslup kullanırken yer yer devrik ve eksiltili cümle yapılarına da yer vermiştir. Diyaloglarda hâkim anlatıcıdan kahraman anlatıcıya geçiş görülür. Ayrıca kahramanın iç dünyasına ait betimlemelerin yer alması anlatıma zenginlik katar. Yazar, ölüm teması etrafında kaleme aldığı esere, olumsuz duygu ve düşüncelerin kötü sonuçlar doğurabileceğinin mesajını vererek gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşır.

2.3.2. Bizans Hikâyeleri: Eski Âyine

Ali Süha'nın müdürlüğünü yaptığı *Musavver Kadın* dergisinin on dördüncü sayısında yayımlanan *Bizans Hikâyeleri: Eski Âyine* 'de Zühre'nin yazıhanesinde rastladığı eski bir ayna karşısında gördükleri anlatılır.

2.3.2.1. Özet

Eski Âyine 'nin başkişisi Zühre, odasında *Kadın* dergisinin nüshasını ararken eski bir ayna görür. Aynaya baktığında farklı görünüşlerde ve hâllerde kadınlara rastlar. Aynanın süslemesindeki kadın heykellerinin bir anda canlandığını fark eder. Aynada saçlarını tarayan, gözlerine sürme çeken ve fiziki duruşlarına önem veren kadınlar sırayla gelip geçer. Ardından yaşlı adamın yanında genç ve güzel bir kadın görür. Genç kadının mutsuzluğuna şahit olur. Aynada hüznü ve ağlayan kadınlar da vardır. Zühre, gördükleri karşısında daha fazla dayanamaz. Hizmetçisi tarafından aynanın önünde baygın bir hâlde bulunur. Kendisine geldiğinde uğursuz ve sihirli aynanın bir an önce satılmasını emreder.

2.3.2.2. Kişiler

Hikâyenin başkişisi Zühre, varlıklı, kültürlü ve dış görünüşüne önem veren bir hanımefendidir. Zühre'nin kocası genç mebus Zühtü beyefendi, hizmetçisi Peymân ve aynanın içindeki kadın figürler ise fon karakterlerdir.

2.3.2.3. Mekân

Eski Âyine'de olaylar, Zühre'nin yazıhanesinde gerçekleşir. Yazar, hikâyenin başından sonuna kadar kapalı bir mekân tercih eder.

2.3.2.4. Zaman

Zühre'nin yazıhanesinde gördüğü aile yadigarı aynanın fantastik dünyası, yaklaşık yirmi dört saatlik bir zaman diliminde anlatıldığı söylenebilir. Zühre, yaşadıklarının etkisiyle aynayı ertesi sabah iki hamalla konaktan gönderir.

2.3.2.5. Anlatıcı

Yazar, başkişi Zühre'nin aynayla karşılaşmasının ardından şahit olduğu kadınları aktarırken hâkim anlatıcıya yer vermiştir. Eski aynanın ortaya çıkışının ve konaktan gönderilişinin hikâyesinde hâkim anlatıcıdan yararlanılır.

2.3.2.6. Anlatım Teknikleri

Ali Süha, *Eski Âyine*'de Maupassant tarzı hikâye tekniğinden yararlanmıştır. Yazar, anlatıya kapalı bir mekân tasviriyle başlar. Maupassant tarzı hikâyelerde insan, yaşadığı çevreden bağımsız bir varlık olarak düşünülemez bu yüzden hikâyenin kurgusunda mekân-insan ilişkisine vurgu yapılır (Çetişli, 1989: 91). Olayın gerçekleşeceği atmosfer hakkında okura önden bilgi verilir:

“Duvarlarında birçok akşam levhalarının dindâr bir tevekkül ile nefis sahiplerinin gözlerini bekledikleri bu modern-stil, mefrûş, şık bu duvarda yüksek ayaklı, deniz yeşili tül abajurlu bronz bir lamba hafif yanıyor; süzülürken perileşen ziyâlar, iki pencerenin ortasında bir Hintli Brahman gibi esrârlı ve derin duran eski tunç çerçevesi âyinenin sathında korkak ve çekingen dolaşıyordu... Ve burayı dolduran ipekli yenilikler bu ihtiyâr bir müverrihe benzeyen eski zaman yadigarının karşısında korkak, renklerinin şaşasını titreyerek gizliyorlardı.” (Süha, 1327: 4-7)

Odanın kapısı şiddetle açılır ve içeriye Zühre hanımefendi girer. Hikâyenin başkişisi alelade değil özenle seçilmiş bir kadın figürdür. Paris'te okumuş genç bir mebusun eşi olan Zühre, Fransızca şarkı söyleyebilen ve zengin kıyafetleriyle dikkat çeken bir hanımefendidir. Aradığı dergiyi bulamayan Zühre, o esnada eşinin bahsettiği eski aynayı fark eder. Hikâyede bu noktada düğüm bölümüne geçilir ve merak

duygusu uyanmaya başlar. Hâkim anlatıcı aynaya dair tasvirlerle yer vererek okurun zihnindeki aynayı yeniden inşa eder:

“Bu tunç çerçeveli ve ayaklı kalın bir âyineydi. Yan sütunlarının üstünde yarı kabartma iki kadın heykeli vardı. Fakat bunlar karanlıkta iyi gözüküyordular. Zühre lambayı biraz açmak için yürüyünce birçok ayak sesleri duydu. Ve korkarak arkasını döndü ve o zaman âyinenin içinde bir dumân çıktı. İbtidâ” koyu ve mebzûl olan bu duman gittikçe azaldı ve yükseldi.” (Süha, 1327: 4-7).

Doğaüstü güçlere sahip olan aynanın içinden “atlastan çemberli bir ferace giymiş, lacivert gözlü ince bir hanım” çıkar. Aynanın karşısında kendisini inceledikten sonra yine aynanın kenarlarındaki canlanan kadın heykellerinin yardımıyla geri gider. Zühre, aynaya baktığında bir türlü kendi silüetini göremez. Peşi sıra gelip geçen kadınları izlemeye devam eder. Kadınlardan biri zengin eşyalarla donatılmış bir odanın kafesli penceresinden dışarı bakar. Kadın sarı benzi, parlak beyaz alnı, mavi gözleri ve kumral saçlarıyla oldukça dikkat çekici güzelliğe sahiptir. O esnada odaya, hikâyede anlatıldığı gibi kadının “ihtiyar sahibi” girer. Anlatıcı, güzel ve zarif kadınla ihtiyar adam arasında yaşananları detaylı bir şekilde gözler önüne serer:

“Kapı açıldı ve odaya bu ziynetlerle birlikte bu nefis kadının sâhibi olan ihtiyâr girdi. Saçları ve sakalları ağarmış, pek iri kulakları yarıya kadar kırmızı fesinin içinde saklı duran bu adam, kalın ve enli dudaklarını, geniş bir tebessümle açınca arkasından kuru değnek parçalarına benzeyen kirli ve eğri dişleri göründü. Selâmlamak için eteğine doğru eğilen genç kadını kendine yaklaştırdı... Kirli bıyıkları altında kadının dudakları uzun bir müddet gâib oldu; ve genç, dudaklarını bu kirli soluktan kurtardığı zaman, onlar, zavallı esîr dudakları, çok koklanılmış bir manolya gibi solmuşlular.” (Süha, 1327: 4-7).

Zühre gördükleri karşısında dalıp giderken kadınların yüzyıllardır maruz kaldığı felaketi hatırlar. Hikâye, evlilikte geleneksel olanın yol açtığı sorunlara değinirken toplumsal hayatın eleştirisini de yapar. Zühre’nin ayna karşısında izlediği farklı kadın manzaraları bir müddet devam eder. Hikâyenin çözüm bölümünde Zühre bir çılgılık atarak olduğu yere bayılır. Sesi duyan hizmetçi, onu aynanın önünde uzanmış bir hâlde bulur. Kendine geldiğinde ilk söylediği şey uğursuz aynanın bir an önce odasından kaldırılması olur. Ertesi gün aynayı, iki hamal bedestene götürür. Konak odasında yaşanan fantastik olaylar, kadın(lar) etrafında gelişen sosyal içerikli temalarla bütünleşir. Seçilen kadın figürlerin toplumun sosyoekonomik açıdan zengin ve varlıklı kesiminden olmaları, anlatıda yer alan betimlemelerde göze çarpar. Aynaya atfedilen “meşum sihirbaz ve kalpsiz müverrih” sıfatları aynanın geçmişte bulunduğu mekânlarda karşılaştığı olayları tüm gerçekliğiyle yansıtmaya çalışarak ilişkilendirilebilir. Hikâyede kullanılan anlatım teknikleri arasında tahkiye ve tasvirin iç içe geçtiği söylenebilir.

2.3.2.7. Dil ve Üslup

Ali Süha, *Eski Âyine* adlı hikâyesinde sade bir dil kullanması ve olay örgüsünün belirli bir sırayı takip etmesi okur tarafından anlaşılmasını kolaylaştırmıştır. Kadın figürlerin tasvirinin yer aldığı bölümlerde sıfat kullanımının yoğun olduğu görülür. Yazarın “ve” bağlacını cümle başlarında kullanmayı tercih etmesi, hikâyenin akıcılığını etkilediği söylenebilir.

2.3.3. İlk Gece

Ali Süha'nın *Servet-i Fünûn* dergisinde özellikle küçük hikâye başlığıyla belirttiği ve iki farklı sayıda (975-977. sayılar) yayımladığı altı sayfalık hikâyesidir.

2.3.3.1. Özet

Hikâyede, genç bir şair, sahilde dolaşırken sandalda gezintiye çıkan bir kadına âşık olur. Genç kadınla yeniden karşılaşabilmek için onun muhitinde gezinir hatta onu izler. Platonik bir aşk yaşayan şair, genç kadınla yapmak istediği şeylerin hayalini kurar. Kavuştukları takdirde yazacağı kitabın yüceliğinden bahseder. Başka kadınların kendisine olan ilgisini görmezden gelir. Yaklaşık bir yıldır bu aşkın pençesinde yaşamaya devam eder. Sevdği kadını Kleopatra'ya ve Carmen'e benzetir.

Bir gün kendi evlerinin karşısındaki evde genç kızların çalgılı eğlence düzenleyeceğini ve sevdği kadının da katılacağını öğrenir. Şair onu dinleyecek olmanın verdiği saadete sarılarak uzun zaman sonra ilk defa huzurla uyur. Ertesi gün erkenden gezintiye çıkar. Tren yolunda sevdği kadına ve arkadaşlarına rastlar. Yol boyunca kadınların arkasından onlara eşlik eder. Genç kadının umursamaz tavırları, şairi oldukça üzer. Onun bir bakışına, gülüşüne sonsuz anlamlar yükler. Bir anlık mutluluğa her şeyini feda etmeye hazır olduğunu söyler. Hayatının kadını bulduğunu düşünür fakat maddi imkânsızlıklar karşısında yaşadığı umutsuzluğu dile getirir. Yoksul insanların sevmeye ve sevmeye layık olmadığına inanır. Yol boyunca yaşadığı gelgitler ve hayal kırıklıklarını hatırlar. Sevdği kızın evine vardıklarında da aradığı ilgi ve alakayı göremez. Odasına döndüğünde akşamüstü yaşadıklarının ruhunda derin yaralar açtığını fark eder. Sevdği kadından herhangi bir karşılık görmediği için bir daha karşılaşmak istemez. Her şeye rağmen yaşadığı mutluluk, onun ilk ve son gecesi olur.

2.3.3.2. Kişiler

Yazar, hikâyeyi kurgularken karakterlere özel adlar vermeyi tercih etmemiştir. Başkişi sevdiği kadın tarafından fark edilmeyi ve sevmeyi bekleyen erkek karakterdir. Başkişi kendisinden genç bir şair olarak bahseder. Hikâyede, başkişinin ve sevdiği kadının arkadaşları da fon karakterler olarak yer alır.

2.3.3.3. Mekân

İlk Gece'de açık ve kapalı mekânlar, kahramanın gün içindeki rutinine göre değişiklik gösterir. Sevdiği kadınla karşılaştığı yerler; sahil ve tren istasyonuyken, kendisiyle baş başa kaldığı dakikalarda odasındadır.

2.3.3.4. Zaman

Hikâyede, belirli bir zaman dilimi yerine olayın gerçekleştiği sabahın erken saatleri, akşamüstü ve gece gibi vakitler kullanılmıştır.

2.3.3.5. Anlatıcı

Hikâyede anlatılan ve gerçekleşen olaylar, bizzat kahraman anlatıcı tarafından aktarılır. Kahraman anlatıcı ise Ali Süha'nın kendisi olarak karşımıza çıkar:

“İbtida gündüz, ikinci defa olarak, sizi tanıdığım simayla beraber görünce o kadar duçar-ı teheyyüç oldum ki belki düşecektim. Kendimi güç idare edebildim. Ah, bilseniz, biz şairler ne hülyaperver oluruz. Ne kadar ufak, ehemmiyetsiz şeyler, hatta hiçler üzerine ne büyük emeller kurarız. Romanlarımızda novellerimizde, tiyatrolarımızda bazı numuneler gösterir ve o numunelerin sade delilikleriyle, hülya perverlikleriyle, kûtâhbinlikleriyle eğleniriz. Bunların hepsi sanat yani yalandır. Biz asıl hayatta herkesten daha zayıf, daha sade dil, daha kûtâhbin, daha hülya perveriz. Eserlerimizde gösterdiğimiz tefelsüfe, reng-i ciddiyete aldanmayınız. Sahtedir. Tesadüftür...” (Süha, 1325: 200-203).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi anlatıcı, iç dünyasına ait çatışmaları, kendi duygu ve düşüncelerini hikâyenin merkezine alır. Bu noktada kahraman bakış açısı da devreye girerek kahramanı odak noktası hâline getirir.

2.3.3.6. Anlatım Teknikleri

İlk Gece'de olay örgüsü okura merak uyandırmaktan yoksun, sıradan bir sonla bitmesine rağmen farklı anlatım tekniklerine başvurulması geçmiş, şimdi ve gelecekteki olayların zaman ve mekân bağlamında yeniden anlam kazanmasını sağlar. Başkişinin diğer karakterlerle diyaloglarının yerine iç konuşmalarına yer verilmesi anlatıma derinlik katar. Kahraman anlatıcı, olay örgüsünü kurgularken kendisini analiz etme ve değerlendirme olanağına sahiptir (Çetin, 2021: 112). *İlk Gece*'de başkişinin dünyasının tüm gerçekliğiyle yansıtılması iç çözümleme tekniğiyle sağlanır:

“Bütün tahassüsâtım bana: “ İşte kendisiyle mesut olabileceğin bir genç kız” diyordu. Ve öteden hakikat-i hayat, bütün zulmetiyle, bütün istibdatı, adaletsizliği ve haksızlığıyla çirkin çehresini göstererek: “ Evet, azizim, diyordu, bir çiçek, nefis bir zambak, bir manolya; fakat senin için değil; çünkü o kadındır, gençtir, nefistir, o süsler, ipekler, elmaslar, inciler, arabalar, ihtişamlar ister, o ziynet, sefahat ister, o geçtiği yerlerde avuçlarla altın dağıtmak ister, halbuki sen fakirsin.” (Süha, 1325: 200-203).

İtiraf edilemeyen aşkın yanına maddi imkânsızlıkların eklenmesi, başkişiyi psikolojik olarak çıkmaza sürükler. Hatta hayal kırıklıkları karşısında yaşadığı psikolojik süreçleri içten ve samimi bir üslupla okura hissettirmeyi başarır. Anlatımın doğallık kazanmasında kahraman anlatıcının payı yadsınamaz bir gerçektir. Anlatıcı, iç çözümlemenin yanında iç konuşma tekniğinden de yararlanır. Tekin’e göre, iç konuşma bireyin iç âleminde filizlenen duyguları ortaya çıkarır (Tekin, 2020: 280). Bu teknikle okur, kahraman anlatıcıyla baş başa kalır:

“Ve bir senelik saadet, bir senelik sevişme bütün bunlar için kifayet ettiği gibi benim için de kafiydi. Seni düşündükçe Kleopatra’ya o kadar çok inanıyordum ki... Bir senelik bir hayat-ı aşk ve huzuzdan sonra, senin ayaklarının ucunda can vermeyi, hatta senin elinle ölmeyi isterdim... Çünkü sen o kadar nefis ve müstesnasın ki benim fani, aciz ve sefil mevcudiyetime senin bir sesinden fazlası hasretmeye katıyen razı olamazdım. Ondan başka birisine beni sevmiş olsan bile ondan sonra mutlak beni terk eder, bir başkasını severdin... Çünkü o kadar kadın, yani Carmen’sin.... Biliyorum, şimdi beni sevmiyorsun, fakat hiç olmazsa başka birini sevdiğini de bilmiyorum... Ve bu teselliyle bir gün kendimi sevdirebilmek ümidiyle yaşayabiliyordum. Ah... Halbuki beni sevdikten sonra terk edip bir diğerini sevsen muhakkak çıldırırdım ve bu vücut pek feci’ olurdu... Onun için bir senelik bir hayat müsterekeden sonra senin elinde, kendi arzulla sevine sevine can verirdim.” (Süha, 1325: 200-203).

Başkişinin sevdiği kadınla birkaç kere karşılaşmasının ardından zamanla düşünceleri değişmeye başlar. Sevdiği kadına dair hisleri aynıdır fakat zihninden geçen ihtimaller, iç dünyasında çatışmaya sebep olur. İç konuşma tekniği, kahramanın bilincinden geçenleri okurun inisiyatifine bırakarak anlatıma samimiyet ve zenginlik katar.

Hikâyenin satır aralarında tahkiyeden uzaklaşarak sevdiği kadının fiziki özelliklerini detaylı bir şekilde tasvir eden anlatıcı, metni mensur şiir üslubuna yaklaştırır:

“Ben senin gözlerinden hüsnünden ilham alarak öyle büyük bir kitap yazardım ki, o kitap güzelliğin, aşkın, elemelerin birbirinden ayrılmayan bu üç mukaddes şeyin bir İncil’i olurdu... Ve bütün bunlar için bir senelik, yalnız bir senelik bir saadet, bir senelik sevişmek kifayet ederdi. Benim mabudum olan gözlerinin bir nevazışıyla, dudaklarından alacağım bir buseyle, senin hararet-i sineni kalbimin üzerinde bir defa hissetmekle, zer-mehtap saçlarını bir defa koklamakla, taze ve billur cildinin müstesna rayihasıyla gaşy olmamla birer şiir, birer bedia vücuda getirdirdim... Ve sonra sen beyaz câme-yi habınla, beyaz örtülerinin içinde sine-yi billur yeni açarak saçlarının sima ki verdiği Mesih büyüklüğüyle, güzelliğiyle uyurken, ben senin kitab-ı hüsnünü yazardım... Ve bunu yazarken kullandığım lisan o kadar başka olurdu ki...” (Süha, 1325: 200-203).

Yazarın hissettiği duyguların yoğunluğu; sevdiği kadına dair hayalleri, umutları ve beklentisini de içine alarak hikâyenin geneline yayılır.

2.3.3.7. Dil ve Üslup

Hikâyede başkişinin sevdiği kadın özelinde beslediği karşılıksız aşk, anlatının dil ve üslubuna şiirsellik kattığı söylenebilir. Kahramanın içinde bulunduğu ruh hâlini melankoli, keder ve umutsuzluk içeren cümlelerle üsluba yansıtır. Hikâyede kahramanın duygu ve düşüncelerine uzun uzadıya yer verilmesi, metnin bir çırpıda okunmasını zorlaştırarak akıcılığa ket vurmuştur.

2.3.4. Felaketten Sonra

Ali Süha'nın *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan en kısa hikâyesi olan *Felaketten Sonra*, -kendisine- şeklinde bir hitap kelimesiyle başlar. Hikâyenin kurgusu baştan sona diyaloglardan oluşur.

2.3.4.1. Özet

Hikâyenin başkişisi, kıymet verdiği heykelinin cebine koyduğu menekşelere gözü gibi bakar. Farklı gün ve zamanlarda yaramaz çocuklar, heykelin kolunu ve bacağına kırarak paramparça ederler. Yaşananları gözyaşları içinde izleyen başkişi, menekşelerini ayrı bir kutuda muhafaza etmeye başlar. Günden güne menekşeler solar, eski tazeliklerini yitirir. Yeniden canlanmaları için gözyaşlarıyla sular. Bir müddet menekşelerini ihmal eder. Bir gün, ruhunda derin bir acıyla menekşelerinin olduğu kutuyu açar. Hepsinin çalındığını fark eder. Eşi benzeri bulunmayan yadigâr menekşelerin gidişinin ardından onları koruyamadığı için kendisini suçlar.

2.3.4.2. Kişiler

Olay örgüsünde iki farklı karakter görülür. Aslında ikisi de Ali Süha'dan başkası değildir. Hikâyede ayrıca bir grup çocuğun varlığından da bahsedilir.

2.3.4.3. Mekân

Hikâyede olayların gerçekleştiği yer, kahramanın menekşelerini sakladığı mabedi ve kendi odasıdır.

2.3.4.4. Zaman

Felaketten Sonra adlı hikâyede, kahramanın başına gelen üzücü olayların çocukluk çağında yaşandığı ve hâlâ etkisinin devam ettiği görülmektedir. Olay örgüsünün kurgulanışında, olayların gerçekleşme zamanıyla anlatılış sırasının eş zamanlı ilerlemediği söylenebilir.

2.3.4.5. Anlatıcı

Kahraman anlatıcı hem olayı aktarır hem de olaya dışardan dahil olur:

“— Hiç, hiç.. Dinle, söyleyeyim. Benim hayatımın en kıymetli yadigarların vardı. Onları kaybettim.
— Bir kadın yadigarı mı? Mektup mu?
— Bilirsin ki, ben yadigar, mektup vermeyen kadınları severim.
— Çocukluğa ait muazzaz bir şey mi?
— Aşk için kalbim çarpmayarak yaşadığım o zamanların nice kıymeti yoktur ki...
— Peki.. Mesela babana ait bir şey mi?
— Hayır... Hiç bilmediğim, görmediğim bu zavallı adamın, bende damarlarımın içinde dolaşan mariz kanından başka bir yadigarı yok...” (Süha, 1326: 326-327).

Yukarıda alıntılanan bölüme bakıldığında yazar, kendisi ve çocuk hâliyle karşılıklı diyaloglar hâlinde konuşur. Yaşadığı olayları kronolojik olarak soru- cevap şeklinde anlatır.

2.3.4.6. Anlatım Teknikleri

Felaketten Sonra, yazarın hayatından izler taşıması bakımından otobiyografik unsurlar taşır. Hikâyede baştan sona kadar diyalogun hâkim bir anlatım tekniği olduğu söylenebilir. Ayrıca hikâyede kahraman anlatıcının geçmişte yaşanan olayları hatırlamasında geriye dönüş tekniği kullanılmıştır. Kahraman anlatıcı, zamanda geriye dönerek geçmiş ve şimdi arasında nedensellik ilişkisi kurar.

2.3.4.7. Dil ve Üslup

Hikâyede diyaloglu yapıya yer verilmesi, anlatıma gerçeklik katar. Ayrıca metni sanatlı söyleyişten uzaklaştırarak günlük konuşma diline yaklaştırır. Olay örgüsünde kahraman anlatıcının yazarın kendisi olması, anlatımı samimi, içten ve inandırıcı bir üsluba yaklaştırır.

2.3.5. Cüneyt’in Hizmeti

Ali Süha’nın süreli yayınlarda kalan hikâyeleri arasında *Cüneyt’in Hizmeti*, en başarılı örneklerden biri sayılabilir. Hikâyenin konusu; kadın figür tarafından terkedilen erkek figürün, kıskançlık ve intikam duygusuyla sevdiği kadına zarar vermesidir.

2.3.5.1. Özet

Mahkeme başkanı önünde sanık olarak yargılanan Cüneyt, hastalığı yüzünden istirahatate çıktığı Moda’da tanıştığı Nezhun’u nasıl öldürdüğünü detaylı bir şekilde anlatır. Birkaç kez rastlaşmalarının ardından Nezhun, aşk ve tutku dolu mektuplarla

Cüneyt'i etkilemeyi başarır. Yaklaşık iki ay kadar mutlu süren bir birliktelikleri olur. Nezhun, Cüneyt'i kendisine aşık ettiğine emin olduktan sonra artık onu sevmediğini söyleyerek terk eder. Cüneyt, beraber olduğu kadınla evlilik planları yaparken ayrılığı kabullenmesi çok zordur. Bir gün Moda sahilinde, Nezhun'u başkasıyla görünce onu öldürmeye karar verir. Mehtapsız bir pazartesi gecesi, gizlice onun evine girer. Satın aldığı navaja bıçağını genç kadının sol göğsüne saplar. Nezhun'u öldürmekten asla pişman olmayan Cüneyt, dünyayı böyle bir pislikten temizlemekle topluma hizmet ettiğine inanır. Cinayeti nasıl planladığını baştan sona anlattıktan sonra mahkeme, sanığın idamına karar verir.

2.3.5.2. Kişiler

Hikâyenin başkişisi Cüneyt, Mavi Mecmuası yazarlarından biridir. Hastalığından dolayı çalıştığı nezaretten altı ay kadar izin alarak istirahat etmek için Moda'ya yerleşir. Cüneyt'in Moda gezintilerinde tanıdığı Nezhun, hikâyenin karşıt karakteridir. Karşıt karakter; olay örgüsünde başkişinin sahip olduğu değer yargıları, inanç ve psikolojik tutumun karşısında yer alır. Başkişi Cüneyt, yaşadığı aşka koşulsuz şartsız bağlanırken, Nezhun tam tersi bir tavır sergiler. Cüneyt evlilik hayalleri kurarken ondan ayrılır. Karşıt karakterin, anlatmaya bağlı edebî metinlerde tipik özellikler sergilediği hatta öngörülebilir davranış örüntüsüne sahip olduğu söylenebilir (Sazyek, 2021:194). Cüneyt, Nezhun tarafından terk edildikten sonra zamanla ahlaki çöküş yaşar. Sevddiği kadını öldürmeye karar verir.

Başkişi ve karşıt karaktere göre geri planda kalan, olay örgüsünde psikolojik anlamda etkisi olmayan norm karakterler şunlardır: Mahkeme reisi, Nezhun'un kardeşi Nesrin, Fransız matmazel, Cüneyt'in arkadaşı Nazif, mahkeme salonundaki dinleyiciler, muhabirler ve Mavi Mecmuasından muharrirlerdir. Hikâyede fon karakterlerin farklı sosyokültürel çevreden seçilmiş olması, anlatıma gerçeklik katmıştır.

2.3.5.3. Mekân

Hikâyede olayların gerçekleştiği mekânların İstanbul'un muhtelif yerlerinden seçildiği söylenebilir. Kapalı mekânlar; mahkeme salonu ve Cüneyt'in Moda'da kaldığı odadır. Açık mekânlar ise Nezhun'la Cüneyt'in beraber vakit geçirdiği Kadıköy, Moda Çayırı, Fener, Bostancı, Adalar ve Pendik'tir.

2.3.5.4. Zaman

Cüneyt'in Hizmeti'nde olayın gerçekleştiği zaman ile anlatma zamanının farklı oluşu, entrik kurguyu geriye dönüşler ve ileriye gidişlerle şekillendirir. Hikâyede, Cüneyt ve Nezhun'un beraberliği yaklaşık iki ay sürer. Cüneyt bir müddet Nezhun'u takip eder. Mehtapsız bir pazartesi akşamı sevdiği kadını öldürür. Olaylar, Cüneyt'in istirahate çıktığı altı aylık sürede gerçekleşir.

2.3.5.5. Anlatıcı

Hikâyede olaylar, kahraman anlatıcı Cüneyt'in ağzından aktarılır. Nezhun'la tanışmasını ve başından sonuna kadar cinayeti nasıl planlandığını mahkeme salonunda itiraf eder. Yazar, Cüneyt'in mahkeme reisi karşısındaki hal ve hareketlerini ve mahkeme atmosferini dışardan bir göz tarafından anlatıldığı noktalarda hâkim anlatıcıdan faydalanır.

2.3.5.6. Anlatım Teknikleri

Cüneyt'in Hizmeti, anlatmaya dayalı edebî türlerde yer alan anlatıcı ve bakış açısı, olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekânın çeşitli anlatım teknikleri kullanılarak kurgulandığı Maupassant tarzı hikâyedir. Kahraman anlatıcı konumundaki Cüneyt, sevdiği kadını neden ve nasıl öldürdüğünü mahkeme salonunda itiraf eder. Hikâyenin serim bölümü, Cüneyt'in mahkeme başkanından kimsenin sözünü kesmemesi için rica etmesiyle başlar. Mahkeme salonunda dinleyiciler arasında Cüneyt'in mensup olduğu dergiden arkadaşları ve gazete muhbirleri vardır. Hâkim anlatıcı, bu noktada Cüneyt'in itirafa başlamadan önceki dış görünümünün tasvirini yapar:

“Cüneyt “*Vahşi Sesler*” nazımı uzun ve perişan koyu saçlarıyla, süzölmüş simasıyla esmer ve çıkık alnıyla, esmer çehresinde siyah kirpiklerin arasından garip bir lem'ayla parlayan mavi gözleriyle, uzun ve bir parça öne mütemayil boyuyla, müstesna ve herkesten başka bir hilkat tesirini yapıyordu.” (Süha, 1326: 134-139).

Cüneyt'in mahkeme salonundaki hâli, okurun zihninde boşluk kalmayacak şekilde ifade edilir. Şükrü Bey'in kerimesi Nezhun'u öldürdüğünü itiraf eder. Bir zamanlar sevdiği kadının ölümüyle topluma hizmet ettiğine inandığını açık açık belirtir. İşlediği cinayetin diğer cinayetlerden ayrılması gerektiğini düşünür. Hikâyenin düğüm bölümünde, geriye dönüş tekniğiyle olayın gerçekleştiği zamana dönülür. Cüneyt, “fever typhoid” denilen hastalık yüzünden doktorların önerisiyle iyileşmek için işten ayrılır. Moda'da bir Rum ailenin yanına altı aylığına yerleşir. Yaklaşık iki üç hafta “müsterih ve asude” yaşar. Dergiden arkadaşı Nazif'le Moda'da

gezintilere çıkar. Bu gezintilerin birinde Nezhun ve kız kardeşi Nesrin’le tanışır. Cüneyt, Nezhun’la tanıştığı o anı şu cümlelerle anlatır:

“Ve nihayet bir genç Fransız matmazelin refakatinde gezen iki kibar ve güzel Türk kızlarını da tanıdım. Bunlar Nezhun’la hemşiresi Nesrin idiler... Arkadaşım onlardan bahsederken mukaddes ve korkunç bir şey söylüyormuş gibi bir lisan kullanıyor, ve biraz da titriyordu... Dikkatle onlara baktım... Beyaz simalarıyla, koyu siyah saçlarıyla, siyah gözleriyle iki nefis Şarklı hanımı, iki Türk güzeliydiler. İlk tesadüfümüzde Nezhun da bana dikkatle baktı. Şüphesiz beni tanıdı. “Vahşi Sesler”in intişarını müteakip “Mavi” mecmuasında resmim basıldıktan sonra beni hemen hemen herkes, bilhassa bütün Türk hanımları tanıdı; çünkü Mavi mecmuasının on bin İstanbul abonesinin hemen sekiz bini kadındır.” (Süha, 1326: 134-139).

İlk tanışmanın ardından Cüneyt her akşam dışarı çıkmaya başlar. Nezhun’la karşılaştığı zamanlarda onun ısrarcı ve anlamlı bakışlarına ehemmiyet vermez. Nezhun’un gençlik heveslerine kendisini alet etmekten kaçınır. Bir gün evine aşk mektubu gelir. Mektuplara cevap vermeyen Cüneyt, nihayet dördüncü mektuptan etkilenir. Nezhun, mütehakkim üslubunun yerini yalvarışlara bırakır:

“Belki mazim hakkımda size telkinatta bulunmuşlar, onun için çekiniyorsunuz, fakat size itiraf ediyorum. Bu itirafımdan münfa’il olmayacak kadar münevver fikirlisiniz. Ötekilerin hiç birisini sevmedim. Lakin onlar o kadar yalvarıyorlardı ki nihayet acıyordum. Kendilerine biraz veriyordum. Sonra bütün gençliğimi sevmediklerime acılamakla geçiremezdim, değil mi? Nihayet ben de idealimi arayacaktım. Ve aradığım ideali de sizde buldum. Ne yapayım: Sizi seviyorum ben kız olduğum halde ötekilerine hürmeten biraz ruy-ı mümâşât gösteriyordum. Siz beni sevmiyorsanız bile erkeksiniz. Sever görününüz ne kaybedersiniz? Buna mukabil size minnettar olurum... Ne kadar üzüldüğümü bilseniz. Ciddiyetime inanmıyorsunuz. Fakat isabet isterseniz işte: Arzu ederseniz sizinle teşrik-i hayata bin canla hazırım. “diyordu...”(Süha, 1326: 134-139).

Nezhun mektubun sonunda ertesi akşam için buluşmak istediğini de ekler. Cüneyt bir kadını daha fazla yalvarmamak adına randevuya gider. Yaklaşık iki ay boyunca Fener’de, Bostancı’da ve Pendik’te görüşmeye devam ederler. Beraber geçirdikleri vakitlerde birbirlerine iyice bağlanırlar. Kahraman anlatıcı, hikâyenin bu bölümünde olayın gerçekleştiği ana dönerek mutlu olduğu günlere dair daha fazla bilgi vermeyeceğini söyler. Nihayet iki ayın sonunda Nezhun, yavaş yavaş Cüneyt’ten uzaklaşır. Randevulara gelmez ve gönderdiği bir mektupta ayrılımları gerektiğini ifade eder. Cüneyt, ayrılık karşısında kayıtsız ve vurdumduymaz davranmaya karar verir. Eskisi gibi gezintilerine devam eder fakat işler istediği gibi gitmez. Ayrılık sonrası, Nezhun’la ilk tesadüfünde “onun mağrur, mütehakkim biraz da müstehzi” bakışlarından etkilenir. Cüneyt, karşılaşmanın ardından zihninden geçenleri ve halet-i ruhiyesini şu şekilde anlatır:

“O bana böyle bakarken garip bir iza-yı ruhu duydum. Bu biraz aşka, biraz da bir izzet-i nefis, bir gurur yarasına pek benziyordu... Herhalde o dakikada Nezhun’un beni terk etmesinden dolayı birinci defa olarak bir esef ve teessür hissettim... O, bugün daha güzel, daha nefis bir kadın olmuştu... Bazı bibloların, paravanların üstünde seyrettığımız Japonez resimleri gibi pür esrar, pür şiir ve nefaset, ruhları ve sihir hüsnleri bizim için meçhul bir kadın tesirini yapıyordu. O zamana kadar Nezhun’un bu kadar çok güzel olduğunu nasıl bilmemiştım? Anlamadım...

Herhâlde şunu pek iyi biliyorum ki o dakika bütün bu nefasetlerin, bu serâirin artık ebediyen benim olamayacağını düşünerek müteessir oldum. Ve anladım ki Nezhun'u ben çok değilse bile herhalde sevmişim, yahut benim için bir ibtila olmuştu.” (Süha, 1326: 134-139).

Cüneyt, Nezhun'un olduğundan daha güzel olduğunu fark ederken onu gerçekten sevdiğini kabul eder. Onunla gezdiği yerlerden geçer, gönderdiği mektupları defalarca okur. Ayrılığın acısını yaşama devam ederken Nezhun adeta onu daha fazla üzme için yakın arkadaşı Nazif'le ilgilenir. Cüneyt, Nezhun'un başkalarıyla olabilme ihtimalini düşündükçe akli melekelerini yavaş yavaş kaybetmeye başlar. İlk olarak zihninden geçenleri Nazif'le paylaşır. Genç bir kadını kalbinden hançerleyerek öldürmenin vereceği zevkten bahseder. Mehtaplı bir gecede Nezhun'la vakit geçirdikleri yere gider. Orada Nezhun'u yabancı bir erkekle görür. Beyninde sürekli dönüp dolaşan fikirler artık bir noktada sabitlenir:

“Çıldırıldım... Bir saniye onları vahşi, sibâ'âne bir nazarla seyrettim... Sonra omuzlarımı silkerek döndüm, avdet ettim. Fakat beynimin içinde tutuşan bir şimşek beni fikr-i sabitimde en son merhaleye kadar ilerletmişti... Nezhun ölmeliydi ve onu ben öldürecekdim...” (Süha, 1326: 134-139).

Nezhun'u kesin olarak öldürmeye karar verdikten sonra evine dönen Cüneyt, sabaha kadar uyumaz. Kendi mahkemesinde, kendi kanunlarıyla onun idam edilmesinin hükmünü verir. Ertesi gün cinayet silahını almaya gider. Birkaç gün ısrarla Nezhun'u takip eder. Bir pazartesi akşamı gizlice Nezhun'un evine gelen Cüneyt'in adım adım odaya girişi şu şekilde anlatılır:

“Yağmur hâlâ yağıyordu. Ev kamilen karanlıktı. Yalnız Nezhun'un yatak odasının penceresinden hafif bir ziya, bir veyyöz ziyası akıyordu. O belki, ben onun penceresinin altında odaya nasıl gireceğimi düşünürken, rüyasında hüsnü için yapılan serenatlar görüyordu... Bir anda karar verdim... Bahçenin içinde yüksek bahçevan merdivenini buldum... Pencerenin yanına getirdim. Ağır ve ihtiyatkar adımlarla en yüksek basamağa kadar çıktım ve buradan yüzüm panjur hizası geçiyordu... Panjurların küçük kanatları kaldırılmış idi... Baktım... Yalnız tül perdeler inmiş... Elimi panjurdan içeriye sokarak ispanyoleti yavaşça çevirdim ve küçük kanatları indirdikten sonra ispanyoletli panjuru- buna mesnet olacaktı- tekrar kapadım...Ve sonra hafif hafif, pencereyi kaldırmaya başladım...” (Süha, 1326: 134-139).

Cüneyt'in Nezhun'un yatak odasına girme anına kadar geçen zamanda hikâyede gerilim artar. Okurdaki merak duygusu, en yüksek seviyeye ulaşır. Cüneyt bir anda yaşanan ana dönüş yaparak iskemleye oturur. Gözyaşlarını silerek cinayet anını anlatmaya devam eder:

“(…) Navajamı tutan sağ elimi arkama doğru iterek biraz eğildim ve titreyen dudaklarımla bu nefis, şaheser sanat dudakları uzun uzun hırpalayarak öptüm... O zaman Nezhun kımıldadı ve gözlerini açarken... Emin olunuz bütün azimlerim o dakika kırılmış gibiydi... Uyanıp bir kelime söylese bütün kararlarım belki bozulabilirdi. Mamafih tül perdeleri hafif hafif sallayan rüzgâr burnuma o eski taze kan kokusunu getirdi. Dimağımda başka bir hâkimin emriyle sağ kolum havaya yükseldi ve navajam bu nefis sinenin sol memesinin altında sivri diliyle gittikçe büyüyen bir delik açtı... Oh, bilseniz bu ne zevkti, ne güzel bir temaşaydı... Beyaz sinenin üstünde hafif sıçramaların akan kan geceyle biraz siyahlanmış olarak bu beyaz cildi bu beyaz çamaşırları boyarken ne güzel oluyordu...İkinci defa olarak eğildim ve bu akan kanın

kokusunu doya, doya hayatta hissettiğim en büyük zevkle kokladım... Birden gözlerimin önünden her şey silindi ve gözlerim bir şey görmedi.” (Süha, 1326: 134-139).

Nezhun’un ölümünün ardından Cüneyt olduğu yere bayılır. Ev halkı tarafından zaptiyeye teslim edilir. Hikâyenin düğüm bölümü bu noktada sonlanır. Olayın gerçekleştiği zamandan yaşanan ana dönüş gerçekleşir. Cüneyt, Nezhun’u öldürdüğü için pişman olmadığını, tek pişmanlığının Nezhun’u öldürmeden önce onu uyandırıp haberdar etmediği konusundadır. Ayrıca yaptıklarından dolayı hiç kimseden af dilemeyeceğini söyleyen Cüneyt, sadece şairlerin kendisini affetmesini ister. Konuşmasını bitirdikten sonra yorgun düşen Cüneyt, iskemlesine oturarak kendisine verilecek idam cezası kararını dinler. Yüzünde gurur ifadesiyle salondan ayrılır. Cüneyt’in ardından Mavi mecmuasına mensup beş on genç ağlar.

2.3.5.7. Dil ve Üslup

Cüneyt’in Hizmeti adlı hikâyede yazara göre, herhangi bir aletle işlenen cinayetin, kanunlar önünde cezası vardır fakat seven bir kalbe umut vadedip hiçbir sebep sunmadan terk etmenin ceza yaptırımı yoktur. Ali Süha, okura sosyal bir mesaj verme kaygısı güderken hikâyenin kurgusunu bu düşünce temelinde inşa eder. Ayrıca yaşanmış veya yaşanması mümkün olayları, gereksiz ve uzun betimlemelerden kaçınarak merak uyandırıcı bir anlatım tarzıyla aktarması, okura edebî zevk sunmaktadır.

2.3.6. Son Mehtap

Ali Süha’nın tekellümî hikâye adı altında *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımladığı eseridir. Tekellümî hikâye, karşılıklı diyaloglardan oluşan eserlere verilen addır. Bu tarz hikâyeler tiyatro metnini andırır fakat sahnelenmeye uygun değildir (Ceyhan, 2009: 83). Tekellümî hikâye, II. Meşrutiyet sonrasında Fecr-i Âtîcilerin hikâye ve romanlarda tercih ettiği bir anlatım biçimi olur. Cafer Şen, Fecr-i Âtî hikâyesinde, teatral anlatıma sahip eserlerin tiyatro denemeleri olduğunu ileri sürer (Şen, 2006: 1130).

Yazar, hikâyeye başlarken tiyatro eserlerinde olduğu gibi karakterlerin isimlerinin karşısına yaş bilgisini ekler. Hikâye; erkek karakterin kadın karaktere yıllardır devam eden karşılıksız sevgisini, ölümcül bir hastalığa yakalandıktan sonra itiraf etmesini konu edinir.

2.3.6.1. Özet

Canan ve Neyyir Tefvik, Büyükada’da denize nâzır evlerinde otururken sohbet etmeye başlar. Neyyir, manzara karşısında melankolik bir ruh hâline bürünür. Amcasının kızı Canan’a, hastalığından dolayı İsviçre’ye gideceğini ve son gecesi olduğunu söyler. Neyyir, beraber büyüdüğü Canan’a çocukluktan beri sakladığı hislerinden bahseder. Yıllardır devam eden aşkını bir türlü fark etmeyen Canan’a sitem eder. Neyyir’in tek isteği Canan’ın bir miktar kendisine merhamet ve şefkat göstermesidir. Canan, duydukları karşısında etkilenir. Neyyir’i kaybetmek istemez ve onun gitmesine engel olmaya çalışır. Neyyir oldukça kararlı olduğunu ifade eder. Yakında öleceğini ve çok fazla vakti kalmadığını söyler. Konuşmanın sonunda Neyyir, oracıkta hayata gözlerini yumar.

2.3.6.2. Kişiler

Hikâyenin başkişisi Neyyir Tefvik, yirmi iki yaşında, son günlerini yaşayan hasta bir gençtir. Küçük yaşta babasını kaybettikten sonra amcasının yanında yaşamaya başlar. Hikâyenin norm karakteri olan Canan Galip, on sekiz yaşında nişanlı bir genç kızdır. Amcasının oğluyla beraber aynı evde büyümüştür. Çocukluğundan gençliğine kadar merhametsiz, umursamaz ve iğneleyici hareketleri, Neyyir’in karakteri ve davranışları üzerinde oldukça büyük bir etkiye yol açar. Canan, norm karakter olarak Neyyir’in duygu, düşünce ve eylemlerinin açığa çıkmasında, kendisini ifade edebilmesinde ve kararlarını uygulamasında kilit rol oynar.

2.3.6.3. Mekân

Canan Galip ve Neyyir Tefvik’in arasında geçen konuşmalara mekân olarak Büyükada’da Maden Caddesi’ndeki bir köşkün sahile kadar uzanan bahçesi tercih edilmiştir. Karakterlerin ortak geçmişinde önemli bir yere sahip olan köşk, mekân-insan ilişkisi bağlamında yeniden anlam kazanır. Başkişi Neyyir, hayatının büyük bir bölümünü geçirdiği köşte mazisini sorgular.

2.3.6.4. Zaman

Son Mehtap’ta anlatıcı hikâyeye “Büyükada ayın on yedinci gecesi” şeklinde başlar. Yazar bu noktada zaman ve mekânın bir aradalığına vurgu yapar. Neyyir, tabiatın ruh hâlindeki yansımalarını ifade ederken olayın gerçekleşme zamanı ile anlatma zamanı, kronolojik bir düzenle kurgulanır. Neyyir, Canan’la mazisinden

bahsettiğinde zamanda geriye dönüş söz konusudur. Bu noktada, vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında, çocukluk ve gençlik yıllarını kapsayan bir süreç göze çarpar.

2.3.6.5. Anlatıcı

Hikâyenin girişinde kişilerin tanıtıldığı, zaman ve mekâna dair bilgilerin verildiği bölümde hâkim anlatıcının varlığı dikkat çeker. Canan ve Neyyir'in diyaloglarında hâkim anlatıcının geri planda kaldığı söylenebilir. Kahraman anlatıcı, karakterlerin kendi hislerini, niyetlerini ve farkındalıklarını ifade ettikleri noktada anlatıma dâhil olur.

2.3.6.6. Anlatım Teknikleri

Ali Süha, hikâyenin kurgulanışında yer alan anlatım tekniklerinden biri sayılan “tekellümî hikâye” ibaresiyle karşılıklı diyalogların yer alacağını okura önden haber verir. Olay örgüsü, kadın ve erkek karakterin konuşmalarından oluşur.

Canan Galip ve Neyyir Tevfik, Büyükkada'daki bir köşkün bahçesindeki çam ağacının altında denize karşı otururken sohbet etmeye başlar. Canan, konuşmaya denizin ne güzel olduğundan bahsederek başlar. Neyyir Tevfik, Canan'ın aksine denize baktığında ruhunda yaşattığı keder ve hüzne dikkat çeker:

“Neyyir — Evet, çok güzel... Ve bu güzelliğini hemen biraz evvel ufkun mavi sisleri arasından soluk çehresi, korkak ve mütereddid çıkan şu ufacık aya borçlu... Yalnız deniz değil, bütün tabiat, sema, sahiller, altında oturduğumuz bu çamin hiç görmediğimiz bu levn füsundarı... Her şey, her şey bu akşamki yeni güzelliğini ona medyun... Bilir misiniz, ben mehtabı istemeyerek, hiddetlenerek severim. Onun benim elemelerimle eğlenen bir hâli vardır. O herkese zevk, neşe, hayat verir. Halbuki bana yaralarımı hatırlatır... Onun için ben içinde bu sevmemek elimden gelemeyen mel'un simanın sihr-i ziyası gezmeyen karanlık ve necip denizleri, yüksek, sakit ve derin geceleri daha çok severim... Onlarla aramızda büyük bir karâbet-i ruhiye vardır.” (Süha, 1326: 328-331).

Neyyir, manzara karşısında karamsar ve umutsuz bir şekilde son mehtabını yaşayacağını söyler. Bunun üzerine Canan, neden son mehtap olduğunu sorar. Neyyir, soruya cevap niteliğinde sonbahar ve kış mevsime dair detaylı betimlemeler yapar:

“Çünkü, Canan Hanım. Gelecek ay bu vakit cihanın üstünden zehirli bir nefes geçmiş olacak. O zehirli nefes, yaprakları öldürür; güneşin sima-yı har ve şebabını sarartır; gecelerin şimdi yüzümüzü serin ve dinlendirici bir cereyan ile yelpazeleyen sihirli kanatları, o zaman gazap ve kindar tehdit eder, ısıtır. O zaman bu zehirli nefsi estiren, bu yaprakları öldüren, bu geceleri tebrîd eden hazandır.” (Süha, 1326: 328-331).

“Fakat kış, bir meydan muharebeye benzer, oraya birçoklarıyla beraber girilir. Ve mahmum ve asabi, hiçbir şeyden haberdar olmayarak uğraşılır, koşulur vuruşulur. Nihayet harp biter. Bakarsınız ki yer kanlarla dolmuş. Dostlarınızdan, kardeşlerinizden, sevgililerinizden, yaralıları, maktuller var... Bazen... Oh “Zayıf sesle” belki kendinizi de hayatın nefyettiklerinin arasında bulursunuz.” (Süha, 1326: 328-331).

Alıntılanan örneklerde, sonbahar ve kış mevsimlerinin tasvirinde empresyonist bir anlatım vardır. Ayrıca yer yer mensur şiire yaklaşan bir üslup görülür (Şen, 2006: 1129).

Neyyir'in hayalperest, melankolik ve ümitsiz cümleler içeren açıklamaları karşısında Canan, daha fazla dayanamaz. Neyyir, hastalığından dolayı İsviçre'ye şifa bulmaya gideceğinden bahseder. Gitmeden önceki son mehtapta, beraber büyüdüğü Canan'a hislerini açar. Yıllardır devam eden aşkını anlatır. Canan'ın hiçbir zaman farkında olmadığını hatta çocukken onunla dalga geçtiğini de söyler. Daha önce birkaç kez itiraf etmek istediğini fakat onun alaycı sözlerinden dolayı vazgeçtiğini dile getirir. Beraber geçirecekleri bu son mehtapta bir miktar merhamet ve şefkat görmek adına hislerini açan Neyyir, Canan'ın çabalarına rağmen gitmekte oldukça kararlıdır. Canan, Neyyir'in karşılıksız aşkından etkilenir ve ona karşı merhamet hisseder. Onu asla kaybetmek istemez. Canan evleneceği adamdan ayrılıp Neyyir'le hemen evlenmek istediğini ve onu iyileştireceğini söyler. Bunun üzerine, Neyyir yakında öleceğini fazla vaktinin kalmadığını ifade eder. Canan, Neyyir'in gitme fikrini değiştiremediğini görünce bunları neden anlattığını sorar. Neyyir, biraz da olsa şefkat koparmadan, sevdiği kadının kalbinde ufak bir tesir uyandırmadan ve hayatının en büyük yarasını göstermeden uzak memlekette sonsuza kadar unutulmaya mahkûm bir toprak yığını altına girmek fikri yerine mutlu ölmek istediğini ifade eder. Canan, duydukları karşısında gözyaşlarına hâkim olamaz. Neyyir, ardında bir çift yaşlı göz bırakarak ölür.

Ali Süha, *Son Mehtap*'ta Neyyir Tevfik'in hayatının bir kesitini ele alıp aktarması, onun yaşadığı son mehtabı anlatırken çevresiyle ilgili detaylara yer vermesi ve olayları merkeze almak yerine erkek karakterin içinde bulunduğu psikolojik ruh hâlini ön plana çıkarması bakımından durum hikâyesine yaklaşan bir anlatım tarzı benimser. Yazar, karşılıklı diyaloglara yer vererek aradan tamamen çekilir. Okurla kahramanları baş başa bırakır.

2.3.6.7. Dil ve Üslup

Son Mehtap'ta sade bir dil ve üslup kullanan Ali Süha, anlatımın mensur şiire yaklaştığı yerlerde Arapça ve Farsça tamlamalara yer verir. Yazarın başkişiyi analiz ettiği bölümlerde, dilde estetikten çok manaya dikkat çektiği için derin veya imgesel anlatım ikinci planda kalır. Kurguda karakterlerin yaşlarına dair bilgi verilmesi ve

tekellümî hikâye gereği metinde diyaloglu yapının geniş yer tutması, tiyatro eserini çağrıştıran anlatıma zenginlik ve farklılık katar.

2.3.7. Ehl-il Kubur

Ali Süha, uzun yıllar ara verdiği hikâye yazımına 1941 yılında *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*'nde yayımladığı *Ehl-il Kubur*'la geri döner. Hikâyeyi "Merhum Sâmî Danişmend'in aziz hâtırasına" hitaben yayımlar. Eserde, Süleyman ve Şükrü adlı iki arkadaşın köyden kasabaya giderken mezarlıkta başından geçen olaylar anlatılır.

2.3.7.1. Özet

Süleyman Efendi ve arkadaşı Şükrü Efendi, köyden kasabaya gitmek için sabah erkenden atlarla yola çıkar. Atların yorulması üzerine mola verirler. Şükrü, yolda önlerinden geçen tavşanın uğursuzluk getireceğini söyler. Süleyman, arkadaşının kuruntusunu ciddiye almaz. Kasabaya varmaya yakın mezarlığın yanına gelirler. Şükrü, mezarlıktan geçmeye yanaşmaz. Süleyman, kendinden emin bir şekilde kabirdeki ölümlere selam verir. O esnada mezardan selamına karşılık veren bir ses gelir. Beyazlar içinde bir hayaletin kendilerine doğru koştuğunu görürler. Süleyman ile hayalet boğuşmaya başlar. İkisi de oldukları yere yığılıp kalırlar. Kasabadan Süleyman ve Şükrü'ye yardım etmek için güvenlik güçleri gelir. Doktor hem Süleyman'ı hem de hayaleti tedavi eder. Kasaba halkı hortlağın başka köylerin mezarlığından geldiğini iddia eder. Ertesi gün öğleden sonra gerçekler ortaya çıkar. Kaymakama gelen telgrafta mezarlıkta rastladıkları hortlağın akıl sağlığını kaybetmiş Bulgar bir göçmen olduğu yazılıdır. İki gün önce hastaneden kaçmış ve her yerde aranmaktadır. Şükrü, duydukları karşısında fikrini değiştirmez. Başlarına gelen bu olay, köyden kasabaya giderken yanlarından geçen tavşanın uğursuzluğundan başka bir şey değildir.

2.3.7.2. Kişiler

Hikâyenin başkişisi Süleyman Efendi, doğaüstü varlıklara inanan ve tanık olduğu olağanüstü olayları anlatmaktan hoşlanan erkek karakterdir. Süleyman Efendi'nin yakın arkadaşı Şükrü Efendi ise hikâyenin norm karakteridir. Şükrü'nün olay örgüsünde doğrudan bir etkisi olmamasına rağmen başkişinin yanında onun yardımcısı konumunda yer alır. Mezarlıkta saklanan akıl sağlığı yerinde olmayan Bulgar göçmen ise hikâyenin karşıt karakteridir. Başkişiye zarar verme eğiliminde

olan ve çatışmayı başlatan karakterdir. Kasaba sakinleri, güvenlik güçleri, kaymakam ve doktor hikâyenin fon karakterleri arasında yer alır.

2.3.7.3. Mekân

Hikâyede açık ve kapalı mekânların tercih edildiği görülür. Açık mekânlar; Süleyman ile Şükrü'nün geçtikleri köy ve kasaba arasındaki yollar, Süleyman ile hayaletin kavgaya tutuştuğu mezarlıktır. Kapalı mekânlar; Süleyman ile mezarlıktaki adamın tedavilerinin yapıldığı revirdir. Hikâyede kurgu büyük oranda açık mekânlarda gerçekleşirken çatışma unsurlarının kapalı mekanlarda bir sonuca bağlandığı görülür.

2.3.7.4. Zaman

Hikâyede zaman, Süleyman ve Şükrü Efendi'nin sabah vakti köyden ayrılmasıyla başlar, ertesi gün öğleye doğru kaymakamlığa gelen telgrafla sona erer. Olayların yirmi dört saatlik bir zaman diliminde gerçekleştiği söylenebilir.

2.3.7.5. Anlatıcı

Ehl-il Kubur adlı hikâyede olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekânın aktarılmasında hâkim anlatıcının varlığı söz konusudur. Süleyman ve Şükrü'nün diyaloglarının olduğu bölümlerde hâkim anlatıcı yerine kahraman anlatıcı göze çarpar.

2.3.7.6. Anlatım Teknikleri

Maupassant tarzı hikâye geleneğine uygun kurgulanan *Ehl-il Kubur*'da serim, düğüm ve çözüm bölümlerinin belirgin bir şekilde yer aldığı söylenebilir. Serim bölümünde; Süleyman ve Şükrü'nün sabahın erken saatlerinde başlayan yolculukları anlatılır. Düğümde; Süleyman, mezarlıkta karşılarına çıkan hayaletle kavga etmeye başlar. Çözüm bölümünde ise hayaletin gerçek kimliğine ulaşılır.

Yazar, Süleyman ile Şükrü arasında geçen diyaloglarda kırsal kesimde yaşayan insanların batıl inançlarına ve doğaüstü varlıklara atfettikleri değere dikkat çeker:

“(…)

- Bundan öte dümdüz, yarım saat, bir saat sonra şehirdeyiz.
- Öyle ama, Öküzgöçerten beline sararken, uğrumuzdan bir tavşan geçti de ben huylandım.
- Onlar laf birader. Tavşan geçince ne olur ki. Köy odasından çıktığımız zaman benim uğrumdan da bir karı geçdi ama, ben aldırış bile etmedim; sen keyfine bak. Ben evvel Allah ecinnilerden bile korkmam.” (Delilbaşı, 1941: 326).

Şükrü'nün yolda tavşan görmesi uğursuzluğa delalet eder. Mezarlıkta gece vakti beyazlar içinde çıkan hayalet kendini gerçekleştiren kehanet olur. Süleyman ile hortlak kan revan içinde kasabadaki revirde tedavi altına alınır. Yerlilerin bazıları hortlak fikrine inanır hatta farklı kasabadan geldiğini iddia edenler de vardır:

“Ertesi sabah erkenden revire gelen hükümet doktoru, hastaları kendine gelmiş buldu. Fakat hortlak yalnız su, yiyecek istiyor, sorulan şeylere bitkin bir sesle “ve aleyküm selâm yâ ehl-id dünya” dan başka bir cevap vermiyordu. Kasaba, günlerce, aylarca, belki yıllarca devam edecek câzib bir dedi kodu bulmuştu.” (Delilbaşı, 1941: 329).

Yazar, köylerde ve kasabalarda yaşayan insanların hayalet ve hortlakların varlığına inanışına ironik bir anlatımla yaklaşır. Hortlağın kimliğinin belirlenmesi, Şükrü Efendi için ikna edici olmaz. Olayları her anlatışında aynı sözleri tekrar eder:

“Ben böyle olacağımı bildim birader, Karabayıra sararken uğrumuzdan tavşan geçti... Süleyman Efendi'nin önünden de daha köyde iken bir karı geçmiş... Bir de üstelik ölülere selam vermeğe kalkıştı... Aldı işte aleyküm selâmını.” (Delilbaşı, 1941: 330).

Ali Süha, *Ehl-il Kubur* adlı hikâyesinde kırsal kesimin sosyal gerçekliğini yansıtırken ironiyi etkili bir şekilde kullandığı görülür.

2.3.7.7. Dil ve Üslup

Ali Süha, hikâyede Süleyman ve Şükrü Efendi arasında geçen diyaloglarda halk arasında kullanılan yerel söyleyiş özelliklerine sahip kelime ve kelime gruplarından yararlanır. Bunlardan bazıları “badal, kürtük, ecinni, gök gözlü, yamçı, ırslamak” şeklinde örneklendirilebilir. Yazar halk dilinde kullanılan ifade biçimlerine yer vererek anlatıma gerçeklik katmıştır.

Ali Süha, yıllar önce yayımladığı *Celb-i Ruh* adlı hikâyesinde ruhlar alemiyle iletişime geçen başkişinin trajik sonunu anlatırken, benzer bir tema etrafında şekillendirdiği *Ehl-il Kubur*'da doğüstü varlıklarla ilgili batıl inançlara sahip başkişiyi ve yöre halkını ironik bir şekilde eleştirir.

2.3.8. Kalanların Nafakası

Ali Süha'nın 1941 yılında *Ülkü Millî Kültür Dergisi*'nde yayımladığı ikinci hikâyesi *Kalanların Nafakası*'nda, Ahmet Sabri adında varlıklı bir müsteşarın karısının vefatından sonra yaptığı ikinci evlilikle hayatının nasıl değiştiği anlatılır.

2.3.8.1. Özet

Bir kış günü sabah erken saatlerde evinden çalıştığı daireye giden Ahmet Sabri, dört yaşındaki oğlunu öpmediğini hatırlarken kendi geçmişine doğru bir yolculuk yapar. Sabri, otuz beş yaşına kadar kimseyle evlenmeyi düşünmez. Günün birinde yirmi iki yaşındaki Nuriye'ye âşık olur ve onunla yeni bir hayat kurar. On yıla yakın mutlu bir evlilikleri olur. Ankara'da ve İstanbul'daki eğlence yerlerinde vakit geçirmekten hoşlanan evli çift, sevgi ve saygı çerçevesinde hayatlarına devam ederler. Nuriye ile Sabri çocuk sahibi olmak ister fakat Nuriye'nin sağlık durumu buna elvermez. Evliliklerinin onuncu yıldönümünde zatürreye yakalanan Nuriye, bir hafta içinde vefat eder. Sabri, eşinin ölümü üzerine günlerce ağlar ve yas tutar. Yaklaşık üç yıl boyunca evden işe gitmekten başka hiçbir şeyle meşgul olmaz.

Uzun süren yas sürecinden sonra Sabri'nin arkadaşları ikinci kez evlenmesi için baskı kurmaya başlar. Bir gün Sabri'yi sazlı sözlü içkili bir yemeğe götürürler. Sabri'yi sarhoş edene kadar içiren arkadaşları otuz yaşlarında Dürnev adında genç bir dulla tanıştırlar. Sabri, içkinin de etkisiyle Dürnev'in acıklı hayat hikâyesinden etkilenir ve evlenmeye karar verir. Evliliklerinin ilk zamanları sükût ve huzurla geçer. Dürnev kısa süre sonra hamile kalır. Oğulları Tosun doğduktan sonra tamamen farklı bir karaktere bürünür. Kocasından sürekli pahalı hediyeler ve eşyalar istemeye başlar. Sabri'ye sebepli sebepsiz sürekli hakaret eder. Her gün misafirlğe, gece lokantalarına ve balolara giden Dürnev'in harcamalarını karşılayamayan Sabri, bankalara borçlanmaya başlar. Vekil müsteşarı olarak görev yaptığı daireden kavga ettiği için kovulur. Oğluna sarılmadığı o gün işten de ayrılmanın verdiği üzüntüyle gece geç vakitlere kadar içer. Bu hayattan ve Dürnev'den kurtulmanın tek yolu ölümdür. Vaktinde yaptırdığı sigortasını ve memurluktan gelen haklarını Dürnev'e ve oğluna bırakır. Karısı ve çocuğunun nafakadan yararlanabilmesi için trafiğin en yoğun olduğu anda karşıdan karşıya geçerken kendisini arabaların önüne atar. Dürnev, kocasının ölümünden sonra oğlu Tosun'u Sabri'nin halasına gönderir. Kısa bir zaman sonra genç bir hukuk öğrencisiyle evlenir.

2.3.8.2. Kişiler

Hikâyenin başkişisi Ahmet Sabri, elli yaşlarında, vekil müsteşarı olarak Ankara'da bir dairede çalışmaktadır. İlk evliliğini otuz beş yaşındayken, yirmi iki yaşındaki Nuriye'yle yapar. On yıl süren evliliği, karısının vefatıyla sona erer.

Arkadaşlarının ısrarı üzerine Dürnev’le evlenir. Bu evlilikten Tosun adında bir oğlu dünyaya gelir. Hikâyede Sabri’nin hayatının yaklaşık on beş yıllık kesiti anlatılır. Anlatmaya dayalı edebî eserlerde yer alan olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân ve anlatıcı unsurları, başkişi Ahmet Sabri’nin özelinde konumlanır.

Başkişiye değer katan, hayatını şekillendiren norm karakterler ise ilk eşi Nuriye ve dört yaşındaki oğlu Tosun’dur. Nuriye’nin mütevazı kişiliği ve huzur veren karakteri, Sabri’ye de sirayet eder. Karısının vefatından sonra saadet dolu günlerine özlem duyar. İkinci evliliğinden bir oğlu olduğunu öğrenince aynı mutluluğu yeniden yaşar.

Hikâyede başkişinin karşında yer alan ve onun hayatında felaketlere yol açan karşıt karakter Dürnev’dir. Dürnev, kocasının mal varlığını kendi zevk ve eğlenceleri için harcar. Sabri’ye ve Tosun’a kötü davranmaktan çekinmez.

Başkişinin sosyal çevresini tanımlayan fon karakterler; Sabri’nin arkadaşları, müsteşarı olduğu vekil ve Tosun’un bakıcısıdır.

2.3.8.3. Mekân

Hikâyede olayların geçtiği mekânlar; Ahmet Sabri’nin Ankara’daki evi, çalıştığı dairedeki odası, ilk eşi Nuriye’yle gittiği gece lokantası ve İstanbul’daki eğlence yerleri sayılabilir. Hikâyede birbirinden farklı açık ve kapalı mekânlar olmasına rağmen mekân tasvirine rastlanmaz.

2.3.8.4. Zaman

Hikâyenin nesnel zamanı, Ahmet Sabri’nin bir kış günü sabah erkenden çalıştığı daireye gitmek için yaşadığı evden ayrılmasıyla başlayan, akşam geç saatlerde gelen ölüm haberiyle son bulan yaklaşık bir günü kapsar. Öyküleme zamanı ise Ahmet Sabri’nin otuz beş yaşındayken ilk eşi Nuriye’yle evlenmesi, on yıl sonra karısını kaybetmesi, üç yıllık yas sürecinden sonra Dürnev’le ikinci bir evlilik yapması ve Tosun adında dört yaşında bir oğlu olması üzerine kurulu yaklaşık on sekiz yıllık zaman dilimine işaret eder.

2.3.8.5. Anlatıcı

Yazar, başkişi Ahmet Sabri’nin ilk evliliğinden ikinci evliliğine kadar geçen zamanda aktarılan olayları, psikolojik süreçleri, ruhunda yaşadığı çatışmaları ve

çıkamazları her şeyi gören, bilen ve duyan ilahi anlatıcı bakış açısıyla kurguya dahil eder.

2.3.8.6. Anlatım Teknikleri

Yazarın hikâyesini kurgularken çeşitli anlatım tekniklerine başvurduğu görülür. Hikâyenin giriş bölümünde anlatma zamanı ile nesnel zamanın paralel bir şekilde ilerlediği söylenebilir. Anlatıcı geriye dönüş tekniğiyle yaklaşık on sekiz yıl öncesine gider. Ahmet Sabri'nin ilk evliliğindeki saadetini dikkat çeker. Daha sonra ileriye dönüş tekniğiyle son iş gününde yaşadıklarını aktarır.

Hikâyede, başkişinin hayatının belirli bir döneminden başlayarak ölümüne kadar karşılaştığı zorluklar, ani kararlar ve dönüşümler detaylı bir şekilde anlatılır:

“Artık bu hayatı devam ettirmek kabil değildi; karısını boşayıp, oğluyla mütevâzîâne yaşamak da mümkün değildi: Dürnev'i, kendisi sağken ayırmak, yapamayacağı bir şeydi. Eti, kanı, o kadar bu anlaşılmaz kadına bağlıydı... Onu sanki derisinin içinde, etinde taşıyordu. Yeni bir kadeh rakıyı bitirirken gözlerinde bir alev parladı: kendisinin dolgun bir hayat sigortası vardı; me'muriyete gireli otuz seneden fazla oluyordu: Vekâlet emrine alınmışdı, fakat kanun karısıyla çocuğa haklarını verirdi... Dürnev de daha gençdi...Başka bir kocaya da varırdı... Varmasa bile ellerine geçecek paralarla büsbütün nafakasız kalmazdı... Onun için mutlak ölmek lazımdı... Fakat intihar edemezdi. Çünkü bir sürü dedi kodu olacaktı, sonra da karısıyla çocuğu sigorta parasını alamayacaklardı... Evet ama, ölmekten başka da çare yoktu...” (Delilbaşı, 1941: 423).

Sabri, Dürnev'in aşırıya kaçan harcamaları, vurdumduymaz hareketleri ve nezaketsiz sözlerinin yanında hem mal varlığından hem de işinden olunca tek çare olarak intihar etmeye karar verir. Ölmeden önce geride kalanlar için idare edecek kadar nafaka bırakır.

Hikâyede Ahmet Sabri, Nuriye ve Dürnev'in iç dünyasına ait psikolojik tahlillere yer verilmez. Eserde karşılıklı diyalogların azlığı dikkat çeker.

2.3.8.7. Dil ve Üslup

Kalanların Nafakası adlı hikâyenin dili, sade ve anlaşılırdır. Anlatımda gereksiz ve uzun tasvirler görülmez. Olaylar kronolojik bir şekilde kurallı cümle yapılarıyla aktarılır. Ahmet Sabri'nin hayatının farklı dönemlerinde yaşadığı durağanlık, huzur, matem ve hüznün üsluba da yansır. Başkişinin kendi hayatında pasif rol oynaması, diyaloglarının ve iç konuşmalarının azlığı ilahi anlatıcının varlığını ön plana çıkarır.

2.3.9. Dost Namusu

Ali Süha'nın uzun bir aradan sonra 1942 yılında peş peşe yayımladığı hikâyelerin üçüncüsünü *Millî Kültür Dergisi*'ndeki *Dost Namusu* adlı eseri takip eder. Hikâyede, Hasan Hulki Bey aracılığıyla tanışan Cevat ve Mihriban'ın evliliklerinde yaşanan olaylar anlatılır.

2.3.9.1. Özet

Eskişehir'de düğün yapan Cevat ve Mihriban'ın davetine onur konuğu olarak katılan Hasan Hulki Bey, üç gün önce duydukları üzerine derin düşüncelere dalar. Hulki Bey, Cevat'ı bir aile dostunun tavsiyesi üzerine yanında işe alır. Cevat bir gün Hulki Bey'e Mihriban'a karşı hissettiği duygulardan bahseder. Bunun üzerine Hulki Bey hem Cevat'ın hem de Mihriban'ın ailesiyle konuşarak evliliklerine vesile olur.

Hulki Bey, düğünden birkaç gün önce yakın dostlarından Rıza Bey'le görüşür. Rıza Bey, oğlu Mecit'in Mihriban'la bir ilişkisi olduğunu söyler. Elinde Mihriban'a ait fotoğraf ve mektuplarla gelir. Hulki Bey duydukları karşısında hayretler içinde kalır. Cevat'la Mihriban nikahlanmış, üç gün sonra düğünleri olacaktır. Bir gün boyunca ne yapacağını düşünür fakat Cevat'a gerçekleri söyleyemez. Rıza Bey'den aldığı fotoğraf ve mektupları yakar. Düğün günü hiçbir şey olmamış gibi davete gider. Mihriban'ı tepeden tırnağa inceler fakat asla Cevat'a karşı bir ilgisizliğini ve sevgisizliğini görmez. Genç çifti, evlendikten sonra da gözlemlemeye devam eder. Birbirlerine olan bağlılıklarını gördükçe ne kadar doğru bir karar verdiğini düşünür.

Düğünden altı yedi ay sonra Cevat, inşaat işi için Ankara'dan ayrılır. Cevat gittikten bir hafta sonra Hulki Bey, Mihriban'ı Mecit'le kır gezintisi yaparken samimi bir şekilde görür. Hemen Cevat'a telgraf çekerek Ankara'ya gelmesini söyler. Hulki Bey, Cevat'a her şeyi tüm gerçekliğiyle anlatır. Cevat duydukları karşısında hemen kalkıp gider. Yaklaşık bir saat sonra Hulki Bey'e mektup gönderir. Yazdığı mektupta karısının masum olduğunu, şahitlerin de bunu doğruladığını söyleyerek işten ayrılır. Hulki Bey o günden sonra hiç kimsenin namusunu ve şerefini korumak için çabalamayacağı üzerine yemin eder.

2.3.9.2. Kişiler

Hikâyenin başkişisi Hasan Hulki Bey, yaşı elliye yakın, kültürlü, eğitimli ve zengin bir iş adamıdır. Etrafında olanların farkında, neyin doğru neyin yanlış olduğunu kısa sürede idrak edebilen bir karaktere sahiptir. Hayatı boyunca pek çok kadınla

birlikte olmuş fakat evlenmemiştir. Cevat'ın Mihriban'la evlenme isteği üzerine aracı olan Hulki Bey, şahit olduğu ihanet karşısında inandığı ve savunduğu değer yargılarını kendi iç dünyasında sorgular.

Olay örgüsünde başkişiden sonra en çok etkiye sahip olan norm karakterler, Mihriban ve Cevat sayılabilir. Cevat, çocukluğundan beri dikkat çekici fiziki özelliklerinden dolayı annesi tarafından korunup kollanan, temiz kalpli, Avrupa'da tahsil görmüş bir beyefendidir. Mihriban, zengin bir ailede baskı altında büyümüş, eğitilmiş bir genç kızdır. Kocasını Cevat'ı, aşığı Mecit'le aldatmaktadır.

Eser fon karakterler bakımından oldukça zengin bir kadroya sahiptir. Hulki Bey'in aile dostlarından Rıza ve Mustafa Bey, Mecit ve annesi, düğüne gelen misafirler ve Mihriban'ın kız kardeşi Fatma örnek gösterilebilir.

2.3.9.3. Mekân

Hikâye, Cevat ve Mihriban'ın Eskişehir'deki köhne görünüşlü düğün evinin tanıtımıyla başlar. İlahi anlatıcı, düğün evine gelen misafirleri kılık kıyafetine göre sınıflandırarak toplumun farklı kesiminden insan manzaraları sunar:

“Sosyete hayatı yeni başlamıştı. Erkeklerin arasında simokinele, caketatayla, siyah vestonla, yahut gündelik elbiseyle gezenler olduğu gibi, kadınlardan da suvare yahut çay elbisesi, eski düğün kıyafeti, alelâde elbise, hatta basma entari giymiş olanlar vardı. Burası bir düğün evine değil, bir muhtelif halk zümreleri, muhtelif telâkkili, muhtelif kıyafetler sergisine benziyordu.” (Delilbaşı, 1941: 18).

Anlatıcı, düğün evine dair izlenimlerine sadece katılan misafirlerin fiziksel görünümlerini değil hazırlanan yemekler ve çalınan müzikleri de ekler:

“Şimdi düğün evinde büsbütün acaip bir âlem başlamıştı. Bu düğünün zaten hemen her şeyi acaipti: büfede havyarından, ananasından, galantinlerden, domalanlı kaz ciğerinden Arnavut ciğerine, fasulya piyazına, sakız leblebisine, küçük küçük doğranmış meyhane ekmeğine kadar her çeşit, her sınıf meze, rakısından, birasından, likörüne, viskisine, şampanyasına kadar her türlü içki karmakarışık, birbirlerine yanyan bakışıp duruyorlardı. Üst katta bir caz arasıra eski evi şangırdatıyor, şangırtı başlayınca çiftler birbirlerine sarılıp dönüyorlardı. Bu sırada ikinci katta incesaz uşak peşrevini çalıp bitirmiş ve kemanın refakatinde bir gazel başlamış oluyordu. Dikkatli bir kulak, evin bahçesindeki eski selamlık odalarından bir bağlamanın çaldığı kıvrak bir oyun havasıyla birlikte bazan parmak, bazan da kaşık şakırtılarını fark edebiliyordu...” (Delilbaşı, 1941: 18).

Bir düğün evinde olabilecek her detayı aktaran anlatıcı, Anadolu'daki gelenek göreneklerin Doğu ve Batı kültürü arasında kalmışlığına dikkat çeker. Hikâyede Cevat

ve Mihriban'ın düğünlerinin gerçekleştiği eski ev dışında kalan mekânlar, olayların yaşandığı yer olmanın ötesinde başka bir işleve sahip değildir.

2.3.9.4. Zaman

Hikâyede olayların nesnel zamanı, Cevat ile Mihriban'ın evlendikleri günden itibaren geçen altı yedi aylık süreci kapsar. Olayların gerçekleşme zamanı ise Hulki Bey'in düğünden üç gün önce Mihriban'ın müstakbel eşini, Mecit'le aldattığını öğrenmesiyle başlar; Cevat'ın bir mektupla işten ayrıldığı gün sona erer.

2.3.9.5. Anlatıcı

Ali Süha, uzun soluklu kısa hikâyesi *Dost Namusu*'nda başkışı, norm karakterler ve fon karakterlerin hayat hikâyelerine ve karakter özelliklerine yönelik ayrıntılı bilgiler vererek kimsenin haberdar olmadığı detaylara sahip ilahi anlatıcıdan yararlanmışır. Başkışı Hulki Bey'in diğer karakterlerle karşılıklı konuşmalarında kahraman anlatıcı göze çarpar.

2.3.9.6. Anlatım Teknikleri

Dost Namusu'nda kullanılan belli başlı anlatım teknikleri şunlardır; tasvir, ileriye gidiş ve geriye dönüş tekniği, diyalog, iç çözümleme ve mektup tekniğidir.

Anlatıcı, okura şahıs kadrosunu tanıtırken fiziksel görünümelerini ve karakter özelliklerini detaylı bir şekilde tasvir eder:

“Cevat'ı birkaç yıldan beri tanıyordu: güneş renginde altın ışıklı gözleri, ince, uzun kaşları, geniş alnı, ince dudakları, düzgün ağzı ve güzel boyu ile bir erkek güzeliydi. Hemen hemen bütün Ankara Cevat'ı güzel bulmakta ittifak etmiş gibiydi. Birçok itibarlı aileler ona kızlarını vermek istemişler, muvaffak olamamışlardı. Yollarda, cemiyetlerde, balolarla genç kızların gözleri hep onun üzerinde takılır kalır, Cevat da bu birçok gözün kendi üzerinde toplanmasından ruhî bir eza duyar, hatta çok defa ‘haya perdesi yırtılmamış’ bir eski aile kızı gibi yüzü kızarırdı.” (Delilbaşı, 1941: 18).

“Konuşurken Hulki ile göz göze geldikleri zaman yüzü hemen kıpkırmızı oluyor, başını çeviriyor, yahut önüne bakıyordu. Cevat uzun boyluydu. Mihriban da onun kadar uzun görünüyordu. Parlak siyah saçları, ince, uzun, gergin bir yay gibi siyah kaşları, önüne baktığı zaman geniş bir gül yaprağını hatırlatan göz kapakları vardı. Rimelsiz uzun, gür kirpikleri birbirinden ayrıldığı zaman koyu lacivert, derinden alevli gözleri görünüyordu. Yüzünde, gözlerinde hiç boya yoktu (...)” (Delilbaşı, 1941: 20).

Yukarıda metinden alıntılanan bölümlerden yola çıkarak norm karakterlerin ayrıntılı bir analizinin yapıldığı söylenebilir.

Hikâyede olaylar Eskişehir’de köhne bir evde gerçekleşen düğünle başlar. Hulki Bey, davete icabet ettikten sonra düğünden üç gün öncesinde yaşananları düşünür. Geriye dönüş tekniğiyle Cevat’la nasıl tanıştığını, Mihriban’la evliliğine vesile oluşunu ve Mihriban’ın Cevat’ı Mecit’le aldattığını öğrendiği anı hatırlar. Daha sonra ileriye dönüş tekniğiyle düğün akşamına dönülür ardından olaylar kronolojik olarak anlatılmaya devam eder.

Hikâyenin kurgulanışında başkışı Hulki Bey’in diyaloglarına diğer karakterlere oranla geniş yer verilir. Diyalogların içeriğinde hikâyenin seyrini değiştirecek, okurun merakını cezbedecek çatışma unsurlarının olduğu görülür.

Ali Süha, *Dost Namusu* adlı hikâyesinde diğer eserlerinde de kullandığı mektup tekniğinden yararlanır. Hulki Bey’in Mihriban’la ilgili gerçekleri anlatması üzerine ortamı terk eden Cevat, bir saat sonra uzun bir mektup gönderir. Mektupta, karısının iddia edilen saatlerde baldızıyla terziye gittiğini yazar. Hulki Bey’in kişiliğine saldıran cümlelerle mektubuna son verir.

Hulki Bey, mektubu okuduktan sonra rahat bir nefes alır. Bir gece rüyasında duyduğu sözleri hatırlar. Başkışının kendi değer yargılarına yönelik kazandığı farkındalık doğrudan iç çözümleme tekniğiyle yansıtılır:

“– İlâhi Hulki, dedi, ben seni adam olmuş zannedyordum, meğer hâlâ toymuşsun evladım!” (Delilbaşı, 1941: 21).

Hulki’nin hem bireysel hem de toplumsal ilişkilerde yaşadığı tecrübe, hayatına yön verir. Bir daha hiçbir dostunun gururunu ve onurunu kurtarmak adına tek bir söz söylememeye yemin eder.

2.3.9.7. Dil ve Üslup

Dost Namusu adlı hikâyenin dil ve üslup özelliklerinin diğer hikâyelerle karşılaştırıldığında farklılaştığı noktalar olduğu söylenebilir. Şahıs kadrosunda başkışının yanı sıra norm karakterlerin çok boyutlu ele alındığı görülür. Buradan hareketle sıfat kullanımında artış gözlenir. Eskişehir’de gerçekleştirilen düğün evine ait detaylarda Doğu ve Batı’ya özgü maddi ve manevi kültür öğelerinden bahsedilmesi, anlatımda vokabüler zenginliğe işaret eder. İstanbul Türkçesinin kullanımında imlâ ve yazım hatalarının çokluğu üslubun akıcılığına ket vurur niteliktedir. Yazar, hikâyede “İlâhi Hulki, görülüp bilinmeyen bir felaket de aşağı yukarı bir saadettir” (Delilbaşı, 1941: 21) sözünü başkışının özelinde öğretici nitelikte bir son hazırlar.

2.3.10. Bir Beyzade

Eser, 1943 yılında *Ülkü Millî Kültür Dergisi*'nin otuz sekiz ve otuz dokuzuncu sayılarında iki hafta arayla iki bölüm hâlinde yayımlanır. Ali Süha'nın Osmanlı Devleti'ne bağlı bir memur olarak doktorluk yaptığı yıllarda Bağdat, Beyrut ve Suriye'de bulunduğu bilinmektedir. Arapların kültürüne, yaşayış tarzına, gelenek ve göreneklerine hâkim olan yazar, *Bir Beyzade* adlı hikâyesinde görev yaptığı yıllara ait izlenimlerini yansıttığı söylenebilir. Hikâyede Bağdatlı Davud Beyk El Çorbaçı'nın toplumdan uzak yetiştirilme tarzının doğurduğu felaketler anlatılır.

2.3.10.1. Özet

Davud Beyk, küçük yaşta babasız kalmış, annesi Sitti Havlâ ile yaşamaktadır. Davud, yaşadığı konak dışındaki hayata tamamen yabancı bir şekilde büyür. Annesi onu okula bile göndermez. Bağdat'ın en büyük âlimleri yıllarca eve gelip giderler. Evdeki eğitim bitince Davud'u yeniden eve bağlamak isteyen annesi, onu evlendirmeye karar verir. Kısa süre içinde soyu Çerkezlere dayanan güzeller güzeli Necma'yla oğlunu evlendirir. Karı koca uzun bir müddet kendi hallerinde masal gibi bir evlilik hayatı yaşarlar.

Bir gün Sitti Havlâ'nın ölümüyle konaktaki tüm düzen değişir. Babadan kalan mirasın idaresi Necma'ya geçer. Konak taziye gelen misafirlerle dolar boşalır. Zamanla misafirlerin sayısı azalsa da gelen giden eksik olmaz. Basra beyzadelerinden Fahad Beyk ve arkadaşları ziyaretin amacından saparak kendi zevk ve eğlence âlemlerinden bahsetmeye başlar. Davud'u yaşadığı yerden çıkarmak, sazlı ve yabancı kadınların olduğu ortamlara götürmeye çalışan Fahad Beyk, kendi kasrında düzenlediği eğlenceye Davud'u da davet eder. Bağdat'ın zevk ve eğlence âlemlerinde ün yapmış çalgıcılar, şarkı söyleyen ve dans eden kadınlar da o gece Fahad Beyk'in kasrındadır. Davud, karısına yalan söyleyerek eğlenceye katılır. Davud'un geldiğini gören dansçı kızlardan Hânım Latya onun yanından hiç ayrılmaz. Gece geç vakitlere kadar içki içirir. Davud ertesi gün kendisini yatağında bulur. Karısı Necma'nın solgun ve durgun yüzüyle karşılaşır. Dün gece yaşananlar hakkında hiç konuşmazlar.

Aradan beş on gün geçtikten sonra Fahad, Davud'un babadan kalma kasrında eğlence düzenleyeceğinin haberini gönderir. Davud, karısını bilgilendirerek köşke gider. Tüm hazırlıklar yapılmış, çalgı çengi hız kesmeden devam etmektedir. Hânım, her zamankinden daha alımlı ve baş döndürücü hareketlerle Davud'u etkilemeyi

başarır. Davud, karısının yanına gidip yaptıklarından dolayı af dilemek ister fakat kendisinde o iradeyi bulamaz. Bir hafta sonra sabah erkenden kalkıp karısının yanına gider. Uşaklardan birisi Necma'nın kaybolduğunu, terliklerinin nehir kenarında bulunduğunu söyler. Necma'nın gidişinin ardından Hânım, konağa yerleşir. Davud'un tüm mal varlığının idaresini resmi olarak üzerine geçirir. Konaktaki yaşam tarzı tamamen değişir. Davud, Hânım'la evlenir. Haberi duyan eş dost akraba Davud'u kararından döndürmeye çalışır fakat başarılı olamaz. Hânım zamanla ne var ne yok teker teker satar. Birkaç ay sonra kocası Davud'a iftira atarak ondan boşanır. Davud, Hânım'ın peşinden Şam'a gitmeye karar verir. O sırada Birinci Dünya Savaşı patlak verir. Savaşın bitiminden sonra Bağdat'ta hayat normale döner. Kumpanyalar, eğlencelerine kaldıkları yerden devam eder. Hânım Latya, gözde dansçı olarak âlemlerdeki yerini alır. Davud Beyk ise yüzü buruşmuş, zayıflamış bir halde Hânım'ın uşaklığını yapar.

2.3.10.2. Kişiler

Hikâyenin başkişisi beyzade olarak tanınan Davud Beyk El-Çorbaçi, küçük yaşta babasını kaybetmiş, annesiyle yaşamaktadır. Davud, Bağdatlı bilim insanlarından ileri düzeyde eğitim alır. Her şeyiyle annesi ilgilendiği için dış dünyaya dair pek bir fikri yoktur. Evlendikten sonra karısının gölgesinde yaşamaya devam eder. Davud'un babasız büyümesi, varlıklı, eğitilmiş ve bilgili olmasına rağmen tek başına karar alabilme iradesinden yoksun oluşu, Tanzimat romanlarındaki erkek karakterlerin Arap kültürüne uyarlanmış temsilcisi sayılabilir.

Başkişinin hayata bakış açısını, duruşunu ve karar verme yetisini etkileyen norm karakterler, anne Sitti Havlâ ve Necma'dır. Sitti Havlâ'nın oğlunu toplumdan bihaber ve izole büyütmesi, Davud'un hayatında aldığı kararları derinden etkiler. Yazar, Necma karakterini kurban kadın tipine uygun bir şekilde kurgular. Kocasının mutluluğu için elinden geleni yapan Necma, onun başka kadınlarla olan ilişkisine tepki göstermez. Necma'nın terliklerinin Dicle Nehri'nin kenarında bulunması, *Sergüzeşt* romanındaki kadın figürlerden Dilber'in kendisini Nil Nehri'nin sularına bırakmasını çağrıştırdığı söylenebilir.

Hikâyenin karşıt karakterleri Yahudi asıllı Hânım Latya ve Bağdat beyzadelerinden Fahad Beyk'tir. Hânım Latya, Davud'un tüm mal varlığını satın

savurduktan sonra ondan ayrılır. Davud'u maddi ve manevi anlamda çöküntüye uğratan Hânım, femme fatale (öldürücü kadın) tipinde çizilmiştir.

Eserin fon karakterleri şunlardır; Bağdat'ta ün yapmış Muhammed Al-Âşık kumpanyasında çalışan şarkıcılar ve dansçı kızlar, Davud'un lalası, Yahudi kâtip, avukat ve uşaktır.

2.3.10.3. Mekân

Bir Beyzade adlı hikâyede açık ve kapalı mekânlar, olayların gerçekleştiği yer olmanın ötesine geçmez. Davud'un babasından miras kalan Bağdat'ta, Basra'da bulunan hurmalıkları, Şâmiyye'de pirinç, Divâniyye'de buğday tarlaları ailenin zenginliğine işaret eder. Davud'un annesi ve karısıyla yaşadığı konak, Azamiyye'deki kasır ve Şam vakalar zincirinde yer belirleyicisi olarak karşımıza çıkar.

2.3.10.4. Zaman

Hikâyede zaman kronolojik olarak ilerlemektedir. Davud'un doğumu, eğitim hayatı ve evliliğini kapsayan olay örgüsü uzun bir zaman dilimine yayılır. Davud'un Hânım'ın peşinden Şam'a gittiği sıralarda Harbi Umumi'nin patlak vermesi, 1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı'na işaret eder. Anlatıcı, hikâyenin sonunda savaşın bitiminden dört beş yıl sonra Davud'un Bağdat'a gelerek Hânım'ın uşağı olarak çalıştığını aktarır.

2.3.10.5. Anlatıcı

Davud Beyk'in başından geçen olayların geniş bir zamana yayılması, hikâyenin kurgulanışında ilahi anlatıcının varlığını zorunlu kılar.

2.3.10.6. Anlatım Teknikleri

Ali Süha'nın *Bir Beyzade* adlı hikâyenin giriş bölümünde ilahi anlatıcı, Davud Beyk'in başına gelecekler hakkında okura önden bilgi verir:

“Etrafında eksilmeyen bir sürü kalabalıktan işite işite nihayet kendisinin memleketin en büyük eşrafına olduğuna inanan Davud Beyk El-Çorbaçi kırkıdan sonra saz çalanlardan değil, fakat evlendikten sonra azanlardandı.” (Delilbaşı, 1943: 18).

Anlatıcı, Davud Beyk'in eşini aldattığını ima eden cümlede, kurgu boşluğuna yol açmadan okuru meraklandırmayı amaçladığı söylenebilir.

İlahi anlatıcının Davud'un hayat hikâyesini aktarırken yer yer mizahi anlatıma başvurduğu görülür:

“Her gün çeşit çeşit hocalardan çeşit çeşit sözler dinlemeye o kadar alışmıştı ki, hayatın bunlardan başka bir şey olabileceğini bir kere olsun hatırına bile getirememişti. Onun için tahsilden – şehrin bazı muhitlerinde dolaşan rivayetlere göre tahsil beyzadedden – kurtulunca, uzun uykusundan uyandıktan sonra fırıncıya verdiği paranın geçmediğini görüp şaşırان Ashab-ı Kehf’e döndü.” (Delilbaşı, 1943: 19).

Davud’un hocalardan aldığı eğitimin süresine, Ashâb-ı Kehf’in bir mağarada üç asır uyuyup uyandıktan sonra gittiği fırında parasının geçmediğini fark etmesini anlatan kıssaya atıf yapıldığı söylenebilir.

İlahi anlatıcı, Davud Beyk Çorbaçi ve Necma’nın evliliğini, başkişinin yaşam tarzıyla ilişkilendirerek ironik bir anlatımla aktarır:

“Az bir zaman içinde düğün yapıldı. Davud Beyk Çorbaçi de böylelikle daha dünyayı görüp tanımadan dünya evine girdi.” (Delilbaşı, 1943: 19).

Alıntılanan bölümden hareketle Davud’un yaşadığı kültürün aksine bir erkek olarak adeta fanus içinde yetiştirilmesi, anlatımda mizahın etkin bir şekilde kullanılmasını sağlamıştır.

Hikâyede Davud ile Necma’nın evliliği, masalsı bir anlatımla gözler önüne serilir:

“Onlar, bir tarafında güller, bir tarafında limon, portakal ağaçları, bir tarafında da hurma ağaçlarıyla dolu kocaman bahçeleri içinde bir peri masalı yaşıyorlardı: bahçenin bir köşesine konulmuş bir motor sayesinde hurma ağaçlarına asılmış her renkten ampuller geceleri bahçeyi bir ışık oyununa boğuyor, yapraklarda, çiçeklerde ve yemişlerde binbir renk oynayıyordu. Seyyid, maddi ve manevi bütün varlığını kana kana doyuran, her doyuşta onda yeniden ateşli bir iştiağ uyandıran bu zevk ve rüya alemine bir afyon müptelası gibi etiyile, canıyla bağlanmıştı. Bütün ömrü karısıyla yanyana, başbaşa geçiyordu.” (Delilbaşı, 1943: 19).

Davud’un annesinden sonra karısı Necma’nın himayesinde, dış dünyadan habersiz masal kahramanı gibi mutlu mesut yaşaması çok uzun sürmez. Annesinin ölümüyle konağın kapısı açılır, büyü bozulur.

2.3.10.7. Dil ve Üslup

Ali Süha, hikâyede Arapça yer adları, özel adlar, kelime ve kelime gruplarına yer vermiştir. Yazar dipnot olarak kelimelerin Türkçe anlamlarını ekleyerek okuru bilgilendirmeye yönelik bilinçli bir tavır takınır. Hikâyenin dilinde Arapça kelimelerin varlığı, metnin akıcılığına ket vursa da Arap kültürüne dair izlenimlerin üsluba başarılı bir şekilde yansıtıldığı söylenebilir. Ali Süha’nın doktorluk yıllarında Bağdat, Suriye

ve Şam'da görev yapması hikâyesinin dil ve üslubunun şekillenmesinde aktif rol oynadığı düşünülebilir.

2.3.11. Olağan İşler I-II

Ali Süha, *Olağan İşler* adlı hikâyesini *Ülkü Millî Kültür Dergisi*'nin iki farklı sayısında “Allah'ın rahmetine ısmarladığım Sadri Ertem'e” hitaben yayımlar. Eserde, Paris Büyükelçiliğinde görev yapan Seniğ Bey'in İstanbul'a dönüşünün ardından yaşadığı ilişkiler anlatılır.

2.3.11.1. Özet

Şişli'de bir konakta yaşayan Nüzhet Paşa ve haremi, son beş on gündür bayram havası içindedir. Nüzhet Paşa, beş altı yıldır Paris'teki sefarette katiplik yapan oğlu Seniğ Bey'i padişaha ricada bulunarak İstanbul'a tayin ettirir. Seniğ için konaktaki dairelerden biri tepeden tırnağa yenilenir. Hizmetine on sekiz yaşındaki Çerkez kız Ferahfeza getirilir.

Seniğ Bey, İstanbul'a döndükten sonra konak hayatına yabancılik hissetmez. Sabah erkenden kalkıp dairesine gider. Konağa döndüğünde Ferahfeza'yı hazır bir şekilde odasının önünde bulur. Seniğ'in her işiyle ilgilenen Ferahfeza, her geçen gün hislerinin değişmeye başladığını fark eder. Seniğ'e hizmet ederken heyecandan eli ayağı birbirine dolaşır. Seniğ Bey, Ferahfeza'nın ona olan ilgisini anlar. Konakta herkes uyuduktan sonra gizli gizli geceleri görüşürler.

Seniğ'in İstanbul'a gelişinden bir iki ay sonra Nüzhet Paşa, Fener yolundaki köşke taşınmaya karar verir. Ferahfeza ile Seniğ'in ilişkisi konaktaki kadar rahat olmasa da devam eder. Bir gün Seniğ'in babaannesi torununa rahat rahat gezebilmesi için fayton hediye eder. Faytonuyla Fener'de gezintiye çıkan Seniğ, Çifte Havuzlar'da hanımlarla beylerin birbirlerine faytondan mektup gönderdiklerini görür. Fenerbahçe'deki kadınlar ilgisini çekmez. Ferahfeza'ya da etkisi kadar ilgisi kalmadığını hisseder. Fenerbahçe'de gezintiye çıktığı bir gün, yanlarından bir fayton süratle geçerken mektup atar. Mektupta, Aliye adlı bir genç kız, Seniğ, Paris'e gitmeden önce birkaç kez onunla karşılaştığını ve o zamandan beri sevdiğini itiraf eder. Seniğ'in, Fenerbahçe'de Aliye'yle karşılaştığı sıralar köşkte kıyametler kopar. Ferahfeza'nın dört aylık hamile olduğu ortaya çıkar. Hizmetçi çocuğun Seniğ'ten olduğunu söyler fakat evin hanımları inanmaz. Ferahfeza o gün apar topar köşkten gönderilir. Seniğ'in olanlardan habersiz, Ferahfeza'nın gidişine sevinir.

Bir hafta sonra Senih, babaannesine Aliye ile evlenmek istediğini söyler. Yaklaşık üç ay sonra Şişli'deki konakta ihtişamlı bir düğün yapılır. Düğün günü, Ferahfeza'ya Aksaray'da kaldığı evde bebekten kurtulmak için bir sürü ilaç içirirler. Ebe, Ferahfeza'nın kanamasını durduramaz. Genç hizmetçi gözyaşları içinde oracıkta ölür.

2.3.11.2. Kişiler

Olağan İşler, Ali Süha'nın şahıs kadrosu bakımından zengin hikâyelerinden birisidir. Eserin başkişisi Senih Bey, Galatasaray Lisesi'ni birincilikle bitirdikten sonra Hariciye Nezareti Tercüme Kaleminde işe başlar. Başarılarından ve çalışkanlığından dolayı Paris Büyükelçiliğine üçüncü kâtip olarak gönderilir. Dört beş yıl sonra babasının vasıtasıyla İstanbul'a döner. Paris'te çalıştığı yıllarda pek çok kadınla birlikte olur. Genç kadınları kendisine aşık ettikten sonra ilgisi azalınca onları terk eden Senih, Paris'teki çevresi tarafından büyücü Don Juan olarak anılır. Hizmetçisi Ferahfeza'yla yaşadığı ilişkiden sıkılınca ondan ayrılıp Aliye'yle evlenir.

Başkişiden sonra en çok üzerinde durulan norm karakterler arasında Nüzhet Paşa ve Çerkez hizmetçi Ferahfeza sayılabilir. Nüzhet Paşa, nüfuzlu ve varlıklı bir aileden gelmektedir. İlk karısı İnci Hatun, Senih doğduktan sonra vefat eder. Nasip Hanımefendi'yle ikinci evliliğini yapar. Hem devlette hem de halk arasında sevilip sayılan Nüzhet Paşa'nın tek kusuru genç ve güzel kadınlara olan zaafıdır. Elli yaşında olmasına rağmen daha genç bir görünüme sahip olan paşa, içindeki gençlik ateşine yenik düşer. Karısı Nasip Hanımefendi, paşanın kendisini başka kadınlarla aldattığını bilir fakat ses çıkarmaz. Anlatıcı, baba oğulun çapkınlıklarını ve zaaflarını bir aile hastalığı olarak tanımlar.

Çerkez hizmetçi Ferahfeza, konakta Senih Bey'in şahsi işlerini yapması için görevlendirilir. Senih Bey'le aralarında gizli bir ilişki başlar. Ferahfeza'nın dört aylık hamile olduğu fark edilince konaktan uzaklaştırılır. Tüm engellere rağmen çocuğunu doğurmaya çalışırken ölür. Ferahfeza, Çerkez hizmetçilerin kaderini bir kez daha yaşar.

Hikâyenin fon karakterleri şunlardır; Nasip Hanımefendi, İzzet Hanımefendi, Emine Anne, konaktaki hizmetçiler ve Aliye'dir.

2.3.11.3. Mekân

Olayların gerçekleştiği mekânlar İstanbul'dan Paris'e geniş bir coğrafyaya işaret eder. İstanbul'daki kapalı mekânların belirli bir amaca hizmet ettiği görülür. Nüzhet Paşa'nın hoşuna giden cariyeye ve hizmetçilerle görüştüğü Hüseyin Ağa'nın Teşvikiye'deki evi ve Ferahfeza'nın hamile olduktan sonra gönderildiği Aksaray'daki ev, hikâyeye de adını veren olağan işler için kullanılır. Şişli'deki konak ve Fener'deki köşk, günlük hayatın akışında yer alır. Hikâyede Senih Bey'in dairesine dair detaylar dikkat çeker. Oda, baştan sona Fransız esintileriyle yeniden döşenir.

2.3.11.4. Zaman

Hikâyede zaman, Senih Bey'in Paris'ten İstanbul'a gelişiyle başlar ve Aliye'yle Senih'in düğün gününe kadar geçen yaklaşık sekiz dokuz aylık bir süreci kapsadığı söylenebilir. Zamanda geriye dönüşler yapılır fakat olay örgüsünü etkileyecek bir olay yaşanmaz. Senih'in Paris'teki görevi, çevresi tarafından nasıl tanındığı ve İstanbul'a dönüşü anlatılır. Ayrıca Senih'in annesi İnci Hanımefendi'nin ve babası Nüzhet Paşa'nın şeceresi hakkında bilgi verilir.

2.3.11.5. Anlatıcı

Olağan İşler'de şahıs kadrosunun özellikle başkışı ve norm karakterlerin geniş bir yelpazede tanıtılması, cariyeler ve hizmetçilere kapalı kapılar ardında yapılan muamelelerin anlatılmasında ilahi anlatıcıya başvurulur.

2.3.11.6. Anlatım Teknikleri

Hikâyenin başkışısı Senih Bey'in doğumu ve aile hayatı, okuduğu okullar, devlet kademelerindeki yükselişi, Paris'e kâtip olarak gidişi, orada "Osmanlı İmparatorluğunda aile nizamı" (Delilbaşı, 1945: 17) adlı teziyle hukuk doktoru oluşu ve İstanbul'a dönüşü biyografi türüne özgü anlatım şekliyle yansıtılmıştır.

Yazar, olayları kurgularken kronolojik bir sırayı takip etse de Senih Bey'in ve Nüzhet Paşa'nın hayat hikâyesiyle ilgili ayrıntıları, geriye dönüş tekniğiyle açıklar.

Hikâyede karakterlerin diyaloglarına ve bireyin iç dünyasına ait psikolojik ruh hallerine yer verilmez fakat kurguya sonradan dahil olan Aliye'nin mektubundaki samimi itiraflar bu genellemenin dışında sayılabilir. Aliye, mektubunda Senih Bey'i Paris'e gitmeden önce birkaç kez farklı ortamlarda gördüğünü ve zamanla onu

sevmeye başladığını yazar. Mektubun sonunda Senih Bey olmadan yaşayamayacağını ve onunla evlenmek istediğini söyler.

2.3.11.7. Dil ve Üslup

Hikâyenin olay örgüsü, Senih Bey'in konağa dönüşü, Ferahfeza'yla olan ilişkisi, Aliye'yle evlenmesi ve Ferahfeza'nın ölümü üzerine kuruludur. Anlatıda yoğun bir vaka zinciri görülmez. Konak ve köşk hayatındaki düzen, karakterlerin devlet kademelerinde görev aldıkları makamlar ve aileye mensup kişilerin soy ve sülale bilgilerini açıklayan kelime ve kelime gruplarının kullanımı dikkat çekicidir.

Ali Süha, *Olağan İşler*'de Senih Bey'e mutlu ve mesut, Çerkez hizmetçi Ferahfeza'ya trajik bir son hazırlar. Ferahfeza'nın hamile oluşunun ortaya çıkışının ardından kalfalar onu başka bir eve götürür. Genç kızı yükünden kurtardıktan sonra munasip biriyle evlendirmeye karar verirler. Yazara göre cariyelere ve hizmetçilere yapılan muamele olağan işler olarak adlandırılır. Osmanlı Devleti'nde konaklarda ve köşklere çalıştırılan halayık, cariyeler ve kalfaların efendilerinin kendisine layık gördüğü hayatı yaşamak zorunda kalışları gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınır.

Ali Süha'nın 1945 yılında yayımladığı *Olağan İşler*'de Osmanlı toplumundaki konak hayatını anlatması, yaşadığın devrin edebî temayülünden uzak bir çizgide olduğunu ya da bilinçli olarak bu konuyu seçtiğini düşündürmektedir.

2.3.12. Misafir Hatırı

Ali Süha'nın 1946 yılında *Ülkü Millî Kültür Dergisi*'nde yer alan hikâyesi *Misafir Hatırı*, aynı zamanda bilinen ve yayımlanan en son hikâyesi olduğu söylenebilir. Eserde, kırk beş yaşından sonra kendisinden yaşça küçük bir kadınla evlenen Sıddık Çavdarlıoğlu'nun uğradığı ihanet anlatılır.

2.3.12.1. Özet

Sıddık Çavdarlıoğlu'nun yaşadığı kasabaya uzak bir memleketten karı koca yerleşir. Kadının kocası ansızın ölünce, maddi ve manevi anlamda sıkıntı yaşamaya başlar. Hükümet memurları, kaymakam ve Sıddık Efendi yardım etse de yeterli olmaz. Kaymakam ve kasaba halkı, kadını evlendirmeye karar verir. En uygun aday olarak yıllar önce karısını kaybeden Çavdarlıoğlu'nu seçerler. Sıddık Efendi, birkaç gün düşünmek için zaman ister. Ahbablarına danışır, istihareye yatar. Çevresindeki herkes bu evliliğe onay verirken cami hocası Mahmut, huyunu suyunu bilmediği, soyu soppu

belli olmayan genç kadınla evlenmesine razı gelmez. Sıddık Efendi, ablasını Şekûre Hanım'a görücü olarak gönderir. Düğünden hemen sonra çiftliğe göç ederler. Şekûre, Sıddık Efendi'nin mutluluğu için elinden geleni yapar. Görümcesine de aynı şekilde davranır. Sıddık Efendi, zamanla karısının dış görünüşünde yaptığı değişiklikleri fark eder. İçini bir korku kaplar ama karısının kendisine olan davranışlarının aynı olduğunu görünce bu düşünceden uzaklaşır. Şekûre kasabaya yerleşen Nedime hanımdan ut çalmayı öğrenir.

Birkaç ay sonra kasabaya genç bir doktor gelir. Günün birinde Şekûre, sancıdan yataklara düşer. Kasabanın belediye hekimini çağırırlar fakat doktorun verdiği ilaç bir türlü fayda etmez. Nedime hanım, kasabanın yeni doktoru Haydar'ın Şekûre'yi iyileştireceğini söyler. Bunun üzerine Doktor Haydar, Şekûre'yi baştan aşağı muayene eder. Ona yeni bir ilaç yazar. Şekûre kısa zamanda sağlığına kavuşur. O günden sonra Şekûre, kasabada hem gece hem de gündüz ev ziyaretlerine gitmeye başlar. Bazen görümcesiyle bazen de Nedime hanımla gezer.

Sıddık Efendi, evinin selamlığında otururken Mahmut Hoca ziyaretine gelir. Anlattıkları karşısında yüzü mosmor olan Sıddık, odasına çekilir. Yaklaşık on on beş gün sonra tüm gerçekler ortaya çıkar. Bu zaman zarfında Sıddık Efendi, karısı Şekûre'yi takip eder. Nedime'nin evine giden Şekûre'nin doktorla baş başa görüştüğünü anlar. Eve geldiğinde karısı Şekûre'yi odaya çağırır. O esnada hizmetçi eve misafir geldiğini söyler. Sıddık hiçbir şey olmamış gibi misafirleriyle ilgilenir. Ertesi gün, misafirler erkenden gidince karısını tekrar odaya çağırır. Ardından odadan silah sesi gelir.

2.3.12.2. Kişiler

Başkişi Sıddık Çavdarlıoğlu elli yaşlarında, beş yıl önce karısını kaybetmiş, ablası ve hizmetçisiyle yaşamaktadır. Çavdarlıoğlu, yaşadığı kasabada yaptığı yardımlarla tanınmaktadır. Memur kocasıyla birlikte Çavdarlıoğlu'nun yaşadığı memlekete gelen Şekûre Hanım, on sekiz yirmi yaşlarında güzel bir kadındır. Kocasını kaybettikten sonra bir müddet yardımlarla yaşamaya çalışır. Kaymakamın aracılığıyla Sıddık ve Şekûre evlenir. Norm karakter özelliği taşıyan Şekûre, Çavdarlıoğlu'yla evlendikten sonra onun hayatına neşe ve saadet getirir. Hem kocasının hem de görümcesinin bir dediğini ikiletmez.

Hikâyede olayların seyrini değiştiren ve başkişiyi yönlendiren fon karakterler; kaymakam, cami hocası Mahmut, Sıddık'ın ablası Ayşe, ut hocası Nedime ve Doktor Haydar'dır.

2.3.12.3. Mekân

Misafir Hatırı adlı hikâyede Sıddık Efendi'nin konağına Tokat'tan misafir geldiği ve ertesi gün Koyulhisar'a gideceği bilgisine yer verilir. Hikâyenin Anadolu'da bir kasabada geçtiği bilinse de Tokat veya çevresindeki illerden biri olduğu tahmin edilmektedir.

2.3.12.4. Zaman

Hikâyede, ilk eşini dört beş yıl önce kaybeden Sıddık Efendi, Şekûre Hanım'la evlenir. Beraber bir yaz bir kış mevsimi geçiren Sıddık ve Şekûre, ikinci yazlarında umdukları mutluluğu bulamazlar. Olayların kronolojik sırayla anlatıldığı, yaklaşık iki yıllık bir zaman dilimine yayıldığı söylenebilir.

2.3.12.5. Anlatıcı

Ali Süha, 1941 yılından sonra yayımladığı diğer hikâyelerinde de olduğu gibi olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekânı kurgularken yazar olarak aradan çekilerek yerini ilahi anlatıcıya bırakır.

2.3.12.6. Anlatım Teknikleri

Anlatmaya dayalı edebî metinlerin yapı unsurları arasında yer alan olay örgüsü; serim, düğüm ve çözüm bölümleri esas alınarak kurgulanabilir. Bu bağlamda *Misafir Hatırı*'nın serim bölümünde Sıddık ve Şekûre Hanım'ın evliliği, düğümde mutlu giden evliliğe gölge düşüren ihanet ve çözüm bölümünde Sıddık'ın ihaneti öğrenmesi sonucu Şekûre'yi öldürmesi anlatılır. Hikâyede mekân tasvirlerine ve karakterlerin psikolojik ruh hallerine rastlanmaz. Anlatıda yer yer diyalogların varlığı göze çarpar.

2.3.12.7. Dil ve Üslup

Anadolu'nun bir kasabasında geçen hikâyede İstanbul Türkçesinin kullanıldığı görülmektedir. Dilde yöresel ağız ve söyleyişlere yer verilmemesi, yazarın bilinçli bir tercihi olarak düşünülebilir.

2.4. Ali Süha Delilbaşı'nın Mensur Şiirleri

İnsanlığın varoluşundan bugüne, birey duygu ve düşüncelerini ifade edebilmek için çeşitli yollara başvurur. Güzel sanatların ortaya çıkışıyla sanatçı; kendi hayal ve gerçeğini dışa vuran, kitlelere hitap eden konumuna gelir. Resimde, heykelde, müzikte ve edebiyatta güzellik arayışı sanatçının temel dürtülerinden biri olur. Özellikle edebiyatta, dili, farklı biçim ve formda şekillendiren edip, kendinden öncekilerden ilham alarak çağdaşlarından bir adım önde olmayı amaçlar. Her zaman yeniliğin ve özgünlüğün peşinden koşan yazar, edebî eserleriyle sonsuza dek görünür olmayı arzular. Edebiyat tarihinde yazınsal türlerin ortaya çıkışı, bahsi geçen yenilik arayışından doğar. Roman ve hikâye gibi mensur şiir de bu hareketin bir sonucudur.

19. yüzyılın ikinci çeyreğinde ortaya çıkan mensur şiir, Fransızcada “poème en prose”, İngilizcede “prose poem” olarak adlandırılır. Klasik şiir anlayışının değişmez kurallarının ötesinde, ahenkli söyleyiş ve estetik açıdan şiire benzeyen fakat düzyazıya da yakın bir çizgide yer alan bir türdür. Batı’da “şairane nesir” (Çetişli, 1986: 460) olarak tanımlanan mensur şiir, 1842 yılında Fransız Aloysius Bertrand’ın *Gaspard de la Nuit* adlı eserinde, türün ilk örneklerini temsil eder. Çağdaşları tarafından beklenen rağbeti göremeyen *Gaspard de la Nuit*, sembolist şairlerden Charles Baudelaire ve Arthur Rimbaud’un dikkatini çeker (Dervişoğlu, 1995: 15). Bertrand’dan etkilenen Baudelaire, 1869 yılında *Petits poèmes en prose (Küçük Düzyazı Şiirler)* kitabını yazar. *Spleen de Paris (Paris Sıkıntısı)* olarak da bilinen eserin giriş bölümünde, arkadaşı Arsène Houssaye’e hitaben bir mektup yer alır. *Gaspard de la Nuit*’ si defalarca gözden geçirdiğini ve bu yapıta benzer denemelerde bulunacağını ifade eder:

“Uyumu uyağı olmadan da şiirli, ezgili olan, ruhun içli devinimlerine, imgelemin dalgalanmalarına, bilincin çarpıntılarına uyacak kadar kıvrak ve çarpıntılı bir şiirsel düzyazı tansığını hırslı günlerimizde hangimiz düşlemedik?” (Baudelaire, 2013: 10).

Baudelaire’in mektuptaki samimi söylemi, mensur şiir anlayışını ve neden bu türe yöneldiğini açıklar.

Bertrand ve Baudelaire’in ardından Rimbaud’un 1873 yılında yayımlanan *Une Saison En Enfer (Cehennemde Bir Mevsim)*¹⁷ adlı eseri, mensur şiir geleneğine öncülük eder. Sembolizmin önemli temsilcilerinden Stéphane Mallarmé’nin 1897 yılında yayımladığı *Divagations* adlı eseri mensur şiirin 19. yüzyılın sonlarında

¹⁷ 1886 yılında *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations* olarak tek kitap hâlinde yayımlanır. Bkz.: Arthur Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim ve Illuminations*, çev., Erdoğan Alkan, Çağdaş Matbaacılık ve Yayıncılık, İstanbul, 2001.

Fransa’da başlı başına bir tür olduğunu kanıtlar niteliktedir (Dervişoğlu, 1995: 21). Bahsi geçen şairlere ek olarak Paul Valéry, Paul Fort ve Paul Claudel mensur şiir türünde eserler verir (Dervişoğlu, 1995: 24). Fransız şair Pierre Revendy, *Paris Sıkıntısı*’ndan esinlenerek *Poèmes en Prose* (1915)’u yayımlayarak 20. yüzyılda mensur şiirin güncel kalmasını sağlar (Özçelebi & Dara, 1988: 48).

Batı edebiyatında mensur şiirin kendine has üslup özelliklerine sahip olması, onu diğer türlerden ayırır. Mensur şiir; duygu, düşünce ve hayalin şiir ile düz yazı arasında sıkıştırılmış yoğun bir formudur. Mensur şiirin kalıpları yıkan özgürlükçü yapısı ve geniş söylemsel olanaklar tanınması, sürrealistlerin tercih ettiği bir tür hâline gelmesini sağlar.

Fransa’da 19. yüzyılda ortaya çıkan mensur şiir, Türk edebiyatında da aynı yüzyılın sonlarına doğru görülmeye başlar. Tanzimatla beraber Fransız edebiyatından yapılan tercüme faaliyetlerinin hız kazanması, mensur şiirin tanınmasında kilit rol oynar. İbrahim Şinasi’nin 1859 yılında yayımladığı *Tercüme-i Manzume* adlı eserinde yer alan Batı edebiyatındaki şiir çevirilerinde klasik nazım kurallarının dışına çıkılarak düzyazıya başvurulması, mensur şiir anlayışının edebiyatımızdaki varlığının belirtileri olmuştur (Aliş, 1994: 7).

Türk edebiyatında düzyazıda sanatlı söyleyişin doğuşu 15. yüzyıla kadar uzanır. Divan edebiyatında Sinan Paşa, Nergisî ve Veysî’nin süslü nesrin en başarılı örneklerini verdiği söylenebilir. 15. yüzyıl Osmanlı Devleti’nin nasir ve matematikçilerinden Sinan Paşa, tasavvuf ve felsefe içerikli eseri *Tazarru’nâme* ile tanınır. Şükran Kurdakul, Sinan Paşa’nın bu eserle “yazı dilinde sözcük oyunlarına, benzetmelere, yabancı dil kurallarına, seci’ye aşırı düşkünlük gösterdi(ğini); bu özelliğiyle de divan edebiyatının yapay düzyazı anlayışına yol açmış” olduğunu belirtir (Kurdakul, 1973: 347).

Tazarru’nâme, Sinan Paşa’nın ilk Türkçe eseri olmasının yanı sıra Arapça ve Farsça tamlamaların yer aldığı, süslü nesrin başarılı örneklerini yansıtır:

“Her kim ki ke’s-i cihândan şarâb-i hayât içti, âkıbet humâr-i memâtı görse gerek, ve her kim ki bağ-i zamândan gül-i râhat koktu, elbet hâr-i zahmetin çekse gerek. Her nâzik diller şimşir-i merg elinden pür-hündür, ve her tâk-ı devlet külüngi zahmından ser- nügündür” (Paşa, 2014: 293).

Tazarru'nâme'den alıntılanan bölümde seci' sanatının düzyazıda ahengi oluşturmada önemli unsurlardan biri olduğu görülür. Sinan Paşa, metindeki ses benzerliğini, Türkçe ve Farsça kelime ve kelime gruplarından inşa etmiştir.

Divan edebiyatında 17. yüzyılda Veysî ve Nergisî eserlerinde, süslü nesrin başarılı örneklerini sergilemiştir. Devrinde şiiirlerinden çok nesirleriyle şöhet kazanan Veysî, Hz. Muhammed'in hayatını anlattığı *Siyer-i Veysî* diye de anılan eseri *Dürretü't-tâc fî sîreti Sâhibi'l-Mi'râc*'ta, ele aldığı konunun dikkat çekiciliği ve nesir dilinin kendine has üslubuyla birleşerek ardından gelen şairler tarafından tanınmasını sağlamıştır (Banarlı, 1971: 681). Veysî'yi, divan şairlerinden Nergisî'nin kaleme aldığı nesir türündeki eserler takip eder. Kendisinden önce gelen Veysî'nin aksine söyleyiş güzelliğini aşırı sanatlı dilde bulan Nergisî, Arapça ve Farsçada bilinmeyen ve alışılmadık kelimeleri kullanmıştır (Banarlı, 1971: 680).

Divan edebiyatındaki süslü nesrin temsilcilerinden sayılan Sinan Paşa, Veysî ve Nergisî, düzyazıda ahengi ve şiirsel söyleyişi seci' ve edebî sanatlarla yakalamaya çalışarak mensur şiirin temellerini atmışlardır.

Türk siyasi ve sosyal tarihinin dönüm noktalarından biri sayılan Tanzimat Fermanı'nın 1839 yılında ilan edilmesi, pek çok yeniliğin habercisi olur. Edebiyat alanına da yansıyan değişim, Batılı fikir akımlarının ve edebî türlerin gelişini hızlandırır. Yüzyıllar boyunca farklı kültürlerden etkilenen Türk şiirinin, basmakalıp kurallarından sapması sancılı bir kriz ortamı yaratır. Tanzimat birinci dönem şair ve yazarlarından Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa eski-yeni arasındaki dengeyi sağlamaya çalışır. Şiirlerinde aruz vezni ve kafiyei kullanmaya devam ederken, muhteva açısından Batılı fikir akımlarından faydalandıkları görülür. Edebiyattaki düalizm, Tanzimatın ikinci dönem edebî şahsiyetlerinden Recâizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit ve Sâmipaşazâde Sezâi öncülüğünde yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başlar.

Türk edebiyatında şiir sanatına ve estetiğine yeni bir soluk ve heyecan getiren Recâizâde Mahmut Ekrem, mensur şiirin başlı başına bir tür olmasının da önünü açar. 1886 yılında yayımladığı *Takdîr-i Elhan*'da "her mevzûn ve mukaffâ lakırdı şiir olmak lâzım gelmez, her şiir mevzûn ve mukaffâ bulunmak iktizâ etmediği gibi" (Ekrem, 1302: 10) sözüyle Türk şiirini asırlardır içinde bulunduğu şekil ve form boyunduruğundan kurtarır. Ekrem, yine aynı eserinde "Zerrâtan şümûsa her güzel şey

şiiirdir” (Ekrem, 1302: 9) diyerek biçimin yanında muhtevayı da genişletir. Şiire gösterdiği hassasiyeti mensur yazılarına da aksettiren Ekrem, “Bu halde niçin fâ'idelerin birini terk ve feda edelim? Veyahut niçin güçlüklerin ikisini de bırakarak daha serbestâne tasvir-i efkâr ve hissiyâta müsâ'it olan nesr-i muhayyele iltifat etmeyelim?” (Ekrem, 1302: 69) sözüyle mensur şiire giden yolun önünü açar. Tanpınar, 19. yüzyılda “yeni edebî nesir” (Tanpınar, 2009: 252) olarak adlandırdığı türün varoluş sürecini açıklarken Namık Kemal’in *Cezmi* romanının başındaki şairane imajları, Ekrem’in *Nağme-i Seher* (1871) ve *Atala* tercümesinde tabiatı ele alış biçimini ve bunlara ek olarak Namık Kemal’in *Rüya* ve *Gelibolu Mektubu*’ndaki tasvirlerini örnek gösterir. Bahsi geçen doğa tasvirlerinin eski şiirdekine nazaran yapaylıktan uzak, insanla iç içe oluşunu ve mensur şiirin doğuşunun bu tabiat anlayışından kaynaklandığını savunur (Tanpınar, 2009: 252-253). Tanpınar, Ekrem’in eserlerine atıfta bulunarak mensur şiirin onunla başladığını dile getirir: “Ekrem Bey, şiiri behemehâl nazım çerçevesinde görmezdi. Türk edebiyatında mensur şiir denilen nevi onunla başlar. Şiirlerinin arasına uzun nesir parçaları karıştırmaktan çekinmediği gibi bazen nazma nesir ile başlardı.” (Tanpınar, 1977: 250). Recâizâde Mahmut Ekrem’im nazma ve nesre yönelik görüşleri, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî nesli ediplerine rehber olur. “Üstâd” olarak anılan Ekrem’in yarattığı edebî hareket genç edebiyatçılar tarafından tartışmasız kabul görür.

Recâizâde Mahmut Ekrem’den önce Abdülhak Hâmit’in *Makber Mukaddimesi* mensur şiir adı altında yazılmasa bile bu türün özelliklerini yansıtmaya açısından önemlidir:

“Lâkin makber, edebiyat nokta-i nazarına karşı çirkin bir çocuktur. Masum, fakat güzel değil; bir feylesoftur; hikmet, fakat şübheli; kusurlu bir hüsündür; feryat, fakat musanna; ma'mûr bir mezar; hazin değil, fakat mezar; bir mağrip, fakat parlak; bir güzel, fakat sevimsiz; bir şiir, fakat kafiye.”

Bunun için de beğenmem. Fikrin serhaddi memat olduğu gibi, şiirin de elfaza intikalde hududu kafiye oluyor. Ne yapalım!..” (Sazyek & Sazyek, 2019: 103).

Mukaddimeden alıntılanan bölümde, ahenkli ve edebî söyleyişin duygu yoğunluğunu başarılı bir şekilde yansıtmaya, klasik düzyazı olarak incelemenin ötesine taşır. Hâmit’in “şiirin de elfaza intikalde hududu kafiye oluyor” sözü “mukaffa”nın saf dışı bırakılabileceğinin altını çizer.

Tanzimat edebiyatı ikinci nesil şairlerinden Muallim Naci, yeni tarzda yazdığı şiirlerinin yanında divan edebiyatı estetiğiyle kaleme aldığı eserleriyle tanınır. *İstılâhât-ı Edebiyye* adlı belagât kitabında en belîğ söz olarak tanımladığı şiirin ölçülü

ve uyaklı söz olarak ifade edildiğini fakat bazı sözlerin ölçülü ve uyaklı olmasına rağmen şiirden uzak sayılabileceğini söyler. Ayrıca mensur eserlerin manzumlardan üstün olabileceğini de ekler (Tarakçı, 1994: 123-124). Muallim Naci, şiirin manzum veya mensur ayrımı gözetmeksizin yazılabileceğini savunurken mensur şiirin de destekleyicisi olur.

Tanzimat dönemi edebiyatçıları düzyazının şiirsel bir üslupla ele alınabileceğini savunurlar. Klasik nazım ve nesir anlayışının Batılılaşmayla katı ve kesin ayrımlardan uzaklaşması mensur şiirin de önünü açmış ve kabul görmesini sağlamıştır. Vezin ve kafiyeyle bağlı kalmadan, seci', sözcük tekrarları, aliterasyon ve asonansla ahengi inşa etmeye çalışmışlardır. Batı'da Fransa'da doğan mensur şiir, Servet-i Fünûn'la edebiyatımıza girer. Halit Ziya Uşaklıgil, 1891 yılında *Mensur Şiirler* ve *Mezardan Sesler*'i yayımlayarak bu türün ilk denemelerini verir. 1896 yılında Servet-i Fünûn teşekkül etmeden yazılan eserler, mensur şiir geleneğine atılan tohumları sayılır. Halit Ziya, öncelikle İzmir'de çıkan *Hizmet* gazetesini işaret ederek "Mensur Şiirler!.. İlk nüshadan başlayarak her nüshada bunlardan ikişer tane neşrediyordu." diyerek ilk nerede yazmaya başladığını anlatır (Uşaklıgil, 2008: 313). Mensurelerin gazetede yayımlanmasının ardından çeşitli tepkilere ve eleştirilere maruz kaldığını da ekler. Halit Ziya, mensur şiiri tanımlarken yazılış sürecindeki hissiyatını da detaylandırarak anlatır:

"Mensur şiirler kısa, küçük, hemen sanih oldukları gibi kağıtların üzerine ihmalkarane atılverilmiş tahassüslerden, yolumun üstünde toplandıkları gibi teklifsiz, tasnifsiz nakşedilivermiş gibi çizgilerden ibaret olacaktı. Bir nevi müsvedde... O kadar kısa o kadar küçük olacaktı ki uzun tasvirlerle, mükellef tezyinlere iftihar etmeden, dar havsalarında ancak bir şiir heyecanı taşımakla iktifa ederek, sanki gönlünün helecan darbelerini iki elleriyle tutarak rüya firaşından sadece bir gömlekle fırlayan bir genç kız eday-i mahcubanesiyle, mahmur ve mütelaşı, yarı uykulu yarı uyanık çıkıvereceklerdi." (Uşaklıgil, 2008: 314).

Mensur şiirleri kaleme alırken içinden geldiği gibi yazdığını söyleyen Halit Ziya, yazma serüvenini sanatlı söyleyiş ve benzetmeler katarak aktarır. *Mensur Şiirler*'in önsözünde kendisine yapılan eleştirilere aldırış etmediğini, yazılarının hayatını, hayal âlemini ve acılarını anlatan nazik fikirler olduğunu öne sürer (Uşaklıgil, 2002: 27).

Halit Ziya, *Mensur Şiirler*'de ferdi hayal ve duygularını içinden geldiği gibi yer yer birinci tekil ağızdan anlatır. Her bir mensur şiire anlatılan konuyla ilişkili başlık koyar. *Bir Hayal*, *Tahattur*, *İncizâb*, *Heyhât Bir Rü'yâ İdi!* ve *Hatırlar mısın?* adlı mensurelerinde sevgiliye sitem ve haykırıшта bulunur. Sevdığı kadın için gözyaşı dökmekten esef duymaz. *Hayat Mıdır?*, *Düşünüyorum* başlıklı yazılarda cemiyetten

insan manzaraları, topluma yönelik farkındalık, gündelik hayatın zorlukları ve beklentilerinden bahseder. Yaşantılarından hoşnut ve mutlu olmaz. *Bir İntihar-ı Mükerrer, Bir Kalb ki Bir Mezar, Mezardan Sonra*'da ölüm, intihar düşüncesi ve validesinin kaybının ardından mezarlığın kazandığı anlam üzerinde durur. *Mütehevverim, Bir Hatıra* adlı mensurelerinde olay örgüsü ve kişilerin kısıtlı varlığı dikkat çeker. Bahsi geçen mensur şiirler bu noktada hikâyeye yaklaşır. *Genç Kız, Giry-e-i Tabiat, Bir Gece, Bir Levha-i Bahar* 'da tabiatın şairin ruhunda yarattığı duygu yoğunluğunun iz düşümlerini görmek mümkündür. İnsanın doğayla iç içe oluşunun yanında bütünleştiği anlarda heyecan ve coşkunun üsluba yansıdığı söylenebilir. Halit Ziya, mensur şiirlerinde geçmişteki mutlu günlere özlem duyarken, şu anda yaşadığı hayatın hüznü ve kederden ibaret olduğunu düşünür.

Halit Ziya'nın *Mensur Şiirler*'le aynı yıl içinde yayımladığı ikinci eser *Mezardan Sesler*¹⁸ olur. Birbirinin devamı niteliğinde olan mensur şiirlerde yer yer hikâye türünün yapı unsurları göze çarpar. Mezarlığa giden şairin, anbean yaşadıkları anlatılırken, alt metinde mezarlığın hatırlattığı ölüm ve hiçliğin karşısında insanoğlunun acizliğine yer verilir. Annesi Behiye Hanım'ı kaybettiği yılları müteakip basılan mensur şiirler, yirmili yaşların melankolik havasını, kâinatı algılama noktasında hayatı sorgulamayı ve depresif duygu durumlarını başarılı bir şekilde yansıtır (Andı, 1997: 9). *Kırk Yıl*'da "Mezardan Sesler bitmişti. Ölümün beni istila eden nefesinden doğan bu kitap nihayet bitirilince benden azim ve inşirah nefesi çıktı; adeta matemden beni sıyırın nefes-i tesliyet ..." (Uşaklıgil, 2008: 371) şeklinde yer alan ifadesi gençlik yıllarında yaşadığı zorluklardan ve sıkıntılardan beslenen mensurelerine kaynak oluşturduğunu kanıtlar niteliktedir.

Halit Ziya'nın mensur şiirlerinin uzunluğu genellikle bir paragraf ile iki sayfa arasında değişir. Metin uzadıkça mensur şiirden hikâyeye doğru bir yöneliş gerçekleşir. Mensur şiirlerinde ahengi; sözcük ve cümle tekrarları, aliterasyon, asonans ve seci'lerle sağlar:

"(...) Ağlarım! Zalâmın hüküm-fermâ olduğu bir şeb-i deycûrda mevcûdatın hey'et-i müthişesi nazarımı celb eder, kalbim hissiyât-ı vehmiye ile mâlî olur: Ağlarım! Çemenzârda müsâdef-i nazarım olan bir çiçek, sâmi'amı elhân-ı hüznâveriyle tehziz eden bir bülbül, hafif ahenklerle çağlayan bir şelâle, derenin kenarında hazin hazin kaval çalan bir râ'imüteharrîk-i âlâmım olur: Ağlarım! (...)" (Uşaklıgil, 2002: 38).

¹⁸ M. Fâtih Andı, *Mezardan Sesler*'in Hizmet gazetesinde yayımlanış sırasının *Mensur Şiirler*'den önce olduğunu belirtir fakat kitap olarak *Mezardan Sesler, Mensur Şiirler* 'den sonra basılır. Bkz.: M.Fâtih Andı, "Halit Ziya'nın Mensur Şiirleri II Mezardan Sesler", *İlmî Araştırmalar* 4, İstanbul, 1997, s.8.

“Ağlarım” başlıklı mensur şiirde anlam birliği, söz tekrarlarının uyumuyla sağlanmış ve cümlelerin yinelenmesi metnin aksettirdiği hissiyata vurgu yapmıştır.

Servet-i Fünûn edebiyatının önde gelen yazarlarından Mehmet Rauf, mensur şiir geleneğine sahip çıkarak *Servet-i Fünûn* dergisinde mensurelerini yayımlamaya başlar. Daha sonra 1901 yılında *Siyah İnciler* adında bir eser ortaya çıkarır. Mensur şiirlerin konusu; genç yaşta yaşadığı kayıpların ruhunda yarattığı acı ve keder, yalnızlık, aşk, ölüm arzusu, özlemle ve umutla beklenen bir kadın, tabiatın huzur ve esenliği sayılabilir. Eserlerinde defaatle dile getirdiği husus, hayatında bir kadın varlığının eksikliğidir. Mehmet Rauf’un annesine karşı duyduğu özlem oldukça yoğunudur. Buradan hareketle, mensur şiirlerinde kendisine şefkat gösterecek, yeri geldiğinde eş ve anne olabilecek bir kadın hayal eder:

“ Bir ihtiyaç, derin, mukavemetsiz, zâlim bir ihtiyaç, ele geçmesi muhal olan bir kadın ihtiyacı ruhumu yakıyor. (...) Böyle bir kadın ihtiyacı ile bütün gençliğim işte mahvoluyor: ölüyorum. Bir kadındır ki bir hemşire olsun, bir zevce olsun; yok yok bir valide olsun, bir valide ki her şeyi ile bir kadın, fakat kalbiyle, vefasıyla bir vâlide!” (Rauf, 2018: 56).

Mehmet Rauf, aradığı kadını bulacağı konusunda oldukça karamsar ve umutsuzdur. Kadınların vefasızlığından dem vururken beklemekten de vazgeçmez. Kadın ve aşk üzerine yazılan mensur şiirlerinin yanında yaşamdan zevk alamadığını ve yalnızlığını paylaşacak kimsesinin olmadığını vurgulayan yazıları da vardır. Mensur şiirlerinde estetik gaye taşıdığından metnin dili, Arapça ve Farsça tamlamalarla dolar. Ferdi duygu ve düşüncelerini samimi bir şekilde ifade ettiğinde dilde sadeleşme görülür. Kelime ve cümle tekrarları anlamın kuvvetlenmesinde ve üslubun şekillenmesinde önemli bir rol oynar (Akalin, 1953: 17).

Divan edebiyatındaki süslü nesir örneklerine kadar uzanan, Tanzimat döneminde Batıdan yapılan tercümelerle temellendirilen ve nihayetinde Servet-i Fünûn’la müstakil bir tür olarak kabul edilen mensur şiir, Fecr-i Âtî Topluluğu tarafından da rağbet görür. Servet-i Fünûncuların dil ve edebiyata dair görüşlerini eserlerine yansıtan Fecr-i Âtîciler mensur şiirlerinde de aşk, kadın ve tabiat konularını ele alırlar. Topluluğa mensup olan Celal Sahir (Erozan), İzzet Melih (Devrim), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Mehmet Behçet (Yazar) mensur şiir türünde eserler vermiştir. Fecr-i Âtî Topluluğu’nda yer almayan Ömer Seyfettin ve Halide Edip (Adıvar) eserlerinde Servet-i Fünûncuların mensur şiir geleneğini yansıtmışlardır (Dervişoğlu, 1995: 117).

Fecr-i Âtî Topluluğu üyelerinden Ali Süha, “mensur şiirleri ve kısa hikâyeleriyle” tanınır (Feyzi, 1930: 327). *Mezâmir-i Elem* başlığı altında yazdığı mensurelerinde “kor gibi hararetle bir gençliğin ilk yetişkin mahsulü” nü (Feyzi, 1930: 286) verir. Mensur şiirlerinde Halit Ziya ve Mehmet Rauf’un etkisi açık bir şekilde kendisini hissettirir. İlk bakışta bazı edebî metinlerin başlıklarının birebir aynı olduğu dikkat çeker. Halit Ziya, Mehmet Rauf ve Ali Süha mensur şiirlerini farklı zaman dilimlerinde fakat aynı yaşlarda kaleme almaları, gençliğin verdiği ortak duygu ve düşünce dünyasına da işaret eder.

2.4.1. Aşk ve Kadın Üzerine

Fecr-i Âtî Topluluğu üyelerinden Ali Süha, mensur şiir türünde yayımladığı eserlerinde yoğun kadın tasvirlerine yer verir. Kadının mensur şiirlerdeki işleniş; gündelik hayat ve aşk teması etrafında şekillenir. *Bir Muammâ-yı Ruh*’ta genç bir kızın fiziki özelliğini ön plana çıkaran betimlemeler göze çarpar:

“Bak şu arabanın içinde geçen genç kıızı gördün mü? Mavi yeldirmesinin içinde şehlevend bir vücut saklıyor; göğsünün müdevverliği üzerinde genç kalpler için bütün bir hazine-yi aşk ve ihtiras olan tebarüzlere dikkat ettik mi? Mini mini elleri vardı. Beyzî zarif siması üzerine kamelyalar ve zambaklar gölgelerini sermişlerdi... Hilal kaşları altında uzun siyah kirpiklerin aguşundaki deycur-u leyş gözlerini görmedik. Onlar o kadar güzeldi ki görseydin mutlak isteri olurdu, ben şair olsaydım o gözlerin fesahat zâlâmında bütün kadınlığın, aşkın serâ’ir gayr-ı arar, bulurdum.” (Süha, 1326: 315-319)

Genç kızın arabayla geçişinin ardından kendisiyle konuşmaya devam eden şair, sevmenin acı verdiğini, sevilmenin en büyük zevk olduğunu düşünür. Umutsuz ve imkânsız bir aşkın peşinde koştuktansa gerçekten seven birini bulup onunla birlikte olmayı kendisine telkin eder. “Kapa, o hülya ve elem sahifelerini... Bu sana dediğim yoldan yürü... Hayatı hissedersin” (Süha, 1326: 315-319) ifadesi şairin aynı zamanda ilk gençliğine seslenişini kanıtlar niteliktedir. Ayrıca her şeye rağmen peşinden beyhude koşturan, üzen ve kahreden kadınları tercih etmeye meyilli olduğunu söyler. *Melâl* mensuresinde hayalini kurduğu güzel ve genç kadını bekler:

“Ne olurdu, hayatımda biraz kadın, biraz tebeddül olsa... Her güzelliğin arkasından ebedi elemle ebedi tahassürler saklayan ruh-u şebabım odama girdiğim zaman ekseriya bir kadın sesi, bir kadın nağmesi, müskir bir rayiha, haris ve davetkar dudaklar ve güzel, har ve genç bir sine, gül parmakların altında inleyen bir piyano, bir ud, çıldırtan bir kakhaha bulmak ihtiyaçlarıyla yanar.. Fakat odam daima böyle boş ve yalnızdır..” (Süha, 1325: 115-117).

Ali Süha, hayatındaki boşluğu kendisini teselli edecek, sevecek ve mutlu edecek bir kadının olmayışına bağlar. Şair zamanla sevdiği kadının bir türlü gelmeyişi alızmaya başlar. *Bu Sene De* adlı mensuresinde her bahar olduğu gibi bu

bahar da kavuşamadığı sevgilinin ardından mehtaplı gecelerde ağladığını ve mevsimlerin geçip gittiğinden habersiz hâlâ beklediğini ifade eder:

“Sabahlarının mübhem sisleriyle, nisanın bakir taravetleriyle bahar, ılık ve aşîyan-ı aşk ve şiir geceleriyle yaz geçti. Bahar ve yaz geçti. Bülbüller beste-yi sûzîş ve iştikâlarına bir nale ile karar cerdiler; güllerin kimi döküldü, kimi daha gonca iken kurudu, öldü; yeşilliklerin arasından başlarını uzatıp kameri seyreden kurbağalar sustular ve uyudular.” (Süha, 1326: 6-7).

Yıllardır devam eden bekleyişin ruhuna aksettirdiği karamsarlık ve melâli hislerin zevk vermeye başladığını, vuslatın bu zevkten mahrum bırakacağını söyler:

“Mademki artık ruhumun bekleyen gözü o kadar yoruldu o kadar rü’yetinden kaybetti. Mademki gelsen de tanıyamayacak... Sen de beklediğini bulamayacak... Ona elemelerinin ebedi intizarlarının zevki kalsın. Bu yeter... Oh sen gelme, artık müebbedden gelme, hiç gelme...” (Süha, 1326: 6-7).

Yalnızlık Geceleri mensuresinde bülbüllerin eşlerine aşk kasideleri okuduğu, yıldızların bulutlara göz kırptığı, ayın sarhoş ve parıltılı ziyası altında böyle bir bahar akşamında yalnız olmasına sitem eder:

“Semaya merkez nazarlarım ruh-u mehtabı bir rahîk-i müstesna gibi içerken; kalbim, helecanlarla, heyecanlarla çarpıyor, çarpıyordu... Kamerin müskir ve sedef ziyaları altında, yapayalnız, yanımda beyaz bir sima, sarı ipek saçlar müşfik ve rahim yumuşak eller bulamamak hüsrânıyla yanıyordum.” (Süha, 1325: 292-293).

Şair aslında sadece bu geceye mahsus değil daima yalnızdır. Kendisi gibi yalnız olan kadınların varlığını düşünerek onlara kavuşamamanın verdiği hasret ve acıyı derinden yaşar. Yalnız geçirdiği gecelere vurgu yaparak hayatındaki kadın ihtiyacını yineler:

“Ah ... Bu yalnızlık geceleri ...

Fakat bu yalnız bu gece değil... Bütün geçen hayatımda yine böyle mukavemet olunmaz, pür hararet ve şebab, bir sene, bir kadın ihtiyacıyla, çılgın, kıvrandığım ne kadar, ne kadar çok geceler oldu... Ve ben hepsinde de kalbimin ateşin ihtiyaçlarını, heyecanlı darbelerini, ya ciddi bir sahifenin dimağı it’âb eden müşkülâtı içinde öldürmeye mecbur oldum... Veyahut atıl, hayvani bir uykunun dumanları arasında teskine çalıştım. Bir akşamılık sükût eden bu ateşler, bu heyecanlar, bu arzular, bu iştiaklar, diğer bir akşam bütün şiddetleriyle, kalb-i malumu tekrar istila ettiler... Ve ben her defasında, bu gece olduğu gibi, harap, ezilmiş, medid bir hastalıktan kalkmış gibi zayıf, bi-mecal ve bi-dermanlı kaldım...” (Süha, 1325: 292-293).

Mehmet Rauf’un *Kadın İhtiyacı* adlı mensur şiirinde de benzer hissiyat göze çarpar. Şair, kalbinde açılan yaraları nazik elleriyle saracak, yaşadığı matemî unutturacak hayali bir kadından bahseder (Rauf, 2018: 56). Ali Süha, *Yalnızlık Geceleri*’nde beklenen kadının en kısa zamanda gelmesini ve bu yalnızlık gecelerinin öldürücü ıstırabının son bulmasını bütün benliğiyle ister. Her iki şair için kadın; kurtarıcı, şifa veren, beklenen ve arzulanıdır.

Beklenen hayali kadının aksine hakikatte var olan kadına ise maddi imkânsızlıklar yüzünden kavuşamayan şair, kısa süren iki üç günlük saadetini ve ömür boyu devam edecek olan melâli ruh halini *Bir Şehkâ-yı Elem* adlı mensur şiirinde dile getirir:

“Hemen bütün bir yaz, bütün bir mevsim, senin hayal-i hüsnünle yaşayan ruhum, birden bütün fecâyî’-i güzesteği okutarak, bunda bütün diğerleri kimseye birer, bir serap olabileceğini düşünemeyerek artık biraz saadete biraz aşka malik olacağına inanmıştı. Beni inandırmışlardı. Bir gün helacınlarla birkaç dakika fevşin yaşarken bana anlatmışlar. “Peki diyor razı oluyor” demişlerdi. Sen artık müebbeden benim oluyor idin. Ben her gün her saat yeni bir ümitle seviniyordum. Ve nihayet bir gün... Artık o gün sona memlûkiyyetimin beşâret kıtasını işitecektim. Halbuki beni o müthiş haberle birden ezdiler... Kahrettiiler. Öldürdüler: Dövün Süha, dediler, fakat para.... Anladım... Ve bir şeyi söyleyemedim. Ve mest-i saadetle unuttuğumun bu acı hakikatime tekrar hatırladım...” (Süha, 1325: 150-151).

Bir an olsun mutlu olabilme ihtimali, mazideki acıları unuttursa da fatalist bakış açısından kurtulamaz. Sevdığı kadın gitmiştir ve belki de gittiği yerde çok mutludur. Cafer Şen, *Bir Şehkâ-yı Elem*’i durum hikâyesine yaklaşan mensur şiirler kategorisinde değerlendirir. Anlatıcı, geçmişte yaşadığı bir olayı, yeniden yaşıyormuş gibi aynı hissiyatla anlatır (Şen, 2006: 1115).

Ali Süha’nın *Aşkdan Evvel* adlı mensur şiirinde bir erkeğin çocukluktan erginliğe adım attığı yıllarda değişen duygu durumları anlatılır. Oyun çağından çıkan genç, ruhunda ve bedeninde zuhur eden heyecan, arzu, istek, hayal ve yaşam enerjisini anlamlandıramaz. Genç bir kadınla karşılaştığı anda hissettiği duygular ete kemiğe bürünür:

“Bir gün bir genç kadına, bir genç kıza rast gelir ki onun parlak lepiska ipek saçları; ince ve mukavves uzanan kaşları vardır. Kumral uçları tedricen koyulaşarak pembe göz kapaklarını siyah bir hale ile sürmeleyen uzun kirpikleri birbirinden ayrıldığı zaman nurlarıyla, kamerleriyle, yıldızlarıyla parlayan lacivert bir sema gösterir; yahut uzun, kıvrık, siyah kirpikleri yetim iltimâ’larla düşünen iki siyah sedefi saklar. Onun pembe beyaz bir rengi, küçük bir ağzı vardır...”

O zaman kalbi birden öyle çarpar ki zamanlardan biri kendisini kıvrandıran, üzen hislerin mahiyeti nazarında artık tayin etmiştir...” (Süha, 1326: 118-120).

Genç kadınlarla toplumsal hayatın akışında vapurda, trende ve kalabalık yerlerde karşılaştıkça ferdi hayal ve duyguları zihninde gittikçe yoğunlaşır. Hayatının en büyük iki yalanını; arzuladığı aşkı ve kadını beklemeye başlar.

Ali Süha, aşk ve kadın temalı mensur şiirlerinde anı türünden beslenerek metne edebî zenginlik katar. “Yaşanmış Sahifeler” başlığıyla okuyucuya önden bilgi vermeyi de ihmal etmez. *Bir Genç Kıza* adlı mensurede bir düğün evi kalabalığında sevdiği kızla selamlaşan gözlerle bakışan şair, artık bekleyecek zamanının kalmadığını ve genç bir ihtiyar olduğunu sitemli sözlerle dile getirir (Süha, 1326: 52). Bitmek

bilmeyen bugünlerin gelmediği yarınlarda, kendisini oyalayan sevdiğini terk edip başkasına gidebileceğini söylemekten de kaçınmaz. Bir diğer mensur şiiri *Güzel Kadın*'da ise anı türünün yanında otobiyografik unsurlar göze çarpar:

“Çünkü biz burada bu sefil evimizde annemle ben, bir manastır hayatı bir münzevi uzlet-i garibiyle yalnız yaşarız. Annem yaşadığı uzun senelerin verdiği telhibini ile ben daha pek genç iken hayat yolunda mütemadi inhizamlara uğrayarak mütereddid ve mahrum itimad, bu koca şehir, bu umman-ı hayat ve hüsn içinde iki bigâne-yi zevk-i hayat, iki mehcür-u vatan, iki garip, iki felaketzedeyiz. Burada kimsemiz yoktur.” (Süha, 1326: 257-258).

Annesiyle metruk bir evde yaşayan şair, çektiği sıkıntı ve acılara sitem eder.

Birbirlerine tutunarak hayatta kalma mücadelesi veren anne-oğul, yabancı güzel bir kadının evlerine gelmesiyle bir miktar huzur bulurlar:

“Bugün muazzez hülya doğdu ve kapımızdan içeri giren, hayat ve hüsn getiren ilah-i şîr ve teselli ey büyük kadın, bu sen oldun. Sen, hiç görmediğim ve bilmediğim şaheser-i hüsn... Sen kim bilir hangi meçhul tesadüfün yahut hissin tesiriyle kapımızı geçerken kendinle birlikte bu harap eve neler ne ümitler getirdiğini biliyor muydun?” (Süha, 1326: 257-258).

Farklı âlemlere ait olan bu güzel kadını, “hâkim müdür-i istibdat” ın gönderdiği gibi geri almasıyla evlerindeki saadet kısa sürer. Eskisinden daha mutsuz, yalnız ve harap hayatlarına devam ederler. Ali Süha, *Genç Kızlar* adlı mensuresinde birbirinden farklı kadınların ruhunda aksettirdiği fiziki güzelliklerin terennümlerini anlatır:

“Sarı saçlarınız, ince uzun ve uçları semalardan gizli buseler beklemek için yukarıya kalkık kaşlarınız, bunların altında bir akşam denizi gibi uçuk gözleriniz var. Yüzünüzde badem çiçeklerinin müheyyâ-yı firar pembeliğini görüyorum. Tavırlarınız, bazen bigünah ve cazip tebessümleriniz var ki huzurunda omuzlarımı eğiltlen senelerin büyücek bir kısmını atmak ve sizi bir kelebek kovalar gibi kovalayıp tuttuktan sonra eski ve harap odama bir tazelik bir gençlik, bir yenilik gibi getirmek ve bir manolya gibi soldurmaktan korkarak bin itina ile koklamak hissini duyuyorum.” (Süha, 1326: 6-7).

“Kiminiz hakiki kadınlığın bütün serairini toplamış ve bütün bir mahşer-i nefâ'is olan ruhuyla bütün benliğimde derin, acı bir tahassür ve iştîyak uyandırıyor; kiminiz konuşurken sesinizde bahar gecelerinin musiki-yi nevazîş ve davetini duyuyorum; bir başkanız beni ilk insanların ibtidâi evladı yapıyor ve kalbimde sarsmak, acınmak, galip olmak temellük etmek hislerini uyandırıyor.” (Süha, 1326: 6-7).

Alıntılanan metinlerden hareketle, Ali Süha'nın dil ve üslubunda gündelik konuşma diline yaklaştığı görülürken kadınlara yönelik tasvirlerinde bu tabii dilden uzaklaştığı söylenebilir. Tapılası özelliklere sahip olan güzel kadınlar bir türlü gelmezler. Şair, onlara kavuşmanın hayaliyle yaşamaya devam eder.

Mensur şiirin temel özelliklerini yansıtmaması bakımından önemli olan *Kamer*'de Ay'ın evrelerinin (dolunay, yarımay, hilal vs.) genç bir kadının farklı hâl ve davranışlarını anımsattığı ifade edilir:

“O, bazen bir şuh-u kuyûd-u şikenle bütün dilber yüzünü, ipek saçlarını gösteren; bazen beyaz yaşmağının altından yalnız kaşının bir ucunu seyrettiren, bazen istihza eden; bazen sizinle beraber ağlayan; bazen hassas; bi-kalp ve lakayt ve sonra sadece ibtida-yi münasebetinde vaktinden evvel gelip mevâid-i telakide beklediği hâlde, her gece biraz gecikerek nihayet

mülakata hiç gelmeyen ve sabahları mavi penceresinden başını uzatarak “ Oh gelmedim ya” diye istihza eden sinirli, çılgın, fakat taze ve güzel bir kadındır.” (Süha, 1325: 4).

Şair, Ay’ın gökyüzündeki evrelerini, hayalindeki genç kadınla özdeşleştirir. Mensur şiire özgü sözcük tekrarları ve tasvirlerle de zenginleştirir. Aşk ve kadın konulu mensur şiir örneklerinde kadınlara dair tanımlamaların ve sorgulamaların yanında toplumsal statülerine de değinen Ali Süha, “Karikatürler” yan başlığıyla Servet-i Fünûn’da *Yıldızlar* adlı mensur şiirini yayımlar. Numaralandırılmış altı bölümden oluşan mensurede esir kadınların hâl ve tavırlarına dair izlenimlerini yansıtır:

“Onlar zavallı esirelerdir; onlar sahib-i müstebidi güneş, semâ isimli sarayında gezindiği müddetçe, onlar, matuh şahlarının saçları rengindeki çarşafı bürünmüş, gizli ve sakit bekler. İhtiyar hükümdarları bir günlük tenezzühünden sonra, nihayet ufuktaki tâk-ı zaferinden geçerek peygüle-i istirahatine çekilirken; en cüretkârları en ibtidâ, sonra diğerleri, birer birer, omuzlarını yıkan; hüsleri gizleyen ridâlarından sıyrılarak bütün üryan güzellikleriyle meydana çıkarlar. Ve bazısı gezinerek, bazısı durarak aşkılarıyla, gece hanedanına mensup şehzadeleriyle, zulmetle, rüzgârla, sükût-u leyl ile mülâkî olurlar.” (Süha, 1326: 393).

Esir kadınlara durum hikâyesine yakın bir üslupla değinen Ali Süha, mensur şiirlerinde ele aldığı konuların dışına çıkarak farklı bir sosyal sınıfın yaşayışına dikkat çeker.

2.4.2. Ferdi Tahassüsler ve Hayaller

Ali Süha’nın mensur şiirlerinde yoğun psikolojik duygu durumlarının muhtevaya yansıdığı görülür. *Her Gün* adlı mensuresinde, şair doğduğundan itibaren hep bir şeyler beklediğinden bahseder:

“Zamanlardan beri, pek küçüklüğümden başlayarak hâlâ devam eden ve belki, hayatımın ebedi inkisar hayallerinin bir darbeyi mesudeyle encam-ı reside olacağı, son merhalede beni terk etmesi muhtemel bir hamle hemen her gün bir şey beklerim. Bunun nev’ini mahiyetini bilmem... Bu uzak denizlerin, hiçbir vakit bitmeyecek ve kat’edilmeyecek uzun mesafelerin üstünden koşup bana gelmesini beklediğim bir yolcu; kızgın çöllerde tutuşarak aranan bir gölge, bir rutubet, hatta bir serap, bir rüya kadar ba’îd ve mukaddestir. Onu yavrusunu bekleyen bir anne, karanlıklardan bir lem’a-i ümit ve emel arayan bir genç kız hararet-i nâşikîbiyle beklerim.” (Süha, 1326: 103).

Şair, her günün sonunda sükût-u hayale uğrar. Asla gelmeyecek meçhul yolcuyu bekler. Daima beklenti içindedir fakat bu durum umutlu hisler taşımaz. Gam ve keder dolu intizarlardan beslenir. Nihayetinde “ah, belki de ölümü bekliyorum” diyerek ruhsal çatışmalarına bir sebep arar.

Gençlik yıllarında kaleme aldığı *Mehtabın İlhamı* adlı mensur şiirinde yirmili yaşların hissettirdiği yoğun melali duyguları ben dili kullanarak ifade eder. Mehtap; hüznün, yalnızlık ve kimsesizliği anımsatır:

“Ve söyledim.. Söyledim.. Maverâ-yı nisyan maziye atılan yirmi senelik hayatımın bütün ıstıraplarını.. Aşk-ı yetimimin bütün feryatlarını, emelsizliklerimi.. Aşksızlıklarımı.. Ve nihayet bütün bunların fevkinde hayat-ı müstakbelime ait hülyalarımı bir kâbus-u matemle üzen harap eden yalnızlık ve kimsesizliklerimi.. Ben söylerken, kamer, rûzgâr, bûlbûl, hepsi susmuştu. Son sözlerimi bir nâle ile bitirdikten sonra bir bûlbûlün sesi olan cüretsiz, sonra metin yükseldi.. Yârim bu ses: “Şair, diyordu, bekle yârim..” Ah.. ümit.. ümit...” (Süha, 1325: 324-325).

Mehtaplı bir gecede genç şairin iç ve dış dünyaya ait izlenimlerinde geleceğe dair ümidi olsa da ufacık bir olumsuzlukla karşılaştığında yerle bir olacak kadar buruk, cılız ve temelsiz bir dayanağa sahiptir.

2.4.3. Gündelik Hayata Dair

Fecr-i Âtî mensur şiirinde görülen edebî türlerin başında gelen anı, Ali Süha'nın gündelik hayatı ele aldığı mensurelerinde faydalandığı bir tür olarak karşımıza çıkar. *Hayat* adlı mensur şiirinde bir çocuğun doğumundan ölümüne kadar tüm yaşamı boyunca kendisini gerçek manada değerli ve özel hissettiği anların anne ve babasının yanında geçirdiği kıymetli vakitler olduğuna dikkat çeker. *Fantezi*'de Avrupa'nın belirli günlerinde çıkan dergilerden birinde Türk kadınıni betimleyen bir tablo görür. Tablonun görünenden tamamen farklı oluşu, yazarı bir hayli şaşırtır. *Fantezi*, başından geçen bir olayı anlatması bakımından mensur şiirden uzaklaşarak anı türüne yaklaşır. Aynı zamanda *Servet-i Fünûn*'da çıkan ilk yazısı olması açısından önem taşır.

Ali Süha'nın Fecr-i Âtîcilerin birçoğunun yazılarını yayımladığı toplamda otuz dokuz sayı basılan *Musavver Muhit*'te “Ruh-u eşya” başlığıyla iki tane mensur şiiri yer alır. Bunlardan biri olan *Mendil*'de, gündelik hayatta daha çok kadınların kullandığı mendil, insana özgü özellikler atfedilerek görünür hâle gelir:

“İhtimal birkaç gün, ihtimal aylarca mağazanın bir köşeciğinde, bazen zarif, bazen fersûde bir kutunun içinde ara sıra hırpalanan bir sükûn ile uyuduktan sonra nihayet bir gün üzerinde bir takdir ile parlayan gözlerin sahibinin hissetmeyen parmaklarına, artık bu küşe-yi nisyardan kurtulmuş olmak neşvesiyle bir buse-yi esir-i şükran koyarken bir iştihak ve emeldir.” (Süha, 1324: 253).

Mendilin bulunduğu kutudan çıkmasıyla yaşam serüveni de başlamış olur. Bir genç kızın kahkahalarını gizlemek veya gözyaşlarını silmek için hâli hazırda bekler. Mendil, bir sonbahar akşamında öksürükten boğulan bir genç kızın ince zarif parmakları arasında dudaklarından süzülen kan lekesine şahit olur.

Musavver Muhit'te yayımlanan ikinci mensur şiiri *Manken*'de de benzer bir kişileştirme söz konusudur:

“Bazen büyük ve müdebedeb bir mağazanın mükellef çamlığında muhteşem bir kıyafetle, şuh, mağrur bir kadın tavr-ı istihzakâriyle gelip geçenleri seyreder...” (Süha, 1325: 317).

Mağazaların önünde tüm zenginliğiyle ve ihtişamıyla duran mankenlerin, her kesimden insana nasıl görüldüğüne dair yorumlara yer verilir.

Şair, “Ruh-u eşya” başlığıyla *Resimli Kitap*’ta *Sokak Fenerleri* adlı mensur şiirini yayımlar. Sokak fenerinin hava karardığında toplumun farklı kesiminden insanların elinde nasıl hayat bulduğunu gözler önüne serer:

“Meçhul ve uzak yerlerden meçhul eller onları almış; kimini içinde geceleri beyaz ve uzun etekli, beyaz ve üryan omuzlu kadınların sessiz gölgeleri dolaşan evlerin önüne; kimini küçük ve nihayetsiz derinlikte daima yeni bir ziyanın düşüp öldüğü bir su birikintisinin yanına; kimini basık damlarının altında, aşkın girmeye korktuğu ve hayatın ezildiği evlerin civarına koymuştur.” (Süha, 1328: 547).

Sokak fenerleri sosyokültürel yapının zorunlu kıldığı bir eşya olarak, meçhul ellerde bireyin iç ve dış dünyasıyla bağlantı kurmasını sağlar. Baştan sonra numaralandırılmış mensur şiirde sokak fenerleri; durağanlıktan uzak, daima yürüyen, koşan fakat bir türlü istediği hedefe varamayan garip bir yolcuya benzetilir.

Ali Süha’nın, gündelik hayata dair izlenimlerini anlattığı bir diğer mensur şiiri *Kafesler*, numaralandırılmış yedi bölümden oluşur. Şair, eski Türk evlerinde yer alan kafesli mimari yapının ardında yaşayan kadınlardan bahseder:

“Bir kafes akşamın sislerine açıldığı zaman arkasından bir mezar zulmetiyle, korkunçluğuyla meyus bir siyahlık görünür. Buradan bazen bir ölü kadar kırılmış bir beyaz gölge geçer. Bunlar bizim hayatımızın öldürdüğü kardeşlerimiz, zevcelerimiz, sevgililerimizdir. Ve bu melun karanlık onların mezarıdır.” (Süha, 1327: 21).

Kafesler, kadınları karanlığa mahkûm etmiş hatta bu mahkûmiyet onların mezarı olmuştur. Şaire göre, bu kadınlar aslında bize çok da yabancı değildir. Onlar bizim kardeşlerimiz, eşlerimiz, zevcelerimiz ve sevgililerimizdir.

Mensur şiirlerinde yer yer anı ve deneme türünün söylemsel özelliklerine yer veren Ali Süha, bu noktada edebî kaygıdan uzaklaşır. *Akşam* ve *Bir Ceriha* adlı mensurelerinde iç içe geçmiş türlerin varlığı dikkat çeker. *Bir Ceriha*’da başından geçen bir vakayı anlatır. Tren istasyonunda bir grup siyahi genç kızla karşılaşır. Genç kızları dikkatle inceleyip fiziksel özelliklerini tasvir eder:

“Önümden geçerken gözlerinin ucundan fırfırlı bir nazarla bana bakıyorlardı... Ve bu tren gelinceye kadar devam etti. Fakat ben bir rahip kadar anûd ve o zavallılar kadar matemdardım. Onun için icâb-ı nisviyetleriyle meşgul olmuyor, onların istediklerini anlamıyordum. Onlar yürütmesini bilmiyorlar, bakmasını bilmiyorlardı... Ne pek kıymetdar, ne de pek adi olmayan çarşafı, üstlerinde pek eğreti gibi duruyordu. Saçlarını fena tanzim etmişler, çarşaflarını fena iğnelemişlerdi... Eteklerini tutuşları kamilen mahrum-u zarafetti. Acıyordum. Tren geldi. Onlar, nafil yere benden nisviyyetlerine bir işaret takdir bekleyerek ve sonunda nail olmayarak, müteessir, bindiler, tren gözümden iyice uzaklaşınca kadar takip ettim.” (Süha, 1326: 8-9).

Yanlarında haremağası olduğu düşünölen bir adamın nezaretinde hareket eden kızlar, vatanları uğruna her şeyini feda eden insanların evlatlarıdır. Kızların giyim tarzını eleştiren yazar, bu yorumundan dolayı pişman olur. Kendi düşöncelerini sorgularken, 20. yüzyıl medeni insanının siyahi insanlara yaptığı zulmün devam ettiğine dikkat çeker. Ali Süha, *Akşam* adlı mensur şiirde ise gün batımının tabiattaki izdüşömlerini, deneme havasında yansıtır:

“Şimdi uzaklardan yavaş yavaş menâzır azalır ve silinir. Ta uzaklara kadar giden nazarlar bir ri’cat-ı elîme ile daha yakınlar gelir. Sivri beyaz minareler yuvarlaklarını kaybederek muhîtlerini doldurmaya başlayan meçhûliyetler içinde bir işaret-i taaccüp şekliyle bi-mana durur. İbtida renklerinden ve gitgide mücessemîyetlerinden mahrûm kalan bütün evler ölü bir kartal gibi mehib ve esrârengiz beklerler.” (Süha, 1326: 7).

Tabiatın akşamla buluşmasını ifade ederken birtakım benzetmelere başvurur. Akşam aslında annelerin gurbetteki evlatlarını, cephede ölüm kalım savaşı veren askerleri, son kez sevgililerini gören nişanlıları ve hasta yatağında bekleyenleri hatırlatır. Bir bakıma tüm elemelerin gölgesi akşamdır.

2.4.4. Tabiat

Ali Süha’nın mensur şiirlerinde dış dünyaya ve tabiata atfettiği değer, kendi iç dünyasına verdiği ehemmiyetle anlam kazanır. Doğa güzelliklerinin tasviri, arka fonda anlamın zenginleşmesine katkı sağlar. *Bahar* adlı mensur şiirde, baharın gelişiyile çevresinde gerçekleşen değişimler gözle görünür bir hâl alır:

“- Bak dediler, bahar.

Gezdim, gördüm ve dinledim. Belki uzak bir ufkun gizli bir kenarında, belki bir bulutun belki pek uzak bir yıldızın koynunda, üşümüş ve korkmuş uyuyan renkler ve rayihalar, melcelerinden çıkmışlar ve hemen tekrar birleşeceklerini bildikleri için veda etmeden ayrılmışlardır.” (Süha, 1328: 12-13).

Alıntılanan metinden hareketle, şairin doğaya yönelişi, “Bak dediler, bahar.” cümlesinin ardından yaşadığı farkındalık etrafında şekillenir. Bundan önceki baharlardan farklı olarak içindeki heyecanı kaybeder; bu durgunluğu baharın gelmeyişine hatta kendi ölümüne bağlar.

Mensur şiirlerde dikkat çeken bir diğer unsur ise şairin içinde bulunduğu ruh hâlini tabiata yansıtmasıdır. *Hazan*’da yaz mevsiminin kavurucu sıcağının ardından sonbahar yağmurlarının tazelik ve esenlik getirdiği anlatılır. Sonbahar, yaza verdiği tüm sözleri unutarak kışa hazırlık yapar. Şair bu noktada hazanı yalancı ve aldatan bir kadına benzetir. Yaz ile kış arasında gidip gelen hazan mevsimi aslında riyakâr bir sevgiliye işaret eder.

İlk Yıldız'da yorucu ve uzun bir günün ardından akşamın gelişiyle tabiat ve insan manzaralarından bahsedilir:

“Ekinlerin arasından geçen bir rüzgâr musikisiyle semadan, son istilakâr matemden kaçan karga sürüleri garip garip geçer... Birikmiş, durgun sulara, sessiz semanın eğilen ağaçların aksi titremeden düşünür. Bahçelerin güzelleşen dumanları semadan bir yurt arayarak uzanır... dağılır. Şurada bir ruh-u münkesir böyle dumanlı bir akşam sevdiğinin yanında ölmeyi düşünür. Ötede bir başkası sisler inerken, ölen uzun yollardan bir meçhulenin bir bad-ı mu'attar gibi sessiz vürudunu bekler. Şimdi bütün kâinatın ruhu bir melankolik gibi dalgın bir devre-yi tahayyür geçirir. Bu güya bir vakfe-yi hayattır. Akşamların getireceği beklenir ve böyle akşamlarla gelen çok defa ölüm, nesiman yahut cinnettir.” (Süha, 1327: 11-12).

Tabiat ve insanın mekân ve zaman bağlamında ortak bir paydada buluştuğu görülür. Akşam, insandaki melankolik ruh hâlini alarak doğayla bütünleşir. Havanın tamamen kararıp gökyüzünde ilk yıldızın belirmesi, matemden dağılması için bir umut kaynağı olur.

Ali Süha, *Çiğdem* adlı mensur şiirinde, kış çiçeği çiğdem, coşkun zevklere sahip yaz mevsiminde filizlenip açmasını anlatır. Çiğdem, bütün güzelliğine rağmen iltifattan mahrum kalmış bir çiçektir. Erguvani eflatun yapraklarıyla zarif bir yapıda olan çiğdem, yaz ayının velvelesinde ayak darbeleri altında bir kan lekesini andırır.

Ali Süha'nın doğadaki canlıları, mevsimleri ve gök cisimlerini konu edindiği mensur şiirleri arasında en dikkat çekici olanı Ahmet Haşim'e ithafen yazdığı “*Kurbağalar*” dır. Mensur şiir, bir kış gecesi odasında yazılarıyla meşgul olan bir şairin yaşadığı anın tasviriyle başlar:

“Sobasının yanında bir koltuğa gömülmüş, ekseriya sigarasının dumanları arasında fikren ya bir hayal-i rakîkin, yahut bir şiir mevzû'nun tespitine uğraşan veyahut masasının başında yazdığı her harfle her kelimeyle ruhundan, dimağından bir parça tahrip ederek bi-şefkat kâri'esinin, kar'ının temin zevkini düşünen şair-sanatkar, bazen bir dakika tutuşan alnına biraz serinlik vermek ihtiyacıyla penceresini açar ve yüzüne buzlu iğneler batıran bu vahşi geceyi meshuf-u tahayyül ruhuyla biraz içer.” (Süha, 1326: 406-407).

Şair, penceresini açtıktan sonra bahar ve yaz gecelerinin perestişkar aşığı olan kurbağanın sesini duyar. Bahara kavuşana kadar her gece inlemeye devam eden kurbağaları düşünür. Kurbağalar da şairler gibidir fakat aralarında fark vardır. Kurbağalar mehtaplı bahar gecelerine kavuşurken şairler ebediyen beklemeye mahkumdur. Ali Süha'nın mensur şiir başlığını *Kurbağalar* olarak seçmesi, devrin edebiyatçıları tarafından Ahmet Haşim'e “kurbağa şairi”¹⁹ benzetmesinden kaynaklandığı söylenebilir.

¹⁹ Ahmet Haşim, şiir dilinde göl, kamış, gece, kuş ve mehtap gibi kelimeleri yoğun olarak kullandığı için “kurbağa şairi” olarak anılmıştır. Bkz.: Abdülhak Şinasi Hisar, *Ahmet Haşim: Şiiri ve Hayatı*, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1969, s. 111-112.

Yakup Kadri, Kadıköy'ün kenar mahallelerinden birinde oturan Haşim'in Kurbağalıdere'den gelen kurbağa seslerini dinleyerek kendisinden başka kimsenin anlayamayacağı hayaller ve manalar çıkardığını dile getirir (Karaosmanoğlu, 2000:101). Ali Süha, *Kurbağalar* mensuresinde, farklı zamanlarda duyulan kurbağa seslerinin hissettirdiği tahassüslere dikkat çekerek Yakup Kadri'nin anılarında bahsettiği anekdotu destekler niteliktedir.

2.4.5. Ölüm ve İntihar Üzerine

Tanzimat edebiyatında Recâizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit'in mensur şiir geleneğinde öncü şairler olması, kendilerinden sonra gelen Servet-i Fünûncuların türün ilk denemelerini yazmaları, Türk edebiyatına yeni bir soluk getirir. Halit Ziya ve Mehmet Rauf, yayımladıkları mensur şiirlerle Fecr-i Âtî Topluluğu'na örnek teşkil ederler. Topluluğun üyelerinden Ali Süha'nın eserlerinde bu iki yazarın etkisi açıkça görülmektedir. Ali Süha, *Genç Kalemler*'de *Gözler* başlığı taşıyan yazısında Mehmet Rauf'un mensur şiirlerinden oluşan *Siyah İnciler* adlı kitabına gösterdiği ehemmiyeti vurgular (Süha, 1325: 92).

Servet-i Fünûncuların, mensur şiirlerinde yer alan ölüm ve intihar, kendi iç dünyalarındaki huzursuzluk ve ümitsizlikten kaçamadıklarında başvurdukları son çare olarak görülür. Halit Ziya, *Bir İntihar-ı Mükerrer*'de kendisine acı çektiren vefasız sevgilisini cezalandırmak için intihar etmek ister (Uşaklıgil, 2002: 44). Ali Süha ise *Zevk-i İntihar*'da babasının ölümünü ve annesiyle birlikte hayata tutunma çabalarından bahseder. Genç yaşta yaşamadığı acı ve ıstırapın kalmadığını bu yüzden hayatın anlamı olmadığına inanır. İntiharı bir zevk olarak görür:

“Bu sâik, böyle, benim gibi, hayatın, az bir zaman içinde bütün sahâif hüsrân ve inkılâbını yaşamış, kırılmış sürüklenen vücutlarda kendilerinin bütün menâb-ı hüsrân teşkil eden dimâğlarından, kalplerinden intikam almış olmak için çırpınan bir zevk-i vahşi, zevk-i intihardır.. Kalbimin dimâğımın bütün ‘anâsırı içinde benim için bir felâket hazırlamayan bir tek bile olmadığı için, beyaz parıl parıl parlayan küçücük oyuncağımla ya kalbimin ya dimâğımın, yalnız bir saniye, bir bûse-i cehennemî ile uyuşmalarını ve bunu müte'âkib her bir zerresinin birer kan lekesi şeklinde dağılmasını tasavvur ederek müfteris bir lezzet duyarım...” (Süha, 1325: 3-4).

İntihar etmenin yollarını anlatırken, yaşamın anlamsızlığına da dikkat çeker. Yalnızlık ruhunda katlanılmaz acılara sebebiyet vermiştir. Onu durduran ne umutları ne de ilahi bir tavır olur. Halit Ziya, *Bir İntihâr-ı Mükerrer*'de intihar isteğinden yaratıcıdan çekindiği için vazgeçerken Ali Süha, annesine duyduğu vicdani sorumluluktan dolayı yaşamaya karar verir. Mensur şiirin sonunda “Yaşanmış Sahifeler” notunu eklemesi, intihar planının gerçeklik algısını okura sorgulatır. *Bir*

Zevk-i İntihar’la ortak muhtevaya sahip olan *Nasibim* başlıklı mensur şiirde, iki farklı anlatıcının karşılıklı soru cevap şeklindeki diyalogları göze çarpar. Hâkim anlatıcı ile kahraman anlatıcının geçmişe dair konuşmaları ölüm teması etrafında şekillenir. Kahraman anlatıcı başından geçen felaketleri kronolojik bir şekilde anlatır. Bu kadar acı karşısında neden intihar etmediği, iki anlatıcı arasında şu şekilde nihayete kavuşur:

“— Ve hâlâ yaşıyorsun? Mazinin bütün feci’aları gözünün önünde; istikbal-i hayatını da bu kadr fecâ’i- meşhun görüyorsun da yine intihar etmiyor hiç olmazsa o melun nasibinin pençesinden kendi kendini kurtararak, büyük kalamıyorsun? O hâlde ya o kadar meftur, mey’us değilsin? Yahut...

— Yahud?...

— Yahud... Korkaksın, ölümden korkuyorsun?!

— Biz ekseriya hayatımızı dolduran bütün fecâ’i’ye, bütün zehirlere ve hayatı boş, bi-zevk bulmamıza rağmen ondan vazgeçemeyiz; bir cü’ret ile o meş’al şûm ve telhiyi söndürmek kuvvetini bulamayız. Bu, hiçbir vakit bizim ölümden korktuğumuza yahut meftur ve me’yus olmadığımıza dalalet etmez. Bir afyon müptelası, içtiğinin zehir olduğunu bildiği hâlde ondan vazgeçmez.” (Süha, 1326: 374-375).

Her ne kadar acı çekerse çeksin, kendisini bir afyon müptelasına benzeten kahraman anlatıcı, ecelini ıstırapla beklediğini dile getirir. Yukarda bahsi geçen mensur şiirlerden farklı olarak *Ölmüş ve Kaybedilmiş Simalar*’da ölüm ile ayrılık arasındaki nüans kaybın açtığı yaranın şiddetiyle ölçülür. Sevddiği insanların ölümünün karşısında çaresiz ve aciz hâlde rahmet dileyen şair, hayatında bir veya birkaç kez gördüğü simaların kaybına teselli bulamaz. *Ölümüm* adlı mensur şiirde ise babasının cenaze töreninin ardından yaşananları dile getiren şair, kendi ölümünden sonra muhtemel olacaklardan bahseder:

“Bir gün kalbim duracak...

Arkasından hiçbir anne, hiçbir sevgili sesinin çığlıkları duyulmayan tabutumu, hayatta bana hiç alakası olmayan, beni hiç bilmeyecek olan eller taşıyacak.” (Süha, 1329: 372-373).

Kurgulanan cenaze merasiminde, ismini bile bilmediği insanlar tarafından taşınacak tabutundan ve arkasından gözyaşı dökcek bir sevgilinin olmayışından dem vurur.

Ali Süha’nın süreli yayınlarda kalan mensur şiirlerine genel bir bakış yapıldığında gençliğin verdiği tahassüsle melankolik bir hava sezilir. Servet-i Fünûncuların hayal ve hakikat arasındaki bedbin dünya görüşleri yerine geçmişteki anlık saadete takılı kalma, şimdiye ve geleceğe yön verememe hissi hâkimdir. Anılarında hatırladığı mutluluğa sıkı sıkı sarılır. Şiir denemeleri yapmak yerine mensur şiiri tercih edişi, ferdi duyguları hikâyeleştirerek ifade etmesinden kaynaklı olabilir.

Ali Süha'nın mensur şiirlerinde Sigmund Freud'un psikanaliz seanslarında kullandığı “serbest çağrışım”a (Freud, 2002: 18-19) benzer bir anlatım hâkimdir. Yazar, zihninden geçen duygu ve düşünceleri rafine etmeden olduğu gibi yazıya aktarır. Asıl amacı, hislerini bastırmadan mümkün olduğu kadar ifade etmektir. Bireysel duyguların ön plana çıkışı, devrin siyasi ve sosyal şartlarını geri plana atar.

2.5. Ali Süha Delilbaşı'nın Makale ve Eleştiri Yazıları

Ali Süha'nın çeşitli süreli yayınlarda edebiyat, sanat ve sağlık alanındaki görüşlerini belirttiği makale ve eleştiri tarzında yazıları vardır. Edebiyatla ilgili olan yazıları, kendisiyle çağdaş edebiyatçıların hikâye, şiir ve tiyatro eserlerinin içerik ve yapı bakımından değerlendirilmesine yöneliktir. Bu bölümde, Ali Süha'nın süreli yayınlarda kalan eleştiri ve makale yazıları kısaca tanıtılacaktır. Künye bilgisi için “1.3.5. Süreli Yayınlarda Kalan Eserleri” bölümüne bakınız.

2.5.1. Victor Hugo I-II-III

Fransız yazar ve edebiyat eleştirmeni Emile Faguet'in *On dokuzuncu Asır Tarihi* adlı kitabından yapılan tercümeleri içeren makale tarzında yazılardır. *Tenkit*'in üçüncü sayısında²⁰ derginin müdürü Bezmi Nusret, tebşir bölümünde gelecek nüshada Ali Süha'nın Victor Hugo çevirileri yapacağını haberini vermiştir fakat çeviriler yayımlanmamıştır. Yaklaşık beş ay sonra *Kanat* dergisinin ikinci, üçüncü ve dördüncü sayılarında Victor Hugo'nun hayatı, tabiatı ve eserleri hakkındaki makalelere yer verilmiştir. *Kanat* dergisinin kısa süren yayın hayatından dolayı çevirilerin devamı yayımlanma imkânı bulamamıştır.

2.5.2. Timsâl-i Aşk “ Küçük Hikâyeler”

Ali Süha, Cemil Süleyman'ın *Timsâl-i Aşk* adlı hikâye kitabını tanıtır. Kitabın ilk hikâyesine adını veren *Timsâl-i Aşk*'i özetler. Maupassant tarzı bir hikâye olduğuna dikkat çeker. Cemil Süleyman'ın hikâyeyi yazarken ailesinin hayat tarzından ve geçirdiği psikolojik süreçlerden etkilendiğini vurgular. Ali Süha'ya göre hikâyelerde sağlıklı baba ile hasta bir annenin çocuğu olmanın yaşattığı mevcut durumun yansıtıldığı söylenebilir. *Timsâl-i Aşk*'teki kadın figürler; vefasız, aldatan fakat bir o kadar da mağdur olarak karşımıza çıkar. Cemil Süleyman, eserlerinde gereksiz ayrıntılara yer verse de ahenkli, akıcı ve gerçekçi bir üsluba sahiptir.

²⁰ Bkz.: *Tenkit*, No.3, 5 Mayıs 1326 (18 Mayıs 1910), s.49.

2.5.3. *Jön Türk* “Temaşa Üç Perde”

Ali Süha, *Aşiyân* dergisinde Tahsin Nahit ve Ruhsân Nevvare’nin ortaklaşa yazdıkları üç perdelik *Jön Türk* adlı piyes hakkında eleştirel bir yazı yayımlar. Yazısına II. Meşrutiyetin ilan edilmesinin tiyatroya yeni bir soluk kazandırdığından bahsederek başlar. Ardından arkadaşı Tahsin Nahit’in şahsi ve edebî kişiliğini öven düşüncelerine yer verir. Tahsin Nahit’in Ahmet Haşim’le birlikte “vers libre” denilen serbest şiirin edebiyatımızda kurucularından sayıldığını ifade eder. Tahsin Nahit’in eserlerinden bahsettikten sonra *Jön Türk* piyesini özetler. Eserin konusunu ve şahıs kadrosunu oyuncuların isimleri de dahil olmak üzere detaylı bir şekilde açıklar. Her bir kahramanın özelliklerini anlatır. Ali Süha’ya göre bu piyese kadar yazılan tiyatrolar okunmak için yazılmıştır. *Jön Türk* ise Müfit Ratip’in de savunduğu gibi sahnelenmeye elverişli ilk eserdir.

2.5.4. Uhuvvat, Adalet

Aktör Burhanettin Bey’in, kumpanyasında sahnelenmesi için seçtiği oyunların eleştirisini konu edinen yazıdır. Ali Süha, yazar Miss May’in millî değerlerimizi anlattığı piyesin çevrilip oynanması hususunda yaşanan aksaklıklara değinir. Eser, piyesten başka her şeye benzer. Adalet, uhuvvete, İslamiyet’e, feminizme ve demokrasiye dair pek çok konudan bahsetmesi, eseri nutuktan öteye götürememiştir. Burhaneddin Bey kumpanyası tarafından mütercimden habersiz düzeltmelerin yapılması ve oyuncuların performanslarındaki yetersizlikler dolayı millî değerlerimizi yansıtmaktan uzak, manasız, adi ve berbat bir piyestir.

2.5.5. İbnirrefik Ahmed Nuri

Tiyatro oyuncusu ve oyun yazarı Refik Ahmet Nuri Sekizinci’nin 6 Mart 1935 tarihinde vefatından sonra *Ülkü* dergisinde onun hatırasına istinaden bir makale yayımlayan Ali Süha, Ahmet Nuri’den hürmetle bahseder. Türk tiyatrosuna katkılarından dolayı önemli bir yere sahip olan Ahmet Nuri, tiyatro tarihinde Şinasi ve Ahmet Vefik Paşa’dan sonra gelir. Tanzimat’tan 1930’lu yıllara kadar geçen zamanda Şinasi’nin *Şair Evlenmesi*’nden sonra teknik anlamda başarılı ikinci eseri Ahmet Nuri’nin yazdığını ileri sürer. Ankara’da halkevlerinin açılmasıyla başta Ankara ve İstanbul olmak üzere Türkiye’nin her köşesinden yüzlerce tiyatro eseri halkevlerinde sahnelenmek üzere Halk Fıkrasına gönderilir. Ali Süha ve Ahmet Nuri’yle beraber birkaç eleştirmen daha bu eserleri inceleyip sahnelenmeye uygun olup olmadığı

konusunda karar verirler. Ali Süha, Ahmet Nuri'nin Türk tiyatrosuna katkısından bahsederken yer yer modern Türk tiyatrosunun tarihsel gelişimine de değinir.

2.5.6. Rus Edebiyatındaki Facia İlk Kurbanlar

Ali Süha'nın Fransızcadan çevirdiği Nikola Briyan Şaninof'a ait makalede, 18. yüzyıl Rus edebiyatı yazarlarından Sumarokof (1718-1777) ve Novikof (1744-1818)'un hayatlarındaki zorlukları, verdikleri mücadeleleri ve savundukları görüşleri anlatır. Ayrıca Rus edebiyatının önemli yazarlarından Puşkin'in şahsi ve edebî hayatındaki güçlüklerle de değinilmiştir. Puşkin'in kısa bir biyografisine yer verilmiştir.

2.5.7. Rus Edebiyatındaki Facia “Çaadaef”

Rus Edebiyatındaki Facia başlıklı çeviriye devam eden Ali Süha, derginin ilgili sayısında Puşkin'in hayatında önemli bir yere sahip olan Piyer Yakofleviç Çaadaef'ten bahseder. Çaadaef, Rus edebiyat tarihinin Avrupa'nın tarihi kadar köklü ve sağlam temellere dayanmadığını ifade eder. Edebî temayüllerin kendisinden önce ve sonra gelenler arasında Avrupa'daki gibi bir bağ olmadığını ileri sürer. Rusların millî bir kültürlerinin olmadığını savunan Çaadaef'in görüşleri halka doğru yönelişin ilk adımlarını attığı gibi imparatorluk Rusya'sının yıkılışına zemin hazırlar. Görüşlerinden ötürü hükümet deli olduğuna kanaat getirip kendisini ev hapsi cezasına çarptırır. Yalnızlık ve buhran dolu günler geçiren Çaadaef, evinde ölür.

2.5.8. Rus Edebiyatında Facia “Gogol ve Mişel Lermontof”

Rus Edebiyatındaki Facia adlı çeviri makalelerde birbirlerinden etkilenen Rus yazarların hayatlarındaki dönüm noktalarına değinilmiştir. Gogol ve Mişel Lermontof'ta Çaadaef'in görüşlerini savunduğu *Bir Delinin Müdafaaânâmesi*'nin Gogol'un *Müfettiş* adındaki komedisinden esinlenerek yazıldığı ve halk arasında tahmin edilemeyecek derecede heyecan yarattığından bahsedilmiştir. Gogol ve Çaadaef, liberal hareketin devamı niteliğindeki yeni bir siyasi muhalefetin öncüsü olurlar. Gogol, *Müfettiş* oyununun sahnelenmesinden sonra Rusya'dan ayrılıp Hamburg'a gider. Daha sonra Paris'e ve Roma'ya geçer. Roma'da hayatının en mutlu yıllarını geçirse de daha sonra Rusya'ya döner. Dünyaca ünlü eserlerini yazarken Alman romantiklerinden ziyade dinî realizmi temele alır. Hayatında huzuru ve sükuneti ölümde bulur. 21 Şubat 1852'de yaşadığı apartman dairesinde ölü bulunur. Gogol'un ölümünden sonra Rus edebiyatındaki değeri nasıl tam olarak anlaşılmadıysa

genç yaşta hayatını kaybeden Mişel Lermontof da aynı akıbete uğrar. Kendi çağdaşları arasında tanınan ateşli ve hisli bir ruha sahip olan genç şair, kendisini çok üstün gördüğü için edebî çevre tarafından aşağılanır. Aslında görüldüğünden tamamen farklı bir tavır takınan genç şair, yirmi yedi yaşında katıldığı düelloda öldürülür.

2.5.9. Halkevleri'nde Tiyatro Meselesi

Ali Süha'nın Türk ve dünya edebiyatlarında tiyatronun öneminden bahsetmesiyle başlayan makale, tiyatronun insan eğitime ve ahlakına yaptığı katkılarla devam eder. Sovyet Rusya'sının tiyatro eserlerini edebiyatın ve sanatın diğer türlerinden daha ön plana çıkarmasından ve Stalin'in propaganda unsuru hâline getirmesinden bahseder. Benzer durum Fransa'da da yaşanır. Türkiye'ye gelindiğinde durum pek farklı değildir. Halkevlerinde sahnelenecek oyunların Cumhuriyet Halk Partisi'nin değer yargılarına ters düşmemesi ve partinin fikirlerini savunması gerekir. Ali Süha'ya göre bu durum acı vericidir. Halkevlerinde sahnelenmesi için destansı eserlerin gönderildiğini, cemiyet hayatının ilgi ve ihtiyaçlarına yönelik metinlerin azlığına dikkat çeker. Ali Süha jüri üyesi olduğu yarışmalarda da bu durumu dile getirerek tiyatro yazarlarına çağrıda bulunur. Başarılı tiyatro eserlerinin azlığının yanı sıra oyuncu bulma konusunda çekilen sıkıntıdan dem vurur. Özellikle kadın oyuncu bulunamamaktadır. Batı medeniyetinin seviyesine gelebilmek için tiyatro elzem bir ihtiyaçtır. Son olarak Ali Süha, amatör oyuncu azlığından bahseder. Tiyatro sanatkarının diğer meslek gruplarında çalışanlardan bir farkı olmadığını, toplumun ön yargısının bir kenara bırakılarak yetenekli gençlerin halkevleri sahnelerine gitmesi konusunda telkinde bulunur.

2.5.10. Bir Kahramanlık Destanı: Millî Mücadele'de Erzurum

Ali Süha, millî mücadele yıllarına bizzat tanıklık etmiş, eğitimci ve siyasetçi Cevat Dursunoğlu'nun 1946 yılında basılan *Millî Mücadelede Erzurum* adlı eserine dair görüşlerini belirttiği bir eleştiri yazısı yayımlamıştır. Kendisine hediye edilen kitabı baştan sona zevkle ve titizlikle okuduğunu söyleyen Ali Süha, eserin sadece bir tarih kitabı olmadığını ileri sürer. Aynı zamanda Türk milletinin yeniden doğuşunu anlatan bir destandır. Cevat Dursunoğlu, tarih yazarken aslında nasıl destan yazılabileceğini de gösteren nadir yazarlar arasındadır.

2.5.11. Eski Türklerde Tiyatro I-II

Türklerde tiyatronun ne zaman başladığını anlatan makalede, Türk tiyatrosu tarihine ışık tutan bilgiler yer alır. Ali Süha'ya göre, Türklerde Batılı anlamda tiyatronun ortaya çıkışı, Sultan Abdülmecit zamanına dayanır. Tiyatroya ilgisi olan padişah, Dolmabahçe Sarayı'nda bir tiyatro binası yaptırır. Sarayda şehre gelen trupların sahnelediği oyunları izler. Sonuç olarak Türklerde tiyatro sanatının ilk örneklerini dini merasimlere ve tarihi olayların temsiline dayandıran yazar, Karagöz, Orta Oyunu ve Meddahlığın tüm dünyanın anladığı tiyatroyla yakından uzaktan bir ilgisi olmadığını savunur.

2.5.12. Cumhuriyet Devrinde Sağlık İdaresi

Dr. Ali Süha Delilbaşı imzasıyla *Ülkü* dergisinde yayımladığı sağlık konulu makalede, sağlık idaresinin Kurtuluş Savaşı'ndan önce Sıhhiye ve Muaveneti İçtimaiye Vekâleti adıyla görev yaptığı, zamanla büyüyerek ve gelişerek bakanlık olduğunu anlatır. Memleketin kurtuluşundan sonra ordudaki yaralı askerleri tedavi etme nihai amacından uzaklaşıp sağlıklı bireylerin iyi olma hâllerini korumaya yönelik çalışmalar başlatılır. Buradan hareketle, koruyucu hekimlik ortaya çıkar. Ülkenin farklı illerinde hastaneler kurulur. Toplum sağlığını korumak, hasta insanları bir an önce iyileştirmek ve günlük hayatlarına en kısa sürede devam etmelerini sağlamak amaçlanır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk sağlık bakanı Refik Saydam'ın kurduğu Hıfzıssıhha Enstitüleri'nde hekimler aşı ve serum hazırlama çalışmalarına katılır. Sağlık idaresi verem aşısının dünyada ilk çıkışından sonra hemen harekete geçer ve enstitüde aşı çalışmalarına başlar. Sağlık Bakanlığı, memleketin hemen hemen her yerinde sağlık merkezleri açma girişiminde bulunmaya hazırlanır ve memleketin ihtiyaçlarını karşılamak için hiç durmadan çalışmalarına devam eder.

2.6. Ali Süha Delilbaşı'nın Deneme ve Köşe Yazıları

Ali Süha'nın muhtelif konulardaki deneme ve köşe yazıları; *Genç Kalemler*, *Ülkü*, *Ülkü Milli Kültür Dergisi* ve *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*'nde yer almaktadır. Künye bilgisi için "1.3.5. Süreli Yayınlarda Kalan Eserleri" bölümüne bakınız.

2.6.1. Gözler

Genç Kalemler dergisinde yayımlanan küçük hacimli köşe yazısında Mehmet Rauf'un *Eylül*, küçük hikâyelerini konu edinen kitabı ve *Siyah İnciler* adlı eserlerine duyduğu saygıdan bahsetmektedir.

2.6.2. Niçin Ağlamadım?

Ali Süha, Celal Sahir Erozan'ın vefatının ardından ölüm temi üzerine duygu ve düşüncelerini kısaca ifade etmiştir. Birinin ölümünün geride kalanları nasıl etkilediğinden bahsederken, Celal Sahir'e kendisinden çok kendisi için acıdığını belirterek arkasından ağlamadığını yazar.

2.6.3. Abdülhak Hâmid'e Ait Düşünceler

Abdülhak Hâmit Tarhan'ın 12 Nisan 1937 tarihindeki ölümünden sonraki sayıda *Ülkü* dergisindeki yazılar şair-i âzam için ayrılır. Ali Süha, Hâmit'in ölümüne istinaden yazdığı yazıda Türk tarihine bakıldığında övgü dolu hadiseler arasında birinci sırada İstanbul'un fethi yer alırken ikinci sırada Abdülhak Hâmit vardır.

2.6.4. Yeni Bir Güneş Doğuyor

Ali Süha, 7 Temmuz 1945 yılında Ankara Tıp Fakültesi'nin kuruluşu üzerine bir köşe yazısı yayımlar. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilelebet gelişmesi ve ilerlemesi siyasi, iktisadi, eğitim, sağlık ve sanat alanlarında açılan kurumların sadece İstanbul ve Ankara'da değil memleketin dört bir yanına ulaşacağını söyler. Yeni bir memleket için yollar, köprüler, köyler ve şehirlerin inşasında bu kurumlarda yetiştirilen genç fidanların katkısı yadsınamaz bir gerçektir.

2.6.5. Biz Neyiz

Ali Süha, milli birlik ve beraber vurgusu yaptığı köşe yazısında Türk milletinin tarih boyunca karşılaştığı zorluklara rağmen asla boyun eğmediğini anlatır. Bu millet her zaman küllerinden doğar. Türkler tarih sahnesine çıktıklarında taşı yontup şekil vererek resim, heykel, çini ve mabet yapmıştır. Türk milleti yirmi, yirmi beş yıllık tarihine bakıldığında bu kadar kısa zamanda 113ümrüdüanka kuşu gibi yeniden doğmuş, Anadolu'yu virane hâinden kurtarmıştır. Bundan sonra geleceğe umutla kanat çırpma devam edecektir.

2.6.6. Dilin Musikisi

Sanat ve Edebiyat Gazetesi'nin ilk sayfasının ilk sütununda yer alan deneme türündeki yazısında Fransızca ve Türkçeyi referans alarak dillerin kendilerine özgü ses, ahenk, ritim ve kaidelerinin olduğunu ifade eder. Ali Süha, yazısının satır arasında dilbilimci olmadığını altını çizer. Yabancı dillerle ilgili çalışmalar yapan birisinin herhangi bir sözcükle karşılaştığında morfolojik çıkarımlarında bulunabileceğini

söyler. Türkçenin yeni bir oluşum içinde olduğunu vurgulayan yazar, Kaşgarlı Mahmut'un, Ahmet Yesevi'nin ve Mevlana'nın eserlerindeki duru Türkçenin günümüz Türkçesine uyarlanması gerektiğini savunur. Ayrıca yazarların eserlerinde, İstanbul Türkçesini esas alması konusuna dikkat çeker.

Ülkemizde konservatuvarların kurulması, ses ve saz sanatçılarının yetiştirilmesiyle sahne musikisinde yeni bir dönem başlar. Yaşanan olumlu gelişmelerin yanında büyük bir sorun olduğunu ileri süren Ali Süha, şarkı söyleyen artistlerin diksiyonunu sert bir şekilde eleştirir. Artistler Türkçe kelimeleri ahenkli ve ritimli telaffuz ettiklerinde seslerin biçimde belirli oranda bozulmalar meydana gelmektedir. Musikiye bağlı telaffuz edilen kelimelerde aslına sadık kalınmadığından yakınan yazar, konservatuvarda yetiştirilen artistlerin dilimize her zamankinden daha hassas ve özenli davranması gerektiğini savunur.

2.6.7. Sanat ve Halkın Sesi

Bir sanat eserinin ortaya çıkışında başından sonuna kadar geçirdiği aşamalardan bahsettiği deneme türündeki yazısında, eserlerin varoluş hikâyesini bir çocuğun doğumuna benzetir. Sanatçı, eserini bir annenin çocuğunu koruduğu gibi koruyamaz. Esere yönelik olumlu veya olumsuz eleştirilere karşı savunmasıdır. Sanatçıyı içinde bulunduğu durumdan kurtaran yegâne kuvvet halkın sesidir. Eserin üzerinden yüzyıllar geçmiş olsa da hâlâ ilk günkü gibi halkın ruhunda hayat buluyorsa ve etkisini devam ettiriyorsa ölümsüzdür.

Ali Süha, yazının devamında halk arasındaki bazı manipülatif seslerin varlığından bahseder. Sanat eserlerini ısıklayanların yanında alkış tutanlar da vardır. Gerçek bir sanat eseri ne olursa olsun eninde sonunda halkın sesinde ebedi varlığını korur.

2.7. Ali Süha Delilbaşı'nın Anıları

Bu bölümde, Ali Süha'nın Osmanlı Devleti'nin son yıllarında ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ilk yıllarında görev aldığı memuriyetlerde yaşadığı anılara yer verilmiştir. Künye bilgisi için "1.3.5. Süreli Yayınlarda Kalan Eserleri" bölümüne bakınız.

2.7.1. Bir Yapıcı

Mustafa Kemal Atatürk’le ilgili anısından bahsettiği yazıda, daha önce sadece resimlerde gördüğü Atatürk’ü Ankara’da otomobiliyle gezerken ilk defa canlı olarak tanıma şerefine nail olduğunu anlatır. Ankara’nın başkent kabul edilişinden sonra kurulan Ankara Şehremaneti’nin ilk sıhhiye müdürü olan Ali Süha, Hâkimiyet-i Millîye merasiminde TBMM bahçesindeki kutlamalarda Atatürk’le karşılaşır. Onun çok yönlü kişiliğine atıfta bulunarak Türkiye tarihini baştan yazan, eski virane duvarlardan oluşan Anadolu’yu yeniden inşa eden bir yapıcı olarak nitelendirir.

2.7.2. Fuzuli’nin Mezarı

Ali Süha, 1912 yılında doktorluk mesleğine başladığında Osmanlı memuru olarak Bağdat’ın Hille kazasına atanır. *Fuzuli’nin Mezarı* adlı anısında Bağdat yolculuğu esnasında Halep ve Beyrut’ta karşılaştığı olayları anlatır. Beyrut’a geldiğinde esnafın Türkçe bilmediğini, kötü bir aksanla şakır şakır Fransızca konuştuğunu gözlemler. Bağdat’a vardığında orada yeni tanıştığı Türklere Fuzuli’nin mezarının nerede olduğunu sorar. Ne Fuzuli’nin mezarını ne onun Bağdat’ta yaşadığını bilen birisine rastlar. Fuzuli’nin yaşadığı Hille’ye giden yazar, kazanın kaymakamıyla görüşür fakat istediği cevabı alamaz. Fuzuli’nin doğduğu şehir olan Kerbela’da ölmüş olabileceğini düşünen yazar, nihayet Bektaşî babanın birinden mezarın yerini öğrenir. Fuzuli’nin mezarının üzerine başka birisinin gömüldüğünü bu yüzden türbenin harap olduğunu duyunca hayli üzülür.

2.8. Ali Süha Delilbaşı’nın Mektupları

Ali Süha’nın eserlerine yönelik yapılan literatür çalışmasında mektup türünde yazdığı iki eserine ulaşılmıştır. Bu yazıları farklı zamanlarda sırasıyla *Hilâl* gazetesi ve *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*’nde yayımlamıştır. Künye bilgisi için “1.3.5. Süreli Yayınlarda Kalan Eserleri” bölümüne bakınız.

2.8.1. Açık Mektup

Osmanlı mebusu Nesim Mazliyah Efendi, 31 Mart Olayı’nda II. Meşrutiyetin ilanından sonra İstanbul’da yönetime aleyhinde çıkan ayaklanmada meclisi basanlara karşı direnmiştir. Ali Süha, bu gayreti ve cesaretinden ötürü Nesim Mazliyah’a hitaben *Hilâl* gazetesinde övgü dolu bir mektup yayımlar.

2.8.2. Suut Kemal Yetkin’e Açık Mektup

Ali Süha, Suut Kemal Yetkin’e hitaben yazdığı mektubunda memlekette sanat ve edebiyat mensuplarının zanaatkarlar kadar önemslenmediğinden dem vurur. Bir kunduracının ayakkabı tamiri yaparak para kazanması, toplum tarafından kabul görmüştür fakat tanınmamış bir sanatçı, eserlerini bedava bastırarak bir yayınevi bulmakta güçlük çekmektedir. Sanatçı, eserleriyle ünlenmiş olsa dahi geçinebilmek adına başka bir işte çalışmaya mahkumdur. Memleketimizde yalnızca edebiyatçılar değil aynı zamanda sanatçılar, tarihçiler ve aydınlar da benzer sorunları yaşamaktadır. Edebiyatçıların bir araya gelip kendi değerlerini maddi ve manevi olarak korumak ve topluma kabul ettirmek için Türkiye Edebiyatçılar Derneği’nin kurulması gerektiğini ileri sürer. Bu derneğe başkanlık edecek kişi memleketin tanıdığı ve sevdiği sanat adamı Suut Kemal Yetkin’dir. Ali Süha mektubun sonunda Suut Kemal’e seslenerek edebiyatçılar için destek çağrısında bulunur.

2.9. Ali Süha Delilbaşı’nın Diğer Eserleri

2.9.1. Çeviri Tiyatro Eserleri

Bu bölümde, Ali Süha’nın çevirdiği tiyatro eserlerinin tanıtımına ve özetine yer verilecektir. Künye bilgisi için “1.3.3. Çeviriler” bölümüne bakınız.

2.9.1.1. Knock

Fransız şair ve yazar Jules Romains’ın aynı adlı eserinden çevrilen üç perdelik komedidir.

Knock’ta Doktor Knock’un Sen Moris şehrinde yaşadıkları anlatılır. Doktor Parpale, Madam Parpale ve Doktor Knock eski bir otomobilin içinde seyahat ederler. Yaşadıkları şehirden ayrılan Parpale ailesinin yerine Doktor Knock gelir. Sen Moris şehrinde Dr. Parpale’nin eski evine yerleşen Knock, davulcuya ilan metni vermekle işe başlar. Şehrin eczacısı ve öğretmenine halkı bilinçlendirmek adına birlikte çalışma teklifinde bulunur. Bölge halkının aylık kazançlarına göre viziteye çıkan doktor, her hafta pazartesi hastalarını ücretsiz muayeneye kabul eder. Yaklaşık üç ay içinde şehrin büyük bir bölümü doktora muayene olur. Bir kısmı otelde diğer kısmı evde tedaviye devam eder. Doktor Knock, sıhhatli olduğunu düşünen insanların sadece hastalıktan habersiz yaşadığına inandırarak kişiye özel tedavi planı uygular. Doktor Parpale, üç ay sonra şehre döndüğünde gördükleri karşısında şaşırır. Doktor Knock’un kendisine

yeni bir otomobil aldığını ve giderek zenginleştiğini fark edince eski görevine dönmek ister. Bunun üzerine halk, Doktor Parpale'in bu isteğine karşı çıkar.

2.9.1.2. Şehirli Kız

Natüralizm akımının temsilcisi Alphonse Daudet'nin Türkçeye *Şehirli Kız* olarak çevrilen 1872 yılında sahnelenen *L'Arlésienne* adlı oyunu üç perde beş tabloda oluşur. Ali Süha, eserin iç kapağında “Kendini bulmuş Türk sanatkarı Raşid Rızaya Armağan” şeklinde atıfta bulunur.

Kastle Çiftliğinde yaşayan Franse Mamay, babasız büyüyen torunu Fredri'yi Arles şehrinde yaşayan bir kızla evlendirmeye karar verir. Çiftliğin çobanı Baltazar, bu evlilik konusunda temkinli yaklaşır. Fredri, annesi Roz için çok kıymetlidir. Diğer oğlu Saf'a o kadar ehemmiyet göstermez. Bu yüzden şehirli kızın ailesinin araştırılması için erkek kardeşi Mark Reis'i görevlendirir. Mark Reis, kızın ve ailesinin iyi insanlar olduğuna kanaat getirir. Bu haber üzerine ailece kutlama yapılır. Kutlama yapılan akşam, çiftliğe bir bekçi gelir. Bahsi geçen şehirli kızla ilişkisinin olduğunu söyler. Hatta ispatlamak için yanında kızın gönderdiği mektupları da getirir. Bunun üzerine Franse Mamay, gerçekleri torununa anlatır. Genç çocuk oracıkta yığılır kalır.

O günden sonra Fredri gözlerden uzakta kuytu köşelerde yaşamaya başlar. Ailesinin onu bulamayacağı yerlerde inzivaya çekilir. Geceleri mektupları tekrar tekrar okuyup ağlar. Annesi Roz bu duruma çok üzülür. Oğlunun eski hâline dönmesi için başka bir kız bulmaya karar verir. Çiftliğe yılda birkaç kez gelen köylü kız Vivet'i oğluna uygun bir eş olarak görür. Vivet de Fredri'yi çocukluğundan beri sevmektedir. Roz, genç kızı cesaretlendirir. Fredri'yle konuşan Vivet büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Fredri yaşadığı ihanetten sonra ne onun ne de başka bir kızın sevgisine inanmaz. Oğlunun acı ve keder içinde gözlerinin önünde yavaş yavaş ölmeye başladığını gören Roz, şehirli kızla evlenmesi için Baltazar, Mark Reis ve Franse Mamay'la konuşur. Çiftliktekiler böyle bir kızın ailelerine katılmasına şiddetle karşı çıksalar da Fredri için kabul ederler. Fredri, ailesinin kendisi için yaptığı fedakarlığı gördükten sonra Vivet'le evlenmeye karar verir. Çiftlikte büyük bir nişan merasimi düzenlenir. O gece bekçi, çiftliğe şehirli kızın kendisine gönderdiği mektupları almaya gelir. Olaylara şahit olan Fredri, şehirli kızın bekçiyle kaçacağını öğrenir. Onların birlikte olma ihtimalini düşünmeye daha fazla dayanamaz. O gece geçirdiği psikolojik travmalar sonucu kendi canına kıyar.

2.9.1.3. Kibarlık Budalası

Oyun, 17. yüzyıl Paris’inde burjuva Mösyö Jurden’in evinde geçen beş perdelik komedidir. *Kibarlık Budalası*, ilk olarak 14 Ekim 1670 yılında Şambord Şatosu’nda sahnelenir.

Mösyö Jurden, gerçek bir asilzâde olabilmek için kendisine özel kıyafetler diktirir; dans, müzik, felsefe ve eskrim hocası tutar. Müzik ve dans hocasının olduğu bir gün eskrim hocası da gelir. Bu üç eğitmen kendi sanatlarının ve ilimlerinin daha üstün olduğu konusunda kavgaya tutuşur. Kavganın sonuna doğru felsefe hocası da dâhil olur. Felsefenin gerçek bir ilim olduğunu söyler. Hocalar, Mösyö Jurden’e yaranmak ve daha fazla para koparmak adına birbirlerine girerler. Madam Jurden, hizmetçisi Nikol’la beraber kocasının hâl ve tavırlarını gülünç bulur. Mösyö Jurden ise onları cahillikle suçlar. Kendisinin tek amacı, âlim ve kibar bir asilzâde olmaktır. Madam Jurden, kocasının gereksiz yere etrafa para dağıtmasından oldukça rahatsızdır. Her akşam evine gelen misafirler; servet avcısı, hilebaz ve dolandırıcıdır. Mösyö Jurden, kendisine yapılanları asla kabul etmez. Asilzadeliliğin gereğini yaptığını düşünür. Akşam evinde ziyafet vermeye karar verir. Arkadaşı Kont Dorant’tan âşık olduğu Markiz Dorimen’i evine getirmesi için yardım ister. Markiz’e yaranmak için bale gösterisi ve musiki dinletisi hazırlatır. Karısını evden uzaklaştırır. Madam Jurden bu durumdan şüphelenir fakat onun tek derdi kızı Lüsil’i Kleont’la evlendirmektir. Mösyö Jurden, Kleont’un gerçek bir asilzade olmadığını öğrenince kızını onunla evlendirmekten vazgeçer. Bunun üzerine Kleont, hizmetçisi Koviye’le Mösyö Jurden’e bir oyun oynamaya karar verir. Koviye, Türklere has bir kıyafet giyerek Jurdenlerin evine gider. Türk padişahının oğlunun kızlarına talip olduğunu söyler. Ayrıca satır aralarında Mösyö Jurden’in babasının asilzade bir aileden geldiğine vurgu yapar. Koviye, padişahın oğlunun Kleont’e olan benzerliğine dikkat çeker. Mösyö Jurden bu durum karşısında memnun olur. Kızını ikna etme konusunda sorun yaşamayacağını düşünür. Bunun üzerine Kleont, Türk padişahı kostümüyle Lüsil’i istemeye gelir. İsteme merasiminde müftü, dervişler ve türkü söyleyip dans eden Türkler de vardır. Mösyö Jurden’e de Türk kıyafeti giydirirler. Madam Jurden kocasına oynanan oyuna katılır. Noter huzurunda Kleont ve Lüsil evlenir.

2.9.1.4. Adamcıl

Ali Süha, *Adamcıl* 'ın çevirisinin ön sözünde Molière'in biyografisine yer verir (Molière, 1941: 1-9). Onun sanat hayatındaki dönüm noktalarından bahseder. Deha bir oyun yazarı hâline gelişinin serüvenini anlatır. Ali Süha'ya göre Molière'in en başarılı eserlerinden biri *Adamcıl*'dır. Bu oyun Türkçeye ilk kez Ahmet Vefik Paşa tarafından çevrilmiştir. Ali Süha, Vefik Paşa'nın tercümesini dikkate aldığını ve aslına sadık bir çeviri yaptığını belirtir. *Adamcıl*, komedi türünde bir piyes olmasına rağmen Molière'in diğer komedilerinden ayrılır. Eser yazıldığı devre göre komedi olarak atfedilmese de tiyatro tarihinde bu türün en nadide örneklerinden biri sayılır. Molière'in oyunları sadece Fransız toplumunu değil, tüm insanlığı eğlendiren ve temsil eden bir yapıya sahiptir. Ali Süha, Molière'in *Kibarlık Budalası*'nda Türkleri iğnelemiş olduğunu ifade eder. İngiliz oyun yazarı John Philip Kamble'in sözünü alıntılarak "Molière bizim de malımızdır onunla biz de iftihar ediyoruz." şeklinde yorumlar.

Adamcıl'ın başkahramanları Célimène ve Alceste birbirini seven iki aşıktır. Alceste, arkadaşları arasında açık sözlülüğüyle tanınır. İnsanların samimiyet kurmak adına sahte duygular beslediklerini söyler. Arkadaşlarının Célimène karşı gösterdikleri ilgi onu rahatsız eder. Sevdği kadını onlardan kıskanır. Célimène, erkek arkadaşının düşüncelerine katılmaz. Alceste, arkadaşları ve kendisi arasında bir seçim yapmasını ister. Bir gün sevdği kadının Oronte adında bir gencin yazdığı soneden etkilendiğini anlatan mektubunu bulur. Célimène'e hesap sorar fakat cevap alamaz. Oronte, Célimène ve Alceste, gerçekleri ortaya çıkarmak için bir araya gelir. Nihayet Célimène'in niyeti anlaşılır. Çevresinde ona ilgi gösteren erkeklerle karşı aynı samimiyette yaklaşmaktan hoşlanır ve hiçbirini kaybetmek istemez. Mektubu başka birine yazdığını söyler. Bunun üzerine Alceste, sevdği kadının ihaneti karşısında yıkılır. Bu dünyada şerefıyla yaşayacağı ıssız bir yer arayacağını söyler.

2.9.1.5. Soytarının Kıskançlığı

Molière'nin *The Jealousy of le Barbouillé* adıyla 1650 yılında yayımladığı on üç sahneden oluşan komedi, Türkçeye *Soytarının Kıskançlığı* olarak çevrilir. Oyunda soytarı ve karısı arasında geçen kavgalar anlatılır. Soytarı, karısı Anjélique'in yabancı erkeklerle yakın ve samimi davranmasından dolayı rahatsız olur. Anjélique ise kocasının ilgisiz ve kaba olmasından şikayetçidir. Soytarı, ailesine gereken değeri

vermez hatta eve geç vakitlerde sarhoş bir şekilde gelir. Anjélique'in anne ve babası, karı kocayı barıştırmak için arabuluculuk yapsa da başarılı olamaz. Bir akşam Anjélique, kocasından habersiz davete gider. Eve döndüğünde kocasının kendisinden önce geldiğini görür. Soyтары onu eve almaz. Birbirlerine hakaret etmeye devam ederler. Anjélique, kocasını kandırarak eve girer. Soyтары da yatmaya gider.

2.9.1.6. Bilgiç Kadınlar

Ali Süha, Molière'in *Les Femmes Savantes* adlı komedisini Türkçeye *Bilgiç Kadınlar* olarak çevirir. Oyun, akademik anlamda gösterişin ve kadın eğitiminin eleştirisini yapar. Kadınlar, erkeklerin hegemonyasına karşı çıkmak için onlar gibi zeki olduklarını kanıtlama gayesi taşırlar. Sadece bir dantelin güzelliğinden değil, şiirden de anladıklarını söylerler.

Fransız burjuva toplumunda yaşayan Armande ve Henriette kardeşlerin evliliğe bakış açısı farklıdır. Armande, evlenip çocuk sahibi olmayı amaçsız ve bayağı bulur. Henriette, bir an önce evlenip yuvasını kurmak ister. Evlenmek istediği adam daha önce ablası Armande'ye aşiktir. Henriette, ablasıyla sevdiği adamı yüzleştirmeye karar verir. Clidantre'nin Armande'ya hâlâ âşık olup olmadığını anlamaya çalışır. Evlilik niyetini halası Bélise'e açar fakat aradığı desteği bulamaz. Kız kardeşlerin annesi Philaminte, ilme, sanata ve özellikle şiire önem veren bilgiç kadınlardandır. Kızı Henriette'ye layık gördüğü adam, Latince bilen ve şiirle yakından ilgilenen Mösyö Trissontin'dir. Chrysale, karısı Philaminte ne derse onu kabul eden ve hiçbir şekilde söz hakkı olmayan bir adamdır. Otoriter bir baba gibi gözükse de iş eyleme gelince pasif kalır. Bir gün erkek kardeşinin cesaretlendirmesiyle bu düzene karşı çıkmaya karar verir. Küçük kızını Clitandre'yle evlendirmeyi kafasına koyar. Onun aksine karısı, kızını Mösyö Trissotin'le evlendirmek ister. Her iki damat adayı karşı karşıya gelir. Eve gelen noter, iki damat arasında bir seçim yapılmasını ister. O sırada Chrysale'in erkek kardeşi elinde iki mektupla gelir. Mektuplarda karı ve kocanın tüm mal varlığını kaybettiği yazılıdır. Mektuplar okunduktan sonra Mösyö Trissotin evlenmekten vazgeçer. Clitandre her şeye rağmen Henriette'yle evlenmeye razıdır. Philaminte, Trissotin'in gerçek yüzünü görür. Henriette ile Clitandre'nin nikahları kıyılır.

2.9.1.7. Marius

Fransız oyun yazarı ve yönetmen Marcel Pagnol'un 1929 yılında yazdığı dört perdelik oyunudur. *Marius* aynı zamanda 1931 yılında sinemaya uyarlanmıştır.

Marsilya limanında yaşayan Marius, babası César'ın Lamarin adlı birahanesinde çalışır. Marius'un, dükkânın yanında annesi Honorine ile su ürünleri satan Fanny'e karşı ilgisi vardır. Limanda yelkenci ustası Panisse'nin de bir mağazası vardır. Üç ay önce karısını kaybetmiş, kendisine yeni bir eş aramaktadır. Kendisinden otuz yaş küçük olan Fanny'e talip olur. Annesi Honorine'ye para, mal mülk ve altında çalıştırabileceği hizmetçiler vadeder. Marius'la Fanny arasında bir ilişki olup olmadığını sorar. Honorine bu soruyu önemsemez. Birkaç güne haber vereceğini söyler. Fanny, evlilik teklifinden haberdar bir şekilde Marius'la konuşur. Panisse ile evleneceğini söyler. Marius önce ona inanmaz ve şaka olduğunu düşünür. O sırada birahaneye bir şeyler içmek için Panisse gelir. Fanny, Marius'u kıskandırmak için yaşlı adama yakın davranır. Onları izleyen Marius kendisine hâkim olamaz ve Panisse'ye kötü davranır. Tüccar, Marius'u babasına şikâyet eder. César, oğlunun bir gönül meselesi olduğunu düşünür. O akşam, Honorine, César'la konuşmak için dükkâna gelir. Kızının geceleri ağladığını ve Marius'u sevdiğini söyler. César'ın oğluyla konuşmasını ister. Dükkânı kapamaya yakın Fanny gelir. Panisse'nin teklifini reddettiğini, Marius'u sevdiğini söyler. Marius, onunla evlenmek istemediğini ve bu gece limana yanaşan gemiyle sefere çıkacağını anlatır. Fanny, Marius gittiği takdirde kendisini denize atmakla tehdit eder. Marius, limanda kaldığı sürece ona çok iyi bakacağını söyler. Marius verdiği kararı bir müddet erteler. İki genç aşık, her gece gizli gizli buluşup beraber vakit geçirirler. César, oğlunun hayatında başka bir kadın olduğuna inanır. Bu kadının varlığından dolayı Fanny ile evlenmek istemediğini düşünür. Fanny ile Marius'un buluştuğu bir gece Kuşkakan adındaki yaşlı dilenci, Marsilya limanından hareket edecek olan Malezya gemisinin haberini verir. Bu gemi beş yıl boyunca pek çok limanı dolaşacaktır. Marius'un içindeki gitme arzusunu Fanny'e olan sadakati bastırır. Fanny, Malezya gemisinin varlığını Panisse'den öğrenir. Marius'un bitmek tükenmek bilmeyen gitme isteğine engel olmak istemez. Evlilik fikrini ertelemeye karar verir. Geminin hareket etme saatine yakın siren seslerini duyan Marius çok üzülür. Odasına çekilip ağlar. Fanny, Marius'un üzülmesine daha fazla dayanamaz. Onu çok sevmediğini ve Malezya adlı gemiye binerek özgürlüğüne kavuşmasını söyler. O gittikten sonra Panisse ile evleneceğini

anlatır. Marius duydukları karşısında sinirlenir. Fanny'nin hâlâ o adamla konuştuğunu öğrenince eşyalarını toplayıp gemiye gider. Fanny, gemi hareket ederken oracıkta bayılır.

2.9.1.8. Hâkim

Fransız oyun yazarı Roger Ferdinand'ın *Le président Haudecoeur* adıyla bilinen dört perdelik komedi oyunu Türkçeye *Hâkim* olarak çevrilmiştir. Oyun, 1940 yılında *President Haudecoeur* olarak sinemaya uyarlanmıştır.

Mahkeme reisi Haudecouer, amcasının oğlu ve kız kardeşiyle beraber yaşar. Haudecouer, oğlu Pierre'i sevmediği bir kızla evlendirmek ister. Evlendirmek istediği kız, zengin ve nüfuslu bir aileye sahiptir. Hâkime göre aşk gelip geçicidir. Önemli olan ömrünün sonuna kadar refah içinde yaşamaktır. Pierre, babası gibi düşünmez. O, gar müdürünün kızına âşıktır. Sevdği kadınla ve doğacak çocuğuyla Fransa'dan ayrılıp mutlu bir hayat yaşamayı ister. Ülkeyi terk etmeden önce babasıyla konuşmaya karar verir. Aile bireylerini bir araya toplayan Haudecour, oğlunun anlatacaklarını dinlemeye başlar. Duydukları karşısında otoritesini ve sert duruşunu değiştirmez. Oğluna, seçtiği hayatta bundan sonra yanında olmayacağını söyler. Konuşma bittikten sonra hâkim, yeni kiracısı genç ve güzel Madam Rémisol'le görüşür. Haudecour, kadının nazik davranışlarından ve kendisine yaptığı iltifatlardan etkilenir. Onu beş çayına davet eder. Birkaç gün sonra güzel kiracı gelir. Kendi hayat hikâyesinden bahseder. Babasının onu zorla evlendirdiğini anlatır. Hâkim bu evliliğin yanlış olduğunu düşünür. Genç kadına başından sonuna kadar hak verir. Madamdan yeni bir randevu talep eder.

Hâkim, genç kadınla görüşmeye başladığından beri verdiği kararlarda daha esnek olmaya çalışır. Ondaki bu değişim hayatının her alanına yansır. Madamla evlenmek ister fakat kilise boşanmış kadınlarla evlenilmesine katiyen izin vermez. Hâkim bu kararı umursamaz. Kendisini yirmili yaşlara dönmüş gibi hisseder. Hatta oğluna mektup yazar. Onunla konuşmak istediğini söyler. Bir gün, genç kadın haber vermeden hâkimi ziyarete gelir. Uzun zamandır haber beklediği subay sevgilisinden mektup geldiğini, sevdiği adamı görmeye gideceğini anlatır. Hâkim duydukları karşısında oldukça üzülür. Madam farkında olmadan umut vermiş olabileceğini düşünerek hâkimden özür diler. Madamın gidişinin ardından oğlu Pierre gelir. Babasından aldığı telgrafa çok sevinir. Hâkimin onu affettiğini düşünür fakat babası

sadece bir adım atmıştır. Pierre sevdiği kızın babasıyla görüşmek için beklediğini iletir. Hâkim önce görüşmek istemez fakat oğlunun daha fazla üzülmeye dayanamaz ve kabul eder.

2.9.1.9. Mösyö Poirier'in Damadı

Fransız oyun yazarı Emile Augier ile romancı Jules Sandeau'nun birlikte yazdığı *Le Gendre de Monsieur Poirier* adlı üç perdelik komedi Türkçeye *Mösyö Poirier'in Damadı* olarak çevrilmiştir. Oyun, ilk defa 8 Nisan 1854 yılında sahnelenmiştir.

Mösyö Poirier, zengin bir burjuvadır. Ticaret yaparken Gaston adlı bir gençle tanışır. Aralarındaki ilişkiyi daha da ilerletirler. Gaston, Antoinette'le evlenerek Mösyö Poirier'in damadı olur. Onun konağına yerleşir. Kızın vaftiz babası Verdelet, damadın tutum ve davranışlarından rahatsız olur. Gaston'un Poirier'e karşı saygısız davranışlarından ve gereksiz para harcamasından dolayı onu hiç sevmez. Bu durumu Poirier'e açar fakat beklediği tepkiyi göremez. Mösyö Poirier, kızının evliliğinde bir sorun olduğunu düşünmeye başlar. Bunun sebebi olarak damadının gün boyu evde vakit geçirmesine bağlar. Gaston, hâlinden memnun olduğunu ve çalışmak istemediğini söyler. Poirier, damadının borçlarını ödemekten ve tefecilerle muhatap olmaktan hayli bunalır. Gaston'a ders verici bir oyun oynamaya karar verir. Damadının konaktaki dairesini kiraya verir. Davet menülerinin tamamını sebze yemekleriyle değiştirir. Gaston, konakta değişen düzenden sonra oldukça sıkılır. Evlenmeden önce görüştüğü kadının yanına gider. Konağa o kadından mektup gelir. Antoinette, mektubu açmak istemez fakat babası mektubu okur. Damadının kızına ihaneti karşısında onu dava edeceğini ve görüştüğü kadını hapse attıracağını söyler. Gaston, yaptıklarından dolayı pişman olur. O kadınla bir daha görüşmeyeceğini ve bir işle meşgul olacağını sözünü verir. Antoinette ise kocasından ayrılmaya karardır. O kadından gelen mektubu yakarak kocasına veda eder. Poirier, kızıyla ve onun vaftiz babasıyla mutlu bir hayatın onları beklediğini düşünür. Gaston, evi terk etmeden önce son kez karısıyla görüşür. Askerlik görevine döneceğini söyler. Antoinette, kocasının metresi yüzünden düelloya gittiğini öğrenir. Onun için endişelendiği anda yeniden hayal kırıklığına uğrar. Vaftiz babası, Gaston'a düello meydanında karısından özür dilemesini teklif eder. O esnada konağa karşı tarafın düellodan çekildiğini yazan bir mektup gelir. Gaston ve Antoinette tekrar barışır. Mösyö Poirier'in damadı, karısıyla ayrı eve çıkıp kâtip olarak çalışmaya başlar.

2.9.1.10. Bulutlar

Ali Süha, *Bulutlar*'ın iç kapak sayfasında Besançon Üniversitesinden Profesör Hilaire Van Daele'nin Fransızca tercümesinden Türkçeye naklettiğini ifade eden bir açıklamaya yer vermiştir.

Strepsiades, oğlu Pheidippides'in at tutkusu yüzünden aldığı faizli borçlardan kurtulmak için filozof Sokrates'in okuluna gider. Alacaklıları ikna edebilme sanatını kendisine öğretmesini ister. Sokrates, ona kendi ilahı bulutlardan bahseder. Zeus'un gerçekte olmadığına ikna eder. Okula yerleşen Strepsiades, Sokrates'in tüm çabalarına rağmen anlatılanları bir türlü kavrayamaz. Oğlunu ikna eder ve Sokrates'in yanına gönderir. Bu sayede alacaklılardan kurtulacağına sevinir. Pheidippides, haklı muhakeme ve haksız muhakeme adlı iki karakterin yanında eğitime başlar. İki muhakeme arasında yapılan tartışmada haksız muhakeme galip gelir. Pheidippides, haksız muhakemeden öğrendiği derslerden yola çıkarak babasını döver. Yaptığı hareketin sebebi olarak haksız muhakemeyi öne sürer. Babasını döveceği gibi annesini de döveceğini söyler. Strepsiades, oğlunu Sokrates'in okuluna gönderdiği için pişman olur. İlahlarını inkardan dolayı onlardan af diler. Sokrates'in ve öğrencilerinin olduğu evi ateşe verir.

2.9.2. Adapte Tiyatro Eserleri

Bu bölümde, Ali Süha'nın adapte tiyatro eserlerinin tanıtımına ve özetine yer verilecektir. Künye bilgisi için "1.3.3. Çeviriler" bölümüne bakabilirsiniz.

2.9.2.1. Bir Günün Beyliği

Yvon Noé, tarafından kaleme alınmış *Bir Günün Beyliği* adlı üç perdelik komedide olaylar, 1940'lı yılların İstanbul'unda geçmektedir.

İstanbul'da lüks bir lokantada baş garsonluk yapan Osman, vestiyere ve telefonlara bakması için Şükran adında bir kızı işe alır. Lokantanın müdavim müşterilerinden Raik ve Adnan Bey gelir. İki arkadaşın peşi sıra Hüsrev de lokantaya girer. İki arkadaş aralarında sohbet etmeye başlar. Adnan, öğle vakitlerinde Raik'in sevgilisi Necla'yı gördüğünden bahseder. Adnan, Necla'yı terziye bıraktığını anlatır. O esnada Hüsrev konuşmalara kulak misafiri olur. Yaklaşık beş on dakika sonra Necla gelir. Hüsrev, Necla'yı çok beğenir ve gözlerini ondan alamaz. Adnan iş bahanesiyle masadan kalkar. Hüsrev, Raik'i mekândan uzaklaştırmak için Şükran'a para verir. Raik, kendisine gelen telefonla lokantadan ayrılır. Fırsattan istifade Hüsrev, Necla'nın

masasına gelir. Daha önce dinlediği konuşmalardan yaptığı zeki çıkarımlarla Necla'yı etkiler. Raik'in gelmesine yakın masadan kalkar. Necla'nın kendisiyle her şeyden uzak bir gece geçirmesini ister. Raik'le Necla kapıda karşılaşırlar fakat doğru dürüst konuşmazlar. Hüsrev'i kapıda göremeyince Osman'dan adresini alır. Necla verilen adrese gittiğinde asıl adı Lütfi Candan olan Hüsrev'in, karısı Saffet'le tanışır. Saffet, Hüsrev'in kocası olduğunu Necla'dan gizler ve kadının niyetini anlamaya çalışır. Hüsrev'in aslında kocasının amcası olduğunu söyleyerek kadını evinden gönderir.

Lütfi akşam evine geldiğinde karısının tuhaf sözleri ve hareketleriyle karşılaşır. Saffet, Necla'nın geldiğini söyler. Lütfi, yaşadığı hayattan ve karısından sıkıldığını ayda bir kez Lütfi Candan yerine Hüsrev Candan olduğunu itiraf eder. Hüsrev aslında Lütfi'nin iş ve ev dışında yarattığı bir karakterdir. Hüsrev'den tamamen farklı, daha cesaretli daha atılgan bir o kadar da nazik bir beydir. Saffet, kocasının anlattıklarıyla dalga geçer. Bir daha o kadınla görüşürse evi terk edeceği konusunda tehditler savurur. Ertesi gün bankadaki işine giden Lütfi Candan, o gün sırasıyla kendisini ziyarete gelen Raif, Adnan ve Necla'nın diğer sevgilisi Nejat'la görüşür. Üç adamın derdi de Necla'yı yeniden kazanmaktır. Lütfi'yi sırayla incelerler fakat ondaki farklılığı bir türlü anlayamazlar. En son olarak bankaya Necla gelir. Lütfi tüm gerçekleri ona anlatır. Ayda bir kez zengin mekânlara gidip Hüsrev olduğunu söyler. Necla, Hüsrev'le yaşamak ister fakat Lütfi onunla gelemeyeceğini üzgün bir şekilde ifade eder. O akşam lokantadaki sohbetlerinin sonucunda işlerin bu duruma gelebileceğini tahmin etmemiştir. Necla, gözyaşları içinde oradan ayrılır.

2.9.2.2. Alev

Fransız roman ve oyun yazarı, Henry Kistemaekers'ın 1911 yılında yayımladığı *La Flambée*, İngilizceye *The Spy* ve *The Turning Point* olarak uyarlanır. Ali Süha, üç perdelik dramı kızı Türkan'a ithafen *Alev* adıyla Türkçeye uyarlar. Ayrıca oyun ilk defa 1938 yılında Ankara Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

Saadettin Bey köşkünde bir grup kadın- erkek arkadaş topluluğu eylül ayını birlikte geçirmeye karar verir. Köşk dağın yamacında, denizden ve kasabadan uzaktadır. Eserin başkahramanı Melike, altı yaşındaki oğlu Ayhan'ı kocasının yaşlı akrabasına birkaç haftalığına bıraktığı için hayli üzgündür. Eşi miralay Faruk'la boşanmanın eşiğinde olan Melike, kendisine yaklaşık bir yıldır desteğini esirmeyen Avukat Besim'le evlenmeyi düşünmektedir. Kadın karakterlerden Şefika, köşteki

bekar erkeklerle iletişim kurmaya çalışır. Emel ve Saadettin, misafirlerini ağırlamakla meşguldür. Köşkün diğer misafirleri şarap tüccarı Mecit ve banker Abdülbari, birbirleriyle sürekli atışarak ortamda gerginlik yaratırlar. Faruk, karısı Melike ile Besim arasındaki sohbetten rahatsız olduğunu Besim'e açık açık söyler. Köşke en son tıp profesörü Yusuf Paşa gelir. Melike, Yusuf Paşa'yla dertleşir. Faruk'un onu aldattığını ve boşanmak istediğini anlatır. Bunun üzerine paşa sinirlenir. Ortada bir çocuk olduğunu hatırlatır. Köşkün elektrikleri gidince herkes odasına çekilir.

Faruk, gece yarısı karısı Melike'nin odasına konuşmak için gider. Melike, konuşulacak bir şeyin olmadığını söyler. Faruk, gelmeden önce odasında Abdülbari'yle tartıştığını ve onu öldürdüğünü itiraf eder. Abdülbari, Faruk'un maddi anlamda sıkıntıda olduğunu öğrenir. Faruk'un halasının Adana'daki çiftliğini cazip fiyata çetelere kiralaması karşılığında devlet sırrı istihkam planlarını vermesini ister. Bu ahlaksız teklif üzerine Faruk, Abdülbari'yi boğarak öldürür. Melike kocasının başına gelenlerden dolayı tüm yaptıklarını unutarak ona merhamet eder. Kocasını kurtarmak için elinden geleni yapacağını söyler. Sabah olduğunda Abdülbari'nin ölü olduğu anlaşılır. Avukat Besim, savcı gelmeden olay yerini inceler. Abdülbari'nin cinayete kurban gittiğini anlar. Melike ve Faruk'un şüpheli hareketleri dikkatini çeker. Akşamdan sabaha Melike'nin kocasıyla barışmasına da çok şaşırır. Melike'nin kocasını savunmak adına kendisini tehlikeye attığını anlar. Besim daha sonra Faruk'la karşı karşıya gelir. Faruk, cinayeti tüm gerçekliğiyle anlatır. Abdülbari'nin aslında casus olduğunu memleketi kurtarmak için onu öldürdüğünü söyler. Her şeyi savcıya itiraf etmeden önce karısını ve oğlunu Besim'e emanet eder. Bunun üzerine Besim, mevzubahis vatan olunca savcının dikkatini başka yöne çekerek soruşturmanın seyrini değiştirir.

2.9.2.3. Okumuş Adam

Eugène Marin Labiche'in 1872 yılında yazdığı *Doit-on- ledire* adlı tek perdelik komedisini Fransızcadan Türkçeye *Okumuş Adam* olarak uyarlayan Ali Süha, oyunun Harf Devrimi'nden önce bir vilayet merkezinde geçtiğini ayrıca Hüseyin adlı karakterin Karaman yöresinin ağız özelliklerine göre konuşturulduğunu açıklamıştır. Oyunun özeti şu şekildedir:

Çiftçiler derneği reisliği için seçim yapılacaktır. Oyunun başkahramanı Ferit, ikinci kez aday olur. Yardımcısı Hüseyin ve baytar Mahmut, Ferit'in yeniden

kazanması için çiftçileri ikna etmeye çalışır. Seçim için beyanname hazırlanır. Ferit'in beyannamesi, kusursuz imlasıyla dikkat çeker. Ferit, gençliğinde İstanbul'a gitmiş, zengin olduktan sonra memleketine dönmüştür. İstanbul Türkçesiyle konuşur, halka mükemmel ve etkileyici nutuklar atar. İnsanlar onu okumuş adam olarak tanır. Ferit konuştuklarını yazmakta sıkıntı çeker. Harfleri birbirine karıştırır. Yazı işlerinde kızı Şükûfe'den yardım alır. Tüm yazıları ona yazdırır. Seçim olacağı gün Ankara'dan Arkeoloji Cemiyeti reisi Remzi gelir. Ferit'le mühim bir konuda konuşmak ister. Oğlu Edip'i Şükûfe'ye ister. Oğlunun çok iyi bir eş olacağını söyler fakat küçük bir kusuru vardır. Şükûfe Remzi'nin söyledikleri karşısında hayli sevinir fakat takdiri babasına bırakır. Ferit, kızının evlenince Ankara'ya yerleşme ihtimalinden dolayı bu teklife sıcak bakmaz. Remzi, oğlunun kusurunu söyleyemez. Elindeki mektubu okuması için Ferit'e uzatır. Ferit mektupta Edip'in Şükûfe'ye olan hislerinin olduğunu öğrenir. Şükûfe'nin de Edip'te gönlü olduğunu öğrenen Ferit, ikinci kez kazandığı reislikten istifa etmeye karar verir. Kızı olmadan imla kurallarına göre yazı yazması mümkün değildir. Şükûfe, babasının kararı üzerine Edip'le evlenmeyi tek bir şartla kabul ettiğini söyler. Memleketinden ayrılmak istemez. Remzi bu habere çok sevinir. Oğlunun kusurunu kabul ettiklerini düşünür. Ferit hâlâ kusurun ne olduğunu anlayamaz. Remzi oğlunun bir türlü imla kaidelerini öğrenemediğini itiraf eder.

2.9.3. Çocukluk Hıfzıssıhhası: Hâl-i Sıhhâte Çocuk-Hasta Çocuk

Ali Süha, eserin iç kapak sayfasında "Paris Hasta Çocuklar Hastahanesi tabibi Doktor Appert'in 1924 tarihli ikinci tab'ından tercüme edilmiştir" şeklinde açıklama yapmıştır. *Çocukluk Hıfzıssıhhası*, iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda çocuk sağlığının korunması için alınması gereken tedbirler, ikinci kısımda ise hasta çocuklara yönelik tedavi yöntemleri alt başlıklar hâlinde anlatılmaktadır.

2.9.4. Çaynâme

Eser, Suut Kemal Yetkin idaresindeki Kültür Serisi kapsamında yayımlanmıştır. *Çaynâme*, Fransız çevirmen Gabriel Mourey'e ait ön sözle Türkçeye çevrilmiştir. Eserin konusu, Uzak Doğu felsefesinde çayın önemi ve anlamına dair öğretilerdir. *Çaynâme* yedi bölümden oluşmaktadır. Bunlar; İnsanlık Piyalesi, Çay Mektepleri, Zennisme ve Taoisme, Çay Odası, Sanatın Manası, Çiçekler ve Çay Üstâdları'dır.

2.9.5. Tarihte Halk Tiyatrosu, Temaşası ve Eğlenceleri

Ali Süha, sahne sanatları kostüm tasarımcısı ve sanat eleştirmeni olan André Boll'un eserinin 1942 tarihli basımını Fransızcadan Türkçeye tercüme etmiş ve çeviriye ön söz eklemiştir. Yazar, ön sözde, Türk tiyatrosu tarihi hakkında anekdotlar paylaşır (Boll, 1947: 3-9). Eski Yunan ve Roman kaynaklarından örnekler vererek karşılaştırmalar yapar. Tiyatronun her millette benzer şekillerde tezahür ettiğini dile getirir. Türk tiyatrosu, köylerdeki seyirlik oyunlarına, at yarışlarına, kılıç kalkana, cambazlık ve hokkabazlığa dayalı kolektif eğlencelerden ibaret değildir. Türk tiyatrosunun temelini yüzyıllar öncesine dayandığına dikkat çeker. Yunan, İspanyol, Fransız ve İngiliz tiyatrosuyla kıyaslanamayacağını ileri sürer.

Eserde, Eski Yunan'dan başlayarak 20. yüzyıla kadar uzanan zaman diliminde tiyatronun kaynakları, gelişimi ve değişimi anlatılır. Çeviri eser; Halk Tiyatrosu, Halk Temaşaları, Halk Şenlikleri ve Halk Temaşalarının Geleceği olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır.

2.9.6. Hastalığın Maliyeti ve Sağlığın Fiyatı

Ali Süha, Amerikan bakteriyolog ve halk sağlığı uzmanı Charles Edward Winslow'un Dünya Sağlık Örgütü verilerinden yararlanarak başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere Avrupa'nın muhtelif ülkelerinde yapılan halk sağlığı çalışmalarından ve istatistiksel verilerden oluşan bilimsel içerikli eserini Türkçeye çevirmiştir. *Hastalığın Maliyeti ve Sağlığın Fiyatı* adlı kitapta yer alan konu başlıkları şunlardır: Hastalığın Maliyeti, Hastalıktan İleri Gelen İktisadi Zararların Azaltılması, Bir Halk Sağlığı Programının Hazırlanması ve Kaça Mal Olacağı, Sefaletle Hastalığın Birbirleriyle Karşılıklı Alakası ve Teknik Asistans Programı'dır.

2.9.7. Türkçeden Fransızcaya Büyük Lûgat

Ali Süha, hazırladığı Türkçe-Fransızca sözlük, fasiküller hâlinde ve sırasıyla 1944, 1945, 1946 ve 1949 yıllarında basılmıştır. Birinci fasikülde sadece A harfi, ikinci fasikülde B-C harfleri, üçüncü fasikülde C-Ç-D harfleri ve dördüncü fasikülde D ve E harflerine yer verilir.

2.9.8. Fransızca Kıyasî ve Gayrı Kıyasî Fiiller Tasrif Şekilleri ve Tam Tercümeleri

Ali Süha, İsmail Hami Danişmend ile yazdığı dil bilgisi kitabında, Fransızcada bulunan kurallı ve kuralsız fiil çekimlerinin Türkçe ve Fransızca örnekleri yer alır.

2.9.9. Fransızca-Türkçe Resimli Büyük Dil Kılavuzu II

Ali Süha'nın Reşat Nuri Güntekin, Nurullah Ataç, İsmail Hami Danişmend ile hazırladığı dil kılavuzunun ikinci cildinde alfabenin M harfinden V harfine kadar olan Fransızca kelimelerin Türkçe karşılıklarına ve resimlerine yer verilmiştir. *Fransızca-Türkçe Resimli Büyük Dil Kılavuzu II*'de Fransızcaya başka dillerden geçmiş sözlerin Türkçe anlamları da bulunmaktadır.



SONUÇ

Ali Süha, Fecr-i Âti Topluluğu'nun *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımladığı beyannamede imzası olan yazarlar arasında yer alır. Fecr-i Âti'yi de içine alan 1908-1913 yılları arasında *Aşîyan*, *Musavver Muhit*, *Musavver Kadın*, *Resimli Kitap*, *Resimli İstanbul*, *Kanat* ve *Tenkit* gibi devrin önemli süreli yayınlarında mensur şiir, kısa hikâye, makale ve eleştiri yazıları yayımlar.

Ali Süha, II. Meşrutiyetin ilanından sonra basına uygulanan ambargonun kalkmasıyla yayın hayatına başlayan dergilerden *Kanat* ve *Kadın*'da sorumlu müdür olur. Devrin dergicilik ve gazetecilik faaliyetlerine yönetim ve yazar kadrosu bağlamında katkı sağlar. Çağdaşlarına nazaran edebî anlamda geri planda kalan Ali Süha, çeşitli süreli yayınlarda yayımladığı mensur şiirleriyle bu türün popülerliğinin korunmasında ve devam ettirilmesinde aktif rol oynar. Roman, hikâye ve mensur şiirlerinde Fecr-i Âticilerden önce gelen *Servet-i Fünûncuların* etkisi görülür. Ali Süha, eserlerinde yoğun olarak devrin melankolik, karamsar ve içedönük huzursuzluğunu yansıtmaya çalışır. Eserlerinde kendisi gibi babasız büyüyen erkek karakterler göze çarpar. Mekânlar genellikle çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği Kadıköy ve çevresidir. Anlatıma hâkim olan duygu ise hüznün ve kederden ibarettir. Hemen hemen her eserinde biyografik unsurlara rastlamak mümkündür. Hikâyelerinde Maupassant tarzının etkisi vardır.

1941-1946 yılları arasında yayımladığı hikâyelerinde seçilen mekânların İstanbul dışında geniş bir coğrafyaya yayıldığı görülür. Hikâyelerde işlenen konular; evliliklerde yaşanan ihanet, Anadolu insanının batıl inançları ve Osmanlı toplumunda cariyelerin ve hizmetçilerin maruz kaldığı zorbalıklardır. Ali Süha, hikâyelerindeki dil ve anlatımı yaşadığı devrin edebî temayülüne göre inşa ederken seçtiği konular 1940 sonrası Türk toplumuna oldukça yabancıdır. Yazarın bu tutumu, çocukluğunda ve gençliğinde şahit olduğu olayları sonradan hikâyeleştirme ihtimalini düşündürmektedir.

Ali Süha'nın makale ve eleştiri yazılarında devrin tanınan edebiyatçılarının eserlerine yer vermesi edebiyat araştırmacıları için yol gösterici olur. Cemil Süleyman'ın *Timsâl-i Aşk* adlı hikâye kitabı ve Tahsin Nahit'in *Jön Türk* piyesine dair eleştiri yazıları dikkat çekicidir. Ali Süha, yakın arkadaşı Cemil Süleyman'ın aile hayatına ve şahsi dünyasına hâkim olduğu için hikâyelerin yorumlanmasına katkı

sağlayıcı bilgiler sunar. Tiyatro üzerine eleştiri ve makale yazıları yayımlaması, Servet-i Fünûncuların göz ardı ettiği türün Fecr-i Âti'yle yeniden gündeme gelmesine katkı sağladığı düşünülebilir.

Cumhuriyetin ilanından sonra çeviri ve adapte tiyatro eserlerine ağırlık vermesi, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerinin sağlamlaştırılması, millî kültür ve değerlerin halk tarafından anlaşılıp korunmasına katkı sağlaması yönünde yapılacak atılımların tiyatroyla gerçekleştirileceğine olan inancından kaynaklanmaktadır. Ali Süha'nın tiyatroya bakış açısı, Namık Kemal'in görüşlerinin bir uzantısı niteliği taşıması bakımından önemlidir.

Ankara ve İstanbul'da açılan halkevlerinde sahnelenecek tiyatro metnlerinin seçildiği jüride yer alan Ali Süha, aynı zamanda iyi derecede Fransızca bildiği için Fransız yazarlara dair çevirilere ağırlık vermiştir. Fransız edebiyatından Molière, Alphonse Daudet ve Roger Ferdinand gibi tanınmış yazarların oyunlarını çevirmesi, günümüzde tiyatro üzerine yapılan çalışmalarda yararlanılan kaynaklar arasında yer alır. Türk edebiyatına en önemli katkılarından biri, Fransızcadan çevirdiği tiyatro eserleri olur.

Tiyatro çeviri ve adapte eserler yayımladığı yıllarda diğer yandan *Ülkü* dergisinin farklı adlarda yayın hayatına devam ettiği *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi* ve *Ülkü Millî Kültür Dergisi*'ndeki kısa hikâyeleri, denemeleri, eleştiri ve köşe yazılarıyla aktif yazın hayatına kaldığı yerden devam eder.

Ali Süha, cumhuriyetin ilk yıllarında yürütülen devlet politikası gereği millî değerlerin korunması ve yaşatılması adına atılacak adımlar konusunda kendi üzerine düşen görevi yerine getiremediğinden bahseder. Düşüncelerini istediği şekilde kaleme dökemeyen yazar, millî edebiyat hayalini içinde taşır. 1939-1946 yılları arasında Kütahya milletvekili olmasına rağmen çeviri faaliyetlerine ve sözlük çalışmalarına hız kesmeden devam eder. 1947 yılında haftalık çıkarılan *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*'nde deneme, köşe yazısı, mektup ve anı niteliği taşıyan yazılar yayımlar. Ali Süha, *Türkçeden Fransızcaya Büyük Lûgat*'ı hazırlayacağını duyurduğunda dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü tarafından takdir ve beğeni içerikli bir yazı alır. Ali Süha, sözlüğün 1944 basım birinci fasikülünde kitabını İsmet İnönü'ye ithaf ettiğini yazar. Devletin önemli kurum ve kuruluşlarında görev yapan Ali Süha, eserlerinin

basılmasında ve tanıtılmasında pek çok şair ve yazara oranla imtiyazlı olduğu söylenebilir.

Ali Süha sahip olduğu çok yönlü kişiliği sayesinde yazar, doktor, çevirmen, edebiyat eleştirmeni ve bürokrat unvanlarının gereğini yaparak ömrünün son yıllarına kadar Türk toplumuna faydalı olmuştur.



KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar

Tefrika Romanlar

- Süha, A. (1327). İkinci Gençlik I. *Kadın (Musavver)*(15), s. 28-31.
Süha, A. (1327). İkinci Gençlik (mabad). *Kadın (Musavver)*(16), s. 29-31.
Süha, A. (1328). İkinci Gençlik (mabad). *Kadın (Musavver)*(4), s. 29-31.
Süha, A. (1328). İkinci Gençlik (mabad). *Kadın (Musavver)*(5), s. 29-31.
Süha, A. (1328). İkinci Gençlik (mabad). *Kadın (Musavver)*(9), s. 29-31.

Romanlar

- Süha, A. (1923). *İkinci Gençlik*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.

Tiyatro Eserleri

- Delilbaşı, A. S. (1946). *Kaybolan Ses*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Temsil Yayını.

Sürelî Yayınlarında Kalan Yazılar

Mensur Şiirler

- Süha, A. (1324). Çiğdem. *Aşîyan*, 1(4), s. 107.
Süha, A. (1324). Mendil. *Musavver Muhit*, 1(16), s. 253.
Süha, A. (1325). Bir Şehkâ-yı Elem. *Servet-i Fünûn*, 38(972), s. 150-151.
Süha, A. (1325). Fantezi. *Servet-i Fünûn*, 38(967), s. 75.
Süha, A. (1325). Hazan. *Musavver Eşref*, 2(33), s. 10.
Süha, A. (1325). Kamer. *Musavver Eşref*, 1(35), s. 4.
Süha, A. (1325). Manken. *Musavver Muhit*, 1(20), s. 317.
Süha, A. (1325). Mehtabın İlhamı. *Resimli İstanbul*, 1(21), s. 324-325.
Süha, A. (1325). Melâl. *Servet-i Fünûn*, 38(970), s. 115-117.
Süha, A. (1325). Yalnızlık Geceleri. *Resimli İstanbul*, 1(19), s. 292-293.
Süha, A. (1325). Zevk-i İntihar. *Şiir ve Tefekkür*(2), s. 3-4.
Süha, A. (1326). Aştan Evvel. *Servet-i Fünûn*, 39(996), s. 118-120.
Süha, A. (1326). Bir Ceriha. *Servet-i Fünûn*, 39(989), s. 8-9.
Süha, A. (1326). Bir Genç Kıza. *Servet-i Fünûn*, 39(992), s. 52.
Süha, A. (1326). Bir Muammâ-yı Ruh. *Servet-i Fünûn*, 38(982), s. 315-319.
Süha, A. (1326). Bu Sene De. *Kanat*(2), s. 6-7.
Süha, A. (1326). Genç Kızlar. *Kanat*(4), s. 6-7.
Süha, A. (1326). Güzel Kadın. *Servet-i Fünûn*, 39(1003), s. 257-258.
Süha, A. (1326). Hayat. *Tenkit*(1), s. 1.
Süha, A. (1326). Her Gün. *Servet-i Fünûn*, 39(995), s. 103.
Süha, A. (1326). Nasibim. *Servet-i Fünûn*, 38(986), s. 374-375.
Süha, A. (1326). Ölmüş ve Kaybedilmiş Simalar. *Servet-i Fünûn*, 38(980), s. 278-279.
Süha, A. (1326). Yıldızlar. *Servet-i Fünûn*, 39(1011), s. 393.
Süha, A. (1327). Kafesler. *Kadın (Musavver)*(14), s. 21.
Süha, A. (1327). İlk Yıldız. *Kadın (Musavver)*(15), s. 11-12.
Süha, A. (1328). Bahar. *Kadın (Musavver)*(6), s. 12-13.
Süha, A. (1328). Sokak Fenerleri. *Resimli Kitap*, 8(43), s. 547.
Süha, A. (1329). Ölümüm. *Resimli Kitap*, 9(51), s. 372-373.
Süha, A. (1326). Akşam. *Tenkit*(2), s. 7.

Kısa Hikâyeler

- Delilbaşı, A. S. (1941). Dost Namusu. *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, 2(19), s. 18-21.

- Delilbaşı, A. S. (1941). Ehl-il Kubur. *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, 17(100), s. 325-330.
- Delilbaşı, A. S. (1941). Kalanların Nafakası. *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, 17(101), s. 417-424.
- Delilbaşı, A. S. (1943). Bir Beyzade I. *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, 4(38), s. 18-21.
- Delilbaşı, A. S. (1943). Bir Beyzade II. *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, 4(39), s. 17-20.
- Delilbaşı, A. S. (1945). Olağan İşler I. *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, 8(95), s. 18-19.
- Delilbaşı, A. S. (1945). Olağan İşler II. *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, 8(96), s. 17-20.
- Delilbaşı, A. S. (1946). Misafir Hatırı. *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, 9(107), s. 19.
- Delilbaşı, A. S. (1946). Misafir Hatırı. *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, 9(108), s. 19-20.
- Süha, A. (1325). İlk Gece. *Servet-i Fünûn*, 38(975), s. 200-203.
- Süha, A. (1325). İlk Gece (975. Numaradan Mabad). *Servet-i Fünûn*, 38(977), s. 234-237.
- Süha, A. (1326). Celb-i Ruh I. *Kanat*(1), s. 8-12.
- Süha, A. (1326). Celb-i Ruh II. *Kanat*(2), s. 10-13.
- Süha, A. (1326). Cüneyt'in Hizmeti. *Servet-i Fünûn*, 39(997), s. 134-139.
- Süha, A. (1326). Felaketten Sonra. *Servet-i Fünûn*, 38(983), s. 326-327.
- Süha, A. (1326). Son Mehtap. *Servet-i Fünûn*, 39(1007), s. 328-331.
- Süha, A. (1327). Bizans Hikâyeleri: Eski Âyine. *Kadın (Musavver)*(14), s. 4-7.

Makale ve Eleştiri Yazıları

- Delilbaşı, A. S. (1935). İbnirrefik Ahmet Nuri. *Ülkü*, 5(26), s. 126-131.
- Delilbaşı, A. S. (1939). Halkevleri'nde Tiyatro Meselesi. *Ülkü*, 14(81), s. 225-230.
- Delilbaşı, A. S. (1939). Rus Edebiyatında Facia Gogol ve Mişel Lermontof. *Ülkü*, 14(82), s. 315-320.
- Delilbaşı, A. S. (1939). Rus Edebiyatındaki Facia Çaadaef. *Ülkü*, 14(79), s. 23-27.
- Delilbaşı, A. S. (1939). Rus Edebiyatındaki Facia İlk Kurbanlar Nikola Briyan Şaninof. *Ülkü*, 13(78), s. 497-507.
- Delilbaşı, A. S. (1946). Bir Kahramanlık Destanı Millî Mücadelede Erzurum. *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, 10(115), s. 14.
- Delilbaşı, A. S. (1947). Eski Tüklerde Tiyatro. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*(10), s. 2.
- Delilbaşı, A. S. (1947). Eski Türklerde Tiyatro II. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*(11), s. 2.
- Delilbaşı, A. S. (1949). Cumhuriyet Devrinde Sağlık İdaresi. *Ülkü*, 3(35), s. 6-7.
- Süha, A. (1326). Timsâl-i Aşk. *Servet-i Fünûn*, 38(985), s. 355-357.
- Süha, A. (1326). Uhuvvet, Adalet. *Tenkit*(1), s. 10-12.
- Süha, A. (1326). Victor Hugo I. *Kanat*(2), s. 14-16.
- Süha, A. (1326). Victor Hugo II. *Kanat*(3), s. 14-16.
- Süha, A. (1326). Victor Hugo III. *Kanat*(7), s. 14-16.

Deneme ve Köşe Yazıları

- Delilbaşı, A. S. (1935). Abdülhak Hâmid'e Dair Düşünceler. *Ülkü*, 9(51), s. 193.
- Delilbaşı, A. S. (1935). Niçin Ağlamadım? *Ülkü*, 6(34), s. 296.
- Delilbaşı, A. S. (1945). Biz Neyiz. *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, 9(100), s. 19.
- Delilbaşı, A. S. (1945). Yeni Bir Güneş Doğuyor. *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, 8(93), s. 5.
- Delilbaşı, A. S. (1947). Dilin Musikisi. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*(4), s. 1.
- Delilbaşı, A. S. (1947). Sanat ve Halkın Sesi. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*(14), s. 1.
- Süha, A. (1325). Gözler. *Genç Kalemler*, 1(9), s. 92.

Anılar

Delilbaşı, A. S. (1939). Bir Yapıcı. *Ülkü*, 14(82), s. 297-298.

Delilbaşı, A. S. (1947). Fuzuli'nin Mezarı. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*(19), s. 1-2.

Mektuplar

Delilbaşı, A. S. (1947). Suut Kemal Yetkin'e Açık Mektup. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*(47-48), s. 1-2.

Süha, A. (1325). Açık Mektup. *Hilâl*(3), s. 3-4.

Diğer Yazılar

Süha, A. (1328). Sıhhi Hasbihaller: Çocuklarda Vefâyât. *Kadın (Musavver)*(7), s. 16-21.

İkincil Kaynaklar

Kitaplar

Aça, M., Ekici, M., & Yılmaz, A. M. (2014). Anonim Halk Edebiyatı. M. Ö. Oğuz (Dü.) içinde, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (s. 133-238). İstanbul: Grafiker Yayınları.

Akalın, L. S. (1953). *Mehmet Rauf: Hayatı Sanatı Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Akı, N. (1963). *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Aktaş, Ş. (1987). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

And, M. (1971). *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*. Ankara: İş Bankası Yayınları.

Bahtin, M. M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. İstanbul: Metis Yayınları.

Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Baudelaire, C. (2013). *Paris Sıkıntısı*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bertrand, A. (2009). *Gaspard de la Nuit*. (Ö. İnce, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Budak, A. (2008). *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Budak, A. (Haz.). (2012). *Mağdûrin Hikâyesi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Ceyhan, N. (2009). *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikâyesi (1908-1918)*. İstanbul: Selis Kitaplar.

Çetin, N. (2021). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ .

Delilbaşı, A. S. (1944). *Türkçeden Fransızcaya Büyük Lûgat* (Cilt 1). İstanbul: Maarif Matbaası.

Delilbaşı, A. S. (1945). *Türkçeden Fransızcaya Büyük Lûgat* (Cilt 2). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Delilbaşı, A. S. (1946). *Türkçeden Fransızcaya Büyük Lûgat* (Cilt 3). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Delilbaşı, A. S. (1949). *Türkçeden Fransızcaya Büyük Lûgat* (Cilt 4). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

- Delilbaşı, A. S., & Danişmend, İ. H. (1936). *Fransızca kıyasî ve gayrı kıyasî fiiller tasrif şekilleri ve tam tercümelere*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Efendi, G. A. (1999). *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*. (H. Alacatlı, Dü.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ekrem, R. M. (1302). *Takdir-i Elhân*. Dersaadet: Mahmud Bey Matbaası.
- Forster, E. (2001). *Roman Sanatı*. (Ü. Aytür, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.
- Freud, A. (2002). *Ben ve Savunma Mekanizmaları*. (Y. Erim, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Fuad, K. M. (1325). *Hayat-ı Fikriyye*. İstanbul: Uhuvvet Matbaası.
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güntekin, R. N., Ataç, N., Delilbaşı, A. S., & Danişmend, İ. H. (1954?). *Fransızca-Türkçe Resimli Büyük Dil Kılavuzu II*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Hisar, A. Ş. (1969). *Ahmet Haşim: Şiir ve Hayatı*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- İslam, A. K. (2013). Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu. R. Korkmaz (Dü.) içinde, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)* (s. 379-396). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2000). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kefeli, E. (2009). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımı*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, R., & Deveci, M. (2011). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1982). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Nahit, T. (1910). *Rûh-i Bîkayd*. İstanbul: Tanin Matbaası.
- Parla, J. (2012). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paşa, S. (2014). *Tazarru'-nâme*. (P. D. Tulum, Dü.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Pospelov, G. N. (1984). *Edebiyat Bilimi II*. (Y. Onay, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Rauf, M. (2018). *Siyah İnciler*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Rimbaud, A. (2001). *Cehennemde Bir Mevsim ve Illuminations*. (E. Alkan, Çev.) İstanbul: Çağdaş Matbaacılık ve Yayıncılık.
- Sazyek, H. (2021). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sazyek, H., & Sazyek, E. (2019). *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sevim, O. (Haz.). (2008). *Hançerli Hanım*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Stevick, P. (2017). *Roman Teorisi*. (P. D. Kantarcıoğlu, Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Süleyman, C. (1325). *Timsâl-i Aşk*. İstanbul: Uhuvvet Matbaası.
- Şahin, V. (Dü.). (2020). *Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şen, C. (2006). *Fecr-i Âti Edebiyatı Tespit- Tahlil- Tenkit*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2009). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tarakçı, P. D. (1994). *Muallim Nâcî Efendi ve Eserlerinden Seçmeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Kütüphane Basımevi.
- Tekin, M. (2020). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tosun, N. (2018). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.

- Türk, H. (2020). *Fecr-i Âtî Dergisi Kanad İnceleme Tam Metin*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Uşaklıgil, H. Z. (2002). *Mensur Şiirler; Mezardan Sesler*. (F. Aslan, Dü.) İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2008). *Kırk Yıl*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Yazar, M. B. (1938). *Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Yıldırım, S., & Zeynel, B. K. (Ed.). (2010). *TBMM Albümü (1920-2010)*. Ankara: TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü Yayınları.
- Yücel, H. A. (1989). *Edebiyat Tarihimizden*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çeviri Eserler

- Appert. (1926). *Çocukluk Hıfzıssıhhası : Hâl-i Sıhhatte Çocuk-Hasta Çocuk*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) İstanbul: Hilâl Matbaası.
- Aristophanes. (1957). *Bulutlar*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: Maarif Vekâleti.
- Augier, E., & Sandeau, J. (1955). *Mösyö Poirier'in Damadı*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: Maarif Basımevi.
- Boll, A. (1947). *Tarihte Halk Tiyatrosu, Temaşası ve Eğlenceleri*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: C.H.P. Halkevleri .
- Daudet, A. (1937). *Şehirli Kız*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: Hapisane Matbaası.
- Ferdinand, R. (1954). *Hâkim*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) İstanbul: Maarif Basımevi.
- Kakuzo, O. (1944). *Çayname*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kistemaekers, H. (1940). *Alev*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: C.H.P Halkevleri Temsil Yayınları.
- Labiche, E. M. (1941). *Okumuş Adam*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: Ulusal Matbaa.
- Molière. (1937). *Kibarlık Budalası*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: Hapisane Matbaası.
- Molière. (1941). *Adamcıl*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: Maarif Matbaası.
- Molière. (1943). *Soytarının Kıskançlığı*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: Maarif Matbaa.
- Molière. (1944). *Bilgiç Kadınlar*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: Maarif Matbaası.
- Noé, Y. (1941). *Bir Günün Beyliği*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: Ulusal Matbaa.
- Pagnol, M. (1945). *Marius*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Romains, J. (1934). *Knock*. (A. Süha, Çev.) Ankara: Hakimiyeti Millîye Matbaası.
- Winslow, C. E. (1953). *Hastalığın Maliyeti Sağlığın Fiyatı*. (A. S. Delilbaşı, Çev.) Ankara: Desen Matbaası.

Tezler

- Aliş, Ş. (1994). *Servet-i Fünûn Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir- Manzum Hikâye(1896-1901)*[Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Berksoy, B. (2003). *Fecr-i Âtî Yazarlarından Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Eserlerinin Feminist Eleştirel İncelemesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yeditepe Üniversitesi.
- Çetişli, İ. (1986). *Servet-i Fünûn'da Mensur Şiir* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Çetişli, İ. (1989). *Memduh Şevket Esendal -İnsan ve Eser-*[Doktora tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Çolak, M. (2019). *Resimli Kitap (İnceleme- Metin 25-30. Sayılar)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Edirne: Trakya Üniversitesi.

- Dervişoğlu, E. (1995). *Türk Edebiyatında Mensur Şiir* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Erbalıkçın, K. (2019). *Kadın Dergisi İnceleme, Fihrist, Seçme Yazılar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Arel Üniversitesi.
- Erdeğer, A. (2018). *İsmet İnönü Dönemi Kütahya Milletvekilleri ve Faaliyetleri (1939-1950)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dumlupınar Üniversitesi.
- Gürbüz, H. (2018). *Şahabettin Süleyman'ın Şiir ve Tefekkür, Jale Dergileri ve Abdülhak Hâmid Hayatı ve Sanatkâr Eseri Üzerine Bir İnceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Düzce: Düzce Üniversitesi.
- Kaplan, Z. (2014). *Türk Tiyatrosunda Trajedi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Kılıçbay, M. (2020). *Tenkid Dergisi Üzerine Bir İnceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kırşehir: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi.
- Yılmaz, Y. (2023). *Ali Süha Delilbaşı'nın Edebî Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi.
- Türk, H. (2002). *Musavver Muhit* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Ansiklopediler

- Gövsal, İ. A. (1945). Ali Süha Delilbaşı. *Türk Meşhurları Ansiklopedisi*. Yedigün Neşriyat.
- Özkırımlı, A. (2010). Ali Süha Delilbaşı. *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Topaloğlu, A. (2003). Materyalizm. *İslam Ansiklopedisi*, 13, s. 137-140.

Sürelî Yayınlar

- Andı, M. F. (1997). Halit Ziya'nın Mensur Şiirleri II "Mezardan Sesler". *İlmî Araştırmalar* 4, s. 8-16.
- Cahit, H. (1901). Edebiyat ve Hukuk. *Servet-i Fünûn*, 22(553), s. 154-157.
- Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsi Beyannamesi. (1325). *Servet-i Fünûn*, 38(977), s.132.
- Feyzi, R. (1930). Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü? *Servet-i Fünûn Uyanış*, 68(1784-99), s. 326-327.
- Feyzi, R. (1930). Fecr-i Âtî Nasıl Bir Teşekküldü? *Servet-i Fünûn Uyanış*, 68(1781-96), s. 286.
- Kadın Haberleri. (1328). *Kadın*(10), s. 8.
- Kaplan, Z. (2021). Ali Haydar Bey'in Türk Trajedisinin İlk Örnekleri Olarak Bilinen 'Sergüzeşt-İ Pervîz' ve 'İkinci Ersas' Oyunları Üzerine Bir İnceleme. *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, s. 128-140.
- Kızılçım, Y. (2008). Guy de Maupassant ve Ömer Seyfettin'de Öyküleme Teknikleri. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*(18), s. 217-232.
- Özçelebi, A., & Dara, R. (1988). Pierre Reverdy'nin Şiiri. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakülteleri Dergisi*, s. 45-48.
- Polat, P. D. (2006). Kanat Dergisi. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, s. 437-455.
- Yalçın, S. D. (2002). Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Üzerine Yapılan Çalışmalar. *Türkbilig*, s. 106-129.

Sözlükler

- Akalın, Ş. H., & vd. (Dü). (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kanar, P. M. (2011). *Kanar Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.

Kurdakul, Ş. (1973). *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
Sami, Ş. (2017). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları

Elektronik Kaynaklar

TBMM mebusları için milletvekili tercümeihâli, (çevrimiçi)
<https://www5.tbmm.gov.tr/develop/owa/mazbatalar.arama>, 1 Mart 2022.



