

## TÜRK EDEBİYATINDA BOHEM İMGESİ VE FİKRET ADİL

*The Concept of Bohemian in Turkish Literature and Fikret Adil*

**Cem Yılmaz BUDAN\***

**ÖZ:** Bohem kavramı, ilk örneklerine 19. yüzyıl Paris’inde rastlanan “dandy” ve “flanör” tipleriyle aynı tarihsel kesitte ortaya çıkmış modern kent profillerinden birini tanımlamaktadır. Zamanla müstakil bir kültürel yönelimin sözcülüğünü üstlenmeye başlayan bohem, burjuva değerleriyle çatışma hâlindeki sanat topluluklarının yaşam pratiklerine atıfta bulunacak şekilde anlam genişlemesine uğramıştır. Çoğunlukla avare, başıboş, haz odaklı ve sorumsuz bir yaşam biçiminin öznese olarak konumlandırılan bohem sanatkar, kamusal değerlere muhalif, izole bir çevrenin mensubudur. Türkiye’de ilk bohem sanat topluluğu, Fikret Adil’in etrafında bir araya gelen Necip Fazıl Kısakürek, Peyami Safa, Mahmut Yesari ve Aka Gündüz gibi ediplerin 1930’lu yıllarda çekirdeğini oluşturduğu zümre tarafından temsil edilir. Beyoğlu merkezli bu topluluğun yaşam tarzı, kişisel ilişkileri, değer dünyaları ve sanatsal eğilimleri hakkında en detaylı verilere, Fikret Adil’in kaleme aldığı otobiyografik unsurlar içeren eserler aracılığıyla ulaşılabilmektedir. Söz konusu yapıtlar, yerli sanatkarların bohem kültüre ilişkin kavrayışlarını bir bütün hâlinde ortaya koyduğu gibi bu yaşam biçiminin Türk edebiyatındaki temsilinin batıdaki örneğinden hangi bağlamlarda ayrıldığını da dikkatlere sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk edebiyatı, bohem, Fikret Adil, sanat

**ABSTRACT:** The concept of “bohemian” defines a modern urban profile the likes of which have emerged in the 19th century Paris such as “dandy” and “flaneur”. The concept gradually started to signify a specific cultural tendency and its definition expanded to include the artist communities that are in conflict with bourgeois values. The bohemian artist who is generally understood as the subject of a lifestyle that is hedonistic, irresponsible, idle and vagabond is a member of an isolated circle that opposes the societal values. The first bohemian artist community of Turkey is represented by the literati that aggregated around Fikret Adil in the 1930’s and its core is composed of Fazıl Kısakürek, Peyami Safa, Mahmut Yesari and Aka Gündüz. The most detailed information about this Beyoğlu based community related to their lifestyle, personal relationships, values and artistic tendencies is found in the works of Fikret Adil which include autobiographical elements. These works demonstrate the adoption of the bohemian culture by the local artists as well as the differences between the representation of this lifestyle in the Turkish literature and the Western examples.

\* Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
Kocaeli, cem.budan@kocaeli.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7705-2544

**Geliş Tarihi / Received: 26.08.2021**

**Kabul Tarihi / Accepted: 19.10.2021**

**Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022**

**Keywords:** Turkish literature, bohemian, Fikret Adil, art

### Giriş

Endüstri Devrimi'nin gelişimine ivme kazandırdığı modern kentleşme deneyimi; sosyokültürel, iktisadî ve ideolojik açılımlarıyla ürettiği radikal dönüşümlerin yanı sıra kamusal alanda birtakım yeni temsillerin belirmesine de zemin hazırlamıştır. Charles Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserinde hâkim özelliklerini ayrıntılarıyla naklettiği modern kent karakterlerinden "bohem", tıpkı "dandy" ve "flanör" gibi 19. yüzyıl Fransa'sında ortaya çıkan yeni bir toplumsal özneyi temsil etmektedir. Buna mukabil bohem kavramı, zamanla kimlik temsili konumunu aşarak belirli bir yaşam tarzını, özgün bir değer dünyasını ve burjuva sanatına muhalif bir estetik yönelimi tanımlayacak şekilde genişletilmeye elverişli bir anlam alanına sahip olmaya başlamıştır. Bohem, ardılları olan dandy ve flanörden farklı olarak sanatsal etkinlikle girift ilişkiler kurabilme yetisinin karakterize ettiği bir figürdür. Bu cephesiyle bohem modern kent profilleri arasında ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu önerilebilir. Bohem kimliğinin ayırt edici vasfı, tarihsel gelişim perspektifinin sanat alanıyla kurduğu etkileşim dolayımında belirlenmiş olmasıdır. Dolayısıyla sanatsal muhtevadan bağımsız bir bohem tasavvuru, gerçekçi tarihsel dayanaklardan mahrum kalır.

Bu çalışma, ilk örneklerine 1930'lu yıllarda Beyoğlu semti etrafında kümelenen sanatçı topluluklarının oluşturduğu ayrıkçı çevrede rastlanan bohem yaşamın tarihsel arka planını, Fikret Adil'in anlatılarından hareketle incelemeye tabi tutmayı hedeflemektedir. Muhtelif araştırmacılar tarafından ilk sanat eleştirmenimiz olarak tavsif edilen Fikret Adil'in, kişisel deneyim ve gözlemlerinden hareketle kaleme aldığı kurmaca ve hatıraları, bizzat tanıklık ettiği devrin bohem yaşamı etrafında örgütlenen estetik üretim pratiği ve eğlence hayatı hakkında fikir sahibi olunmasını sağlayacak önemli anlatılarla yüklüdür. Fikret Adil, Necip Fazıl Kısakürek'ten Peyami Safa'ya; Andre Malraux ve Jean Cocteau'dan Fikret Mualla ve Halide Edib Adıvar'a kadar pek çok farklı sanatçıyla oldukça yakın ilişkiler kurmuş bir estet ve aydın olarak karşımıza çıkmaktadır. Oktay Akbal'ın, "dernekler kurmak, lokaller açmak, Türk yazarını, sanatçısını bir çatı altında toplamak, birbiriyle kaynaştırmak, bir sanat dünyası yaratmak iste[diğini]" (Akbal, 1977: 89) söylediği Fikret Adil, bu girişimleriyle çağdaş Türk sanatının müşterek hafızasının gelecek kuşaklara intikaline aracılık etme fonksiyonunu da üstlenmiştir. Bununla beraber Fikret Adil'in esas kültürel işlevinin, bohem sanat çevrelerinin yaşam tarzları, itiyatları, eğlence hayatları ve değer

dünyaları hakkında bütünlüklü bir resim ortaya koymak olduğu savlanabilir. Yazarın farklı türlerde verdiği eserler vasıtasıyla oluşturduğu bu resimden elde edilecek çıkarsamalarla bohem kavramının Türk sanatına intikali ve yerli sanatkârlar nezdinde uyandırdığı algı üzerinde durmak; bu suretle söz konusu algının batıdaki örneğinden hangi bağlamlarda ayrıştığını tespit etmek çalışmanın diğer amaçları arasındadır. Bohem kavramının teorik çerçevesi, farklı kullanım bağlamları ve tarihsel gelişim sürecinin genel hatlarıyla ele alınması, konunun tüm cepheleriyle idrak edilmesinin sağlanması bakımından zaruridir.

### **Bohem Kavramı Üzerine Kuramsal Okumalar**

Geniş bir kullanım alanına sahip olan bohem sözcüğüne muhtelif sözlüklerde yakın anlamları çağrıştıracak karşılıklar verildiği görülür. Türk Dil Kurumu'nun *Türkçe Sözlük*'ünde, "yarımını düşünmeden günü gününe tasasız, derbeder bir yaşayışı olan kimse veya topluluk" (2019: 374) olarak tanımlanan bohem, farklı kaynaklarda "gezerek hayatını devam ettiren, yarına dair kaygıları bulunmayan kişi" (Robert, 1977: 195) gibi anlamlarla da karşılır. Bohem sözcüğüne ilişkin tarif denemelerinde "ihmalkârlık", "pervasızlık", "başiboşluk" ve "kualsızlık" gibi yakıştırmaların ön plana çıktığının altı çizilmelidir. Pars Tuğlacı'ya göre bohem, "nerede sabah orada akşam, kuralların dışında yaşayan kişileri anlatmak için kullanılan" (Tuğlacı, 1981: 333) bir terim hükmündeysen Ali Püsküllüoğlu bohemi daha yüzeysel bir analogi kurmak suretiyle "genellikle sanat ve edebiyat çevresinden kimse ya da topluluk" (Püsküllüoğlu, 2004: 316) ifadeleriyle tanımlar. Söz konusu tanımlar, bohemin normatif değerlerin ve yürürlükteki kültürel statükonun dışında kalacak şekilde ahlaki kaygı ve ideallere karşı kayıtsızlığını muhafaza eden hedonist bir portre olarak değerlendirilebileceği görüşü üzerinde ittifak etmektedir. Kuşkusuz boheme ilişkin bu okuma, ilgili kavramın derinlemesine analizi için ihtiyaç duyulan sahih verileri sunmaya yetmeyecektir. Bohem kavramını, üzerinde vücut bulduğu tarihsel, kültürel ve ideolojik koşullara dönük referanslar çerçevesinde anlamlandırmak, araştırmanın daha güçlü bir kuramsal zemine sahip olmasını sağlayacaktır.

Bohemin ortaya çıkışı, Avrupa'da sanayi kapitalizminin gelişimine koşut olarak şekillenen kentleşme sürecinin ürettiği modern işbölümü ve meslekî uzmanlaşma gibi müesseselerin güç kazandığı; cemaat kültürünün yerini örgütlü toplum yapısının ve ikincil ilişkilerin almaya başladığı bir tarihsel ara kesite tekabül etmektedir. 19. yüzyıla rastlayan bu ara kesit, burjuva kültürünün hızla yükselişe geçtiği, basılan kitap sayısının ve okur-yazar oranının hızla arttığı; dolayısıyla estetik meşguliyetin alt sınıfların da ilgi

alanına girmeye başladığı bir evreyi ifade eder. Söz konusu toplumsal değişim süreci karşısında maruz kaldığı kültürel aidiyet sorununu aşmak üzere öncü sanatkar, kendi komününü oluşturmaya çalışır. Modern kent yaşamının tektipleştirici ortamında kendisi gibi kalabalıkların dışına itilmiş, yerleşik toplumsal normlarla çatışma hâlindeki bireylerle temas kuran sanatkar, temsilcisi olduğu değerleri yaşatabileceği izole bir alan inşa etme hedefine yönelir. Bohem, bu izole alanın hem banisi hem de başlıca müdavimidir. Bohemin sözü edilen bilinçli izolasyonu, tarihsel süreç boyunca farklı çevreler nezdinde süreklilik arz edecek şekilde değişen izlenimler uyandırmasının önünü açmıştır. Bu durum, bohemin homojen bir kimliğin taşıyıcısı olmasını önemli ölçüde engellemiştir. Nitekim Baudelaire, bohemi mevcut politik düzen karşısındaki muhalif duruşuna istinaden “devrim simyagerleri” olarak idealize ederken, bu kentli profilin “dandy” tipinden ayrılan vasıflarını şu şekilde sıralar:

“Mevcut hükümetin alaşağı edilmesinden başka dertleri olmayan, bunun için türlü türlü tertipler, sihirli bombalar icat eden ve daha ziyade tasarladıkları isyanın ihtişamıyla, şokuyla kafalarını bozmuş devrim simyagerleri (...) Sanatsal ifade söz konusu olduğunda dandy ile bohemi ayırt eden kökleri veya servetleri değil, mizaçlarıdır. Bohem coşkulu, asi, hayalperest, kayıtsız, açık yürekli, sıcak... Dandy tam aksi: Mağrur, katı, mesafeli, hesaplı-kitaplı; kılığı kıyafeti kadar hâli tavrı da ölçülü biçili. Biri kendini dışavurmayı, diğeri ise kendini kurmayı marifet sayar” (2013: 19-24).

Baudelaire’in tarihsel misyonu hakkında taltif edici ifadeler kullandığı bohemi Karl Marx, apolitik pozisyonunu gerekçe göstererek sert bir biçimde tenkit eder. Marx’a göre bohem, kendi sınıfsal mensubiyetine yabancılaşarak devrimci hareketin dışına itilmiş bir tiptir:

“Neyle geçindikleri ve kökenleri belli olmayan, yıkıma uğramış roues (zevk düşkünleri) ile burjuvazinin bozuk ve maceracı unsurlarının yanında serseriler, terhis edilmiş askerler, serbest bırakılmış hükümlüler, firar etmiş kürek mahkûmları, dolandırıcılar, şarlatanlar, Lazzaroni (İtalya’da işçi sınıfının dışına düşmüş kişiler için kullanılan aşağılayıcı lakap), yankesiciler, üçkâğıtçılar, kumarbazlar, genelev sahipleri, hamallar, yazar bozuntuları, laternacılar, paçavracılar, bileyciler, tencere tamircileri, dilenciler, kısacası Fransızların la boheme (yarımı düşünmeden yaşayanlar) diye andığı, belirsiz, dağınık, oradan oraya savrulan yığınımın tümü...” (2016: 92).

Bohem kavramının Baudelaire ve Marx tarafından oldukça farklı, hatta çelişik yorumlara tabi tutulmuş olması tesadüfi değildir. Walter Benjamin, *Pasajlar* adlı eserinde Marx’ın “komplocular” olarak adlandırılan politik grubu “bohemi” çevresine dâhil ettiğini belirtir (2019: 108). Benjamin’e göre Baudelaire’in fizyonomisini somutlaştırmak için şairin komplocu tipiyle

uzlaşan vasıflarını sıralamak gerekir: “Ekonomik konumunun belirsizliğine koşut olarak politik işlevi de belirsizdir. Bu durum, hepsi de bohem çevresinden gelen meslekten komplocularda en çarpıcı biçimde dile gelir. Meslekten komplocuların ilk çalışma alanları ordudur; bu alan sonradan küçük burjuva kesimine, zaman zaman da işçi sınıfına kayar” (Özbek, 2000: 101). Marx, bohem çevresine ait olduğunu ifade ettiği “meslekten komplocuların” belirgin özelliklerini şu şekilde sıralar:

“Yaşamdaki konumu, bu sınıfın karakterini daha en baştan belirler. Bu sınıftan olanların hep sallantıda, aslında çalışmalardan çok, rastlantılara bağımlı varlıkları, tek durak yerlerini şarap satanların, içkievlerinin-yani komplocuların randevu evleri sayılan içkievlerinin-oluşturduğu doludizgin yaşamları, her türden ne idüğü belirsiz kişilerle kurdukları ilişkileri, onları Paris’te la Boheme diye adlandırılan çevreye sokar” (1886: 555).

İkonoklastik bir özne olarak bohem, çatışma hâlinde olduğu ahlaki ve sosyal normlardan yalıtıldığı varlığını, sınımlanacak yegâne alan telakki ettiği sanatsal özerklik düzlemine taşımıştır. Bohem sanatçının yarattığı komün ütopyası, ilk bakışta kamu ahlakına mugayir eğilimlerin meşrulaştırıldığı bir çevre görünümü arz eder. Bu çevre, yoğun alkol ve uyuşturucu kullanımı, heteronormatif düzenin dışında kalan cinsel temayüller, sadakat ve bağlılık gibi değerlerin itibarsızlaştırılmasını öngören maksimalist hoşgörü ve avareliğin kutsandığı bir alan olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Bu nedenle bohem yaşam pratiği, çoğunlukla müptezellik ithamına maruz kalmakta; bohem de haz odaklı tüketim arayışının tüm bilişsel yetilerini yok ettiği bir figüre dönüşmektedir. Ancak bohem kültürün arkasında ciddi bir epistemolojik birikimin mevcudiyet gösterdiği gerçeği de göz önünde bulundurulmalıdır. Ahmet Oktay, bohem sanatçı imgesinin kamuoyu nezdinde uyandırdığı pejoratif izlenimin hilafına, bu kimliğe farklı bir perspektiften bakmanın da mümkün olduğunu düşünür. Oktay’a göre bohem mekânlar, entelektüel etkileşimin son derece canlı olduğu “birer kültür formu”dur:

“Bohem mekânlarda sadece oturulup içki içilmezdi. Buralarda yoğun bir kültür alışverişi vardı. Şair, yeni bir şiir yazmışsa cebinden çıkartıp arkadaşlarına okurdu. Bir öykücü yeni bir öykü yazmışsa okurdu... birtakım oluşumlar hakkında tartışmalar vardı. Baylan’da iki üç masa yan yana getirilir, diyelim Hegel hakkında bir tartışma başlar, bu tartışma akşam meyhanede aynı heyecanla, aynı yoğunlukta sürerdi. Bohem mekânlar, âdeta bir kültür formuydu” (2004: 127).

Oktay, temelde lümpene ait olması gereken niteliklerin bir kısmının yüzeysel bir yaklaşımla boheme izafe edildiğini düşünür. Bu durum, bohem kavramının aslı gerçekliğine derinlemesine nüfuz edilememiş olduğunun

kanıtı niteliğindedir. Bohem sanatkârın lümpenden ayırt edilmesini sağlayacak estetik ve entelektüel gündemi, maruz kaldığı uyum sorunu ve yabancılaşma süreçleri doğrultusunda benimsediği sefahat hayatı tarafından baskılanmıştır. İmajın, öze ilişkin değerlerin tasfiyesini mümkün kıldığı bu örnek, bohem gerçek kimliğinin geniş kitleler tarafından tanınmasını engellemiştir: “Sanatçı bohemini en berbat uyuşturucular aradığı ve kullandığı dönemlerde bile lümpenden ayırmak gerekir. Amacı gerçekliği değiştirmek, bu yoldan da asla var olmamış bir dünya kurmak olan sanatçıya ne olmuşsa burada olmuştur. Yani yaşadığı toplumla uyuşan sanatçılar da vardır. Gelgelelim zamanı yenebilenler, uzak geleceğe kalabilenler daha çok uyumsuzlar olmuştur” (Oktay, 2004: 127).

Yaratıcı yazarın “uyumsuzlar” kategorisine dâhil olması, sanatsal açıdan ulaşılması gereken muteber bir merhale olarak değerlendirilmiştir. Sanatkârın aşkın bir varoluş düzeyine erişmesinin, mensubu bulunduğu toplumun egemen değerleriyle uzlaşmamasına bağlı olduğu görüşü, günümüzde de geçerliliğini koruyan yaygın bir kanaat olarak karşımıza çıkmaktadır. Georg Lukacs’ın, “kendinden daha büyük bir toplumsal ve tarihsel bütünün parçası” (2000: 61) olduğunu belirttiği yaratıcı yazarın, cemiyetinden ayrılarak öznelliğini tahkim etme girişiminde bulunması, aynı zamanda onu bohem kimliği sahiplenmeye sevk eden başlıca etkidir. “Geç 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yıllarında, gerçek yaratıcı yazarlar toplumdan yabancılaşmalarını tamamladılar ve geniş entelektüel gruplarla kendilerini bir tutarak bu yönde kimliklerini güçlendirdiler” (Swingwood, 2018: 126). Sanatkâr ile bohem arasında zamanla gelişen ontolojik mutabakatın başlangıç noktası 19. yüzyıl, zemini ise Paris’tir.

Bohem kavramının sanatkâra özgü müstakil bir yaşam pratiğini tanımlamaya başladığı 19. yüzyılda Paris, Avrupa’nın yegâne kültür başkenti olarak belirmektedir. Bu konumu sayesinde Paris, tüm Avrupa entelijansiyası için mutlak bir çekim merkezi hâline gelmiştir. Heinrich Heine, Liszt ve Chopin gibi ünlü bestecilerin yanı sıra Berlioz aracılığıyla Balzac’la da Paris’te tanışır. Şairin Theophile Gautier ve daha sonra eserlerini Fransızcaya çevirecek olan Gerard de Nerval ile çok yakın dostluk ilişkileri kurma imkânı bulduğu şehir de aynı çekim merkezidir. (Heine, 2015: 10) Henry James; Turgenyev, Flaubert ve Guy de Maupassant gibi isimlere Paris’te intisap eder. İtalyan Modigliani’den Rus Chagall’a, Amerikalı Edgar Allan Poe’dan Polonyalı Kisling’e kadar dünyanın farklı coğrafyalarından gelen pek çok şair, yazar, ressam, müzisyen ya da heykeltıraşın bulunduğu merkez, Baudelaire’in “seviyorum seni, rezil

başkent!” (1992: 119) hitabıyla seslendiği Paris’tir. Paris, aynı zamanda 20. yüzyılın küresel düzeyde etki uyandıracak avangart sanat hareketlerinin ve öncü düşünce akımlarının doğduğu sahne niteliğindedir. Bu sahne üzerinde gelişen farklı yaşam stilleri ve modalar, kısa sürede sanat çevrelerine model teşkil edecek evrensel ikonlara dönüşür. “Fransız edebiyatı tarihinde başlıca iki bohem topluluğun olduğu bilinmektedir. Bunlardan biri; Theophile Gautier, Arsene Houssaye ve Gerard de Nerval’in oluşturduğu ‘Doyenne Çıkmazı’ topluluğudur; diğeri ise Privat d’Anglemon, Jean Wallon, Alfred Delvau, Charles Barbara, Champfleury ve Henry Murger gibi sanatçılardan oluşur” (Dervişoğlu, 2010: 103). Bahsi geçen toplulukların bohem yaşam pratiklerinin derinden etkilediği zümreler arasında Türk edipleri de bulunmaktadır.

Beyoğlu merkezli bohem yaşam tarzının yerli sanat çevreleri tarafından tatbikine başlandığı 1930’lu yıllara gelinmeden önce özellikle Türk edipleri ve ressamaları, farklı vesilelerle ziyaret ettikleri Paris’te kendilerine örnek teşkil eden bu pratiği yakından müşahede etme fırsatını bulmuşlardır. 1903 yılında Paris’e giderken “Şark’a mahsus olan her şeyi, kendisine bir zindan gibi gelen memleketi, o memleketin ahlak anlayışını, siyasetini, dinini, hâsılı her şeyini geride bırak[an]” (Okay, 2016: 186) Yahya Kemal, dokuz yıl kaldığı bu şehirde devrin önde gelen mütefekkir ve sanatkârlarıyla tanışmış; bohem kültürle doğrudan temas kurmasını sağlayacak çevrelere intisap etmiştir. Şairin, Paris’ten babasına gönderdiği kartpostallarda sıklıkla parasızlıktan şikâyet ettiği ve pederinin inayetiyle Avrupa’daki hayatını ve tahsilini devam ettirebildiği bilinmektedir (Okay, 2016: 224). Yahya Kemal’in içinde bulunduğu bu durum, bohem sanatkârın düzenli olarak maruz kaldığı kaçınılmaz akıbeti çağrıştırmaktadır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı eserinde Yahya Kemal ile tanışma hikâyesini anlatırken Jean Moreas’ın dostu olan şairin Quartier Latin’de geçirdiği bohem hayata dair bazı fıkralar nakledildiğini belirtir. (2015: 114) 1929 tarihinde Paris’i ziyaret eden Ahmet Haşim de Montparnasse’da küçük bir Rus lokantası olan Cigid’de bir araya geldiği ünlü psikanalist Lacan’la Fransız edebiyatının güncel manzarası hakkında gerçekleştirdikleri sohbetten söz ettiği yazısında “hayatın renkli helezonlarla açılıp kapandığı neşeli bir rakshaneye” (2018: 99) gittiklerini anlatarak aşına olduğu bohem çevrelere ilişkin müşahedelerini sıralar. “Günün hemen her saatinde caddeleri dolduran (...) kalabalık[ta] ismi bütün dünyaca tanınmış âlimler, edipler, sanatkârlar, fahişeler, iş kadınları, her yaşta talebe ve her iklimden gelmiş bin bir insan numunesi” (2018: 89) bulunan Paris, kozmopolit nüfusu ve eğlence kültürüyle Ahmet Haşim’i cezbetmiştir.

Peyami Safa'nın "bir bohem şehidi" (Ayhan, 2016: 145) olarak adlandırdığı avare, başıboş bir hayat süren (Kanık, 1950: 1) Sait Faik Abasıyanık da sonraki yıllarda art arda kısa aralıklarla ziyaret ettiği Paris'te, yazınsal kimliğinin şekillenmesinde önemli bir payı bulunan bu atmosferin bir parçası hâline gelecektir. Bu örnekler, Paris'in bohem sanat çevrelerinin, Türk ediplerinin özgün seslerini bulmalarını sağlayacak arayış süreçlerine refakat ettiğini ortaya koymaktadır.

Türk edebiyatı tarihinde bohem kültürün sanatsal düzlemdeki temsilinin ilk tezahürlerine 1930'lu yıllarda rastlandığını söylemek mümkündür. Daha önce farklı gerekçelerle yurtdışına gitmiş ya da gönderilmiş bulunan Namık Kemal ve Abdülhak Hamit Tarhan gibi Tanzimat devri şair ve yazarlarının, gittikleri ülkelerde bohem yaşama ilişkin çağrışımlar sunabilecek belirli itiyatları benimsediklerini gösteren örnekler bulunsa da söz konusu örneklerin, bohem kültürün üzerine kurulu olduğu felsefi ve düşünsel temellerden yoksun münferit yönelimler arasında gösterilmesi gerekmektedir. Ayrıca bu örnekler, ülke sınırları dâhilinde muayyen bir zümre tarafından şekillendirilen müstakil bir sanat hareketi olarak "bohem"e eklenmesi mümkün olmayan pratiklerdir. Türk edebiyatında bohem kültürün, model aldığı batılı örneğini karşılayacak şekilde yapılandığı 1930'lu yıllarda Fikret Adil etrafında bir araya gelen sanatkârların oluşturduğu zümre tarafından geliştirildiği ifade edilmelidir.

### **Türk Edebiyatında Bohem İmgesi ve Fikret Adil**

Cumhuriyet devri Türk edebiyatının önemli kalemlerinden Fikret Adil (1901-1973), farklı estetik ve ideolojik eğilimlere mensup sanatkârların etrafında bir araya geldikleri bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Fikret Adil, muhtelif sanat çevreleri arasında organik bağlar kurulmasına vesile olmak suretiyle Türk kültür hayatına yön veren şahıslar arasında yer almasına rağmen, gerek bilimsel literatür gerekse sivil yazın tarafından ihmal edilmiş bir muharrirdir. Farklı yazınsal türlerde verdiği eserler, yayıncı kimliği, süreli yayınlarda neşredilen resim ve sinema kronikleri ve kurduğu sanat cemiyetleriyle döneminin en faal aydınlarından biri olan Adil'in kültür tarihimiz açısından icra ettiği önemli fonksiyonlardan biri de bohem hayatın edebî geleneğimizdeki temsiliyle ilgili birinci elden kaynak hükmünde metinler kaleme almış olmasıdır. Bu metinler aracılığıyla 1930'lu yıllarda Beyoğlu'nu mesken edinen bohem sanat çevrelerinin yaşam pratikleri, eğlence alışkanlıkları, estetiğe, geleneksele ve yerleşik ahlak telakkilerine bakışları bir bütün olarak kavranabilir. Batı'dan ithal edilen bohem kültürün yeni yaşam alanında uğradığı entelektüel transformasyonun ürettiği açılımlar



ve Türk sanatına eklenme biçimine dair veriler de Fikret Adil'in söz konusu yapıtları ışığında takip edilebilmektedir.

Entelektüel bir aileye mensup bulunan Fikret Adil, 7 Ocak 1901 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Askerî hekim olan babası Mahmut Adil Bey, aynı zamanda çevirileri yayımlanmış bir edebiyat meraklısıdır. Mahmut Adil Bey, söz konusu merakı ve özellikle Tevfik Fikret'e duyduğu hayranlık nedeniyle oğluna Fikret ismini vermiştir. İlk ve ortaöğrenimini Galatasaray Sultanisi'nde sürdüren (1912-1918) Fikret Adil, son sınıf öğrencisiyken gönüllü olarak katıldığı İstiklal Savaşı'ndan, İstanbul'un kurtuluşuna yakın bir tarihte dönmüştür (Necatigil, 1989: 138). 1923 yılında girdiği *Tanin*'de başladığı gazetecilik hayatını *Cumhuriyet*, *Vakit*, *Fransızca Akşam*, *Yeni İstanbul* ve *Havadis* gibi yayın organlarında sürdüren yazar, 1931'de *Artist*, 1939'da *Ses* dergilerini çıkarır. Çoğu Ankara Devlet ve Şehir Tiyatrolarınca sahnelenen pek çok oyun çeviren Adil, “sanat yazılarımı *Ağaç*, *Ses* (1936-1942), *Yücel*, özellikle *Yeditepe* dergilerinde” (Kurdakul, 1985: 16) yayımlamıştır.

Fikret Adil, sanat eleştirisinin Türk yazınında henüz özgün bir edebî kategori hâlinde varlığını ortaya koymaya başlamamış olduğu bir dönemde, faaliyetlerini neredeyse tümüyle bu alana hasrederek sonraki kuşaklara önemli bir miras bırakmıştır. Ölümünün ardından Hüsametdin Bozok tarafından anısına ithaf edilmek üzere kaleme alınan “Dostluklar, İlişkiler” başlıklı yazıda Fikret Adil'in Türk sanat hayatına sunduğu katkılar hakkında şu dikkatlere yer verilmektedir:

“Son sanat kuşaklarının onun önemini yakından bilmedikleri doğrudur. Ama açıklanması, bilenler için her zaman bir namus borcudur: Fikret Adil, 1920'lerden bu yana, hayatının son birkaç yılı dışında tam yarım yüzyıl, salt kendi yazılarıyla, çevirileriyle, kitaplarıyla değil, sanatçıları ve sanatseverleri birleştirici kişiliğiyle de büyük hizmetler etmiştir. Cumhuriyet dönemi içinde ün yapmış bütün sanatçıları arasında, zaman zaman bir emperzaryo, bir antrenör, bir takım kaptanı gibi rol oynamış, onları birleştirmiş, bütün kuruluşlarda da olumlu etkileri olmuştur. Modern resim çağımızın önemli bir topluluğu olan 'D' grubunun ilk sergisinin broşüründe sunuş yazısı onundur. Türk P.e.n. Kulübü'nün, Halide Edip Adıvar'la birlikte kurucusu ve uzun yıllar tek başına yürütücüsü odur. (...) Burada sayılması güç ve benim bilmediğim daha bir sürü ilişkiler, Türk yazarını, ressamını, aktörünü, müzikçisini, sinemacısını onun çevresinde toplamıştı...” (1973: 3).

Hüsametdin Bozok yazısının ilerleyen kısımlarında Nazım Hikmet, Halide Edip Adıvar, Refik Halit Karay, Hasan Ali Yücel, Aka Gündüz,ERCÜMENT EKREM TALU ve Reşat Nuri Güntekin başta olmak üzere, isimlerini okul sıralarında duyduğu pek çok meşhur sanatkârı Fikret Adil aracılığıyla

tanıdığını dile getirerek yazarın sözünü ettiği birleştiricilik rolünü somutlaştırır. Bozok'un ilgili yazısından, Avrupa sanat çevreleriyle de yakın temas hâlinde bulunan Fikret Adil'in Stephen Spender, Andre Malraux, Marinetti, Tennessee Williams ve Jean Cocteau gibi ünlü şair, sinemacı ve yazarlar tarafından sıklıkla ziyaret edildiği anlaşılmaktadır. Bununla beraber Fikret Adil'in odağında bulunduğu asıl zümre, anlatılarıyla geniş bir panoramasını çizdiği Beyoğlu merkezli bohem sanatçı topluluğudur.

Fikret Adil bohem sanat çevrelerine dair müşahede ve izlenimlerini *Asmalımescit 74* (1933), *İntermezzo* (1955), *Beyaz Yollar Mavi Deniz* (1959), *Garden Bar Geceleri* (1961) ve *Avare Gençlik* (1962) adlı eserlerinde ayrıntılı olarak nakletmektedir. İçerdikleri özgün yazınsal hususiyetlerle herhangi bir edebî türün sınırları içerisinde ele almanın güçleştiği bu eserler yer yer roman, hikâye, anı ve seyahatname özellikleri gösterebilen anlatılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eserler ayrıca, devrin bohem sanat hayatı etrafında kümelenen farklı disiplinlere mensup şahsiyetlerin, eğlence mekânlarının, edebiyat mahfillerinin ve aydın çevrelerin yaşam pratiklerini hülasa edecek geniş kapsamlı bir tarihsel birikimle yüklüdür.

### **Mekânsal Temsil Özelinde Bir Uyarılma Girişimi Olarak Bohem Sanatkâr İmgesi: Paris'ten Beyoğlu'na Değişen Portreler**

Fikret Adil'in otobiyografik roman türünü örnekleyen anlatısı *Asmalımescit 74*, bohem sanat topluluklarının gündelik yaşamlarına ait dikkatleri en detaylı şekilde aktardığı metnidir. Sisli bir Beyoğlu sabahı tasviriyle başlayan eser, merkeze alınan mekân özelinde bohem hayatın karakteristik atmosferini dikkatlere sunacak bir anlatı vaat ettiğini henüz ilk pasajlarında ortaya koymaktadır. Kahraman-anlatıcı tarafından nakledilen olay örgüsünün merkezî figürü, Beyoğlu Tiyatro Sokağı'nda bulunan Rezafe apartmanının üçüncü katında yaşayan bir gazetecidir. Anlatıcı, ikamet ettiği apartmanın dairelerinden birinde yaşanan adli bir vakanın ardından Macar arkadaşı Bandi'nin Asmalımescit sokağında bulunan tavan arası dairesine taşınmak zorunda kalır. Taşındığı apartmanın bulunduğu Asmalımescit'in kozmopolit demografisine ve hareketli hayatına ilişkin gerçekçi bir tablo çizebilmek üzere anlatıcı, mekân tasvirlerine ağırlık verir. Fikret Adil, mekân unsurunu olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmamanın yanı sıra roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmak gibi işlevleri karşılayacak şekilde kullanmıştır. Bu suretle yazar, anlatılanlara sahihlik kazandırma endişesi (Tekin, 2006: 129) doğrultusunda hareket etmiştir:

“Macera peşinde vatanını bırakan, hudut dışına atılan, yayan devri âleme çıkan ecnebler ve barlarda çalışan bütün artistler Asmalimesçit’te otururlar. Dünyanın her köşesinden gelmiş, ekserisinin milliyetleri ancak pasaportlarında yazılı bu insanların etrafında gene ecnebi, fakat en aşağı yirmi yıldır Asmalimesçit’te yerleşmiş bir grup daha vardır (...) Marsilyalı bir ‘souteneur’, Napolili bir ‘lazzarone’, Şikago’lu bir ‘gangster’ kendini Asmalimesçit’te yabancı saymaz.

Yirmi beş mumluğu geçmeyen elektrik lambaları küvetlerdeki suların pisliklerini göstermezler ve insan eğer bu evlerden birisinde oturursa geceleri uyuyamaz, çünkü Asmalimesçit’in nabızları gibi mütemadi topuk sesleri, sofalarda, bitişik evlerde dolaşır, her an odanızın önünde birinin nefes aldığını zannedersiniz. Sabaha karşı da uyumak kabil değildir. Bu saatlerde artistler işlerinden dönerler, ekserisi içmiş olduğu için yüksek sesle konuşurlar; beraberlerinde getirdikleri adamlara ‘daha içelim, yatmayalım’ diye münakaşa ederler, gramofon çalarlar...” (2018: 10).

Anlatıcının, arkadaşı Bandi’nin evinde tanıştığı Lili isimli kadınla gerçekleştirdiği sohbet esnasında dile getirilen kimi görüşler, bohem sanat çevrelerinin yerleşik sosyal kurumlar karşısındaki tavrını özetler niteliktedir. Geleneksel ahlakın ve verili toplumsal cinsiyet rollerinin meşruiyetinin sorgulandığı bu çevrede evlilik kurumu da muteber konumunu yitirmiştir. Bu noktada bohem kültürün, Türk toplumunun modernleşme deneyiminin önemli bir cephesini teşkil eden feminist hareketin eleştirel perspektifiyle uzlaştığı görülür. Lili, anlatıcıya evlilikle ilgili görüşlerini açıklarken feodal ahlakla hesaplaşma girişiminde bulunur ve bu kurumun, temelde eril tahakkümün sürdürülebilirliğini güvence altına almak üzere ihdas edilmiş bir yapı olduğunu savunan feminist söylemin hâkim yaklaşımını örnekleyen ifadeler kullanır:

“Ben dedi, çok ama ümidinden çok fazla serbest düşünceli bir kıyım. Benim için mazi, mevzuat, günün telakkileri yoktur. Seninle tanışalı üç gün bile olmadı bile, bak, işte bunun için sana ‘hoşuma gidiyorsun’ diyorum.

(...)

‘Umumiyeti bırak rica ederim, izdivaç denilen şeyin, insanları birbirine benim sana teklif etmiş olduğum tarzda bağladığını zanneder misin? İki insanın anlaşabilmesi için, herhangi bir dairede bir memurun önünde bir çift ‘evet’ demek kâfi midir?’

‘Lili, garipsin...’

Hırçın, dirseğinin üstünde doğruldu:

‘Garip değil, doğru. Bak, dinle... Mesela sen genç ve henüz evlenmemiş bir erkeksin. Arzu ettiğin zaman, istediğin dakikada herhangi bir kadınla münasebette bulunabilirsin ve bunu yaptıktan sonra da bu senin için bir suç teşkil etmez,

halbuki düşün, bir kadın için bu böyle midir? Herkes onun için ne der?" (2018: 24).

Fikret Adil, çağdışı saydığı yapılarla mücadeleye evlilik kurumundan başlar. Yazarın *Ağaç* dergisinin 6 Haziran 1936 tarihli sayısında neşredilen *Bir Deli* (Adil, 1936: 13) başlıklı metninde yer verdiği, okuyucusunu evlilik kurumunun gerekliliğini sorgulamaya sevk etme amacına dönük görüşler, *Asmalımescit 74*'ün kahramanı Lili'yi fikirlerinin sözcüsü olarak konumlandığını düşündürmektedir. Lili, anlatının ilerleyen kısımlarında çocuk sahibi olma, ebeveyn-çocuk ilişkisinin kutsiyeti ve mahremiyet konularında da devri için radikal sayılabilecek düşünceler serdedir. Lili'nin gerek evlilik kurumuyla gerekse ebeveyn-çocuk ilişkisi hakkında ileri sürdüğü bu görüşler, Simone de Beauvoir'nın *Kadın İkinci Cins* adlı eserinde ortaya koyduğu tespitler çerçevesinde anlamlandırılabilir: "Evlilik, erkeğin keyfi sömürgenliğini körükler: boyunduruk altına alma eğilimi en yaygın, en karşı konmaz eğilimdir; çocuğu kadına, kadını kocaya teslim etmek, yeryüzüne zorbalık tohumu ekmektir" (1993: 81). Simone de Beauvoir, Kate Millett ve Virginia Woolf gibi öncü feminist eleştirmenlerin, evlilik kurumunun ataerkil düzen tarafından dönüştürücü bir ideolojik aygıt olarak kullanıldığı yönündeki tespitleri, Fikret Adil'in öteki eserlerinde yer verdiği bohem karakterlerce de benimsenmektedir. Toplumsal cinsiyet tartışmalarının Fikret Adil'in hemen tüm anlatılarında ortak bir izlek olarak yer alması, bohem sanat çevrelerinin ataerkil kültür kodlarını aşan bilinci sahiplendiğini işaret etmektedir. Yazarın 1960'lı yılların başlarında ressam, yazar, oyuncu ve müzisyenlerden oluşan dışa kapalı bir bohem topluluğuna mensup bireyler arasında cereyan eden karmaşık bir aşk hikâyesini anlattığı *Avare Gençlik* adlı romanında da bu izleğin tezahürlerine yoğun bir biçimde rastlanır. Eserin figüratif kadrosunu teşkil eden karakterler, geleneksel ahlaka yabancılaşmış kahramanlardır. Geçici aşk ilişkilerinin aidiyet, sadakat, bağlılık ve fedakârlık gibi değerleri aşındırdığı bu çevrede ataerkil ideolojiyi çağrıştıran dilsel dizgeler de sorgulanır. Romanın birinci dereceden kahramanları arasında yer alan Kadri, Nur ve Nuri arasında gelişen aşağıdaki sohbet esnasında dile getirilen görüşler, cinsiyet ayrımcılığına işaret eden yerleşik söylemlerin bohem çevreler nezdinde uyandırdığı rahatsızlığı dikkatlere sunmaktadır:

"Kadri:

'Ben, dedi, gelemem. Biraz sonra sergiyi hazırlayacağız, çocuklar gelecek.'

'Ne sergisi?'

'Türk kadın ressamları sergisi.'

Nur'un gözleri büyüdü:

'Ressamları ne diye kadın erkek diye ayırıyorsunuz? Sanatta öyle şey olur mu?'

'Olmaz tabii. Ama kendileri istediler. Sebebi de yok değil, kadınlardan doktor, profesör, avukat, milletvekili ve sanatçı olduğu hâlde yine de eskiden kalma bir duygu ile pek ciddiye alınmıyorlar, bu da onlarda bir kompleks yaratıyor" (Adil, 2021a: 62).

Fikret Adil'in anlatıları, bohem sanat çevrelerinin toplumsal cinsiyet kavramı karşısındaki duyarlılığını hususî bir dikkatle ortaya koymaktadır. Bohem sanatkar, kendisine dayatılan geleneksel cinsiyet rolünü fiilî girişimleriyle aşmayı denemektedir. Onun tercih ve edimleri, arkaik bulunduğu geleneksel etiğin standardize edilmiş uygulamalarını aşma amacına dönüktür. Dolayısıyla bohem, cinsiyet normlarına meydan okumayı bir tür modernleşme enstrümanı olarak görür. Bu bağlamda sosyal normdan sapan her eylem, bohem için kendisine benimsetilmeye çalışılan ahlak ethosunun kırılmasını sağlayabilecek olması hasebiyle kabul edilebilir niteliktedir.

Fikret Adil'in eserlerinden hareketle bohem yaşam pratiğinin kuramsal dayanakları hakkında ulaşılabilecek bir diğer sonuç da onun burjuva kültürü karşısındaki konumu ile ilgilidir. Bohem sanatkar, kendisini ekseriyetle burjuva karşıtlığı üzerinden tanımlamaktadır. Bu suretle bohem sanat çevrelerinin ideolojik konumunu saptayabilmek için, burjuva değerleriyle yaşadığı çatışmanın sorunsal niteliğini analize tabi tutmak gerekmektedir. Zira Fikret Adil burjuva karşıtlığının, bohem kimliğin tanımlayıcı unsurlarından biri olduğu gerçeğini dikkatlere sunacak kurgu öğelerine tüm anlatılarında yer vermektedir. *Asmalımescit 74*'te yazar, kendisiyle aynı bohem çevreyi paylaştığı yakın arkadaşı Necip Fazıl Kısakürek'i yerleşik ahlak kaidelerinin dışında kalan kimi davranışlarından ötürü eleştiren kesimleri, "dar burjuva zihniyetinin" temsilcisi olmakla itham eder: "Ahlak telakkileri, dar burjuva zihniyetinin, taflanlarla örtülü olduğu için görünmiyen harap duvarların ilerisini aşamayanlarca, Necip Fazıl anlaşılmaz birisi idi" (2018: 95).

Bu satırlar, Fikret Adil'in bohem yaşamı, burjuva ahlakını hedef alan bir başkaldırı hareketi olarak okuduğunu düşündürmektedir. Aynı eserin ilerleyen bölümlerinde yer verilen bir başka anlatı, bohem kültürün burjuva ahlakının anti-tezini teşkil ettiği savını doğrular niteliktedir. Anlatıcı, arkadaşı Sade Hanım'ın, çevre baskısından çekinerek nişanlısından ayrılmaya cesaret edememesini burjuva zihniyetine özgü bir yaklaşım olarak

değerlendirirken bohem kültürün reaksiyoner niteliğine dair açıklayıcı bir örnek sunar:

“Sade Hanım hakikaten sanatkar bir ressamdı. Almanya ve Fransa’da okumuş fakat kendi şahsî, hususî görüşlerini kaybetmemişti. Bilakis öğrendikleri ile kendi tarzını zenginleştirmişti. Çok güzel krokiler yapardı. Bir yere oturur oturmaz hemen defterini çıkarır ve çalışmaya başlardı. Nişanlısı İbrahim Hakkı’dan çok yüksekti. Fakat ne yapsın? Herkes İbrahim’le onu nişanlı olarak biliyordu ve haddizatında bohem olması lazım gelen Sade Hanım, ayrılmak ve serbestisini alabilmek için cemiyetten korkan küçük bir burjuva zihniyeti ile: ‘Âlem ne der?’ diye çekiniyordu” (2018: 108).

Toplumsal yargı karşısında geliştirilen tavır, bohem ile burjuvayı birbirinden ayıran sınır çizgisini temsil etmektedir. Burjuvanın aksine bohem sanatkar, tercih ve eylemlerinin yönünü kamusal denetimin tayin etmesine izin vermez. Kurulu düzene muhalefet, bohem varoluşsal ereği hükmündedir. Sosyal normlar, asalet unvanları ya da statü endişesi, bohem kültürün değer dünyası tarafından özellikle dışlanır. Bohem sanatkarın, “saygıdeğerlik peşinde bir küçük burjuvayla insanca ilişki kurması zordu[r]” (Belge, 2017: 126). Burjuva kültürü düzen, istikrar ve öngörülebilirlik gibi değerleri yüceltirken bohem kimlik çoğulculuğun, geçici olanın ve kaosun etkinliğini idealize eder.

Fikret Adil’in Pappas isimli geçici gönül maceraları yaşamaya teşne, hovarda bir oyuncunun, âşık olduğu Yahudi kızı Tina ile kurduğu duygusal ilişkiyi hikâye ettiği anlatısı *Intermezzo*’da, bohem ile burjuva arasındaki gerilimli münasebet, benzer bir bağlamda sorunsallaştırılır. Pappas’ın, sevdiği genç kız sayesinde yaşadığı duygusal dönüşüm ve kumar masalarında, içki âlemlerinde geçen bohem maceralarını terk ederek yeni ve daha metodik bir yaşama ihtiyaç duyduğunu ifade etmesi, anlatıcı tarafından “burjuva hayatı” sürmeye başlamakla itham edilmesine neden olur:

“Biliyor musun, dedi, galiba artık ihtiyarladım. Ara sıra düşünüyorum. Beni anlayacak, kafa dengi bir kadın bulsam... Hem yoruluyorum da... Sahne hayatı öyle zannedildiği gibi eğlenceli ve kolay değil...”

Pappas’ı, bir burjuva hayatı yaşarken tasavvur ediyor, tebessüm etmekten kendimi alamıyordum” (2021b: 42).

Fikret Adil’in anlatılarında bohem yaşam pratiğine dair ön plana çıkan hususlardan biri de aşkın bireylerin hayatlarında yarattığı değişimdir. Bu çevrede kurulan ilişkilerin temel niteliği geçiciliktir. Dolayısıyla söz konusu eserlerde aşkın cazibesine kapılarak bohem yaşamı terk etmek suretiyle daha düzenli bir hayatı deneyimlemeye başlayan sanatkarlar, bir müddet sonra eski alışkanlıklarına ve çevrelerine geri dönmeye karar verirler. Bunlardan

biri de *Asmalumescit 74*'te anlatıcı kimliğiyle karşımıza çıkan Fikret Adil'dir. Anlatıcı, Piri isimli kadınla olan birlikteliği sayesinde geride bırakmayı denediği bohem hayata kısa süre içinde özlem duymaya başlar ve bu yaşama dönebilmek için malî sorunlarla mücadele etmek zorunda kalmayı göze alarak *Akşam* gazetesindeki işinden ayrılır. Bohem sanatkârın gelecek kaygısı taşımamayı itiyat hâline getirdiğini kanıtlayan bu tercihini izleyen günlerde anlatıcı, Beyoğlu'nun ünlü eğlence mekânlarına devama başlar. Fikret Adil'in, Beyoğlu'nda Suterazi Sokağı'nda Raşit Rıza tarafından açılmış bulunan Bizim Lokanta'da Server Bedi müstear ismiyle eserlerini neşreden Peyami Safa ile tanışması da bu döneme rastlar. Yazar, kendisiyle “tam manası ile bir bohem hayatı geçirdi[ğini]” (2018: 82) belirttiği Necip Fazıl Kısakürek'i de Peyami Safa vasıtasıyla tanımıştır. Necip Fazıl'ı, “hiçbir içtimai kayıt dinleme[yen], küçük bir sebepten huysuzlan[an], ciddi hadiseler karşısında şahsiyetini unut[an]” (2018: 82) bir sanatkâr olarak tanımlayan Adil, “Kaldırımlar” şairinin geniş kitlelerce anlaşılammış olmasından şikâyetçidir. Necip Fazıl, Peyami Safa ve Fikret Adil arasında kurulan dostluk, bohem hayatına ait klişe etkinliklere sahne olmuştur. Eserlerinin satışından elde ettikleri geliri günü gününe harcayarak parasız kalmalarına rağmen, müdavimi oldukları mekânlara gidebilmek için tüm olanaklarını zorladıklarını gösteren aşağıdaki alıntı, bohem sanatkârın yaşam pratiği bakımından özetleyici niteliktedir:

“Bir akşam gazeteye Server Bedi geldi: ‘Yahu dedi, itikafa mı çekildiniz, neredesiniz?’

‘Sen görünmüyorsun, biz Necip’le her akşam Bizim Lokanta’dayız.’

‘Bırak Allah’ını seversen şurasını... Oraya artık gitmiyoruz.’

‘Nereye çıkıyorsunuz?’

‘Tokatlı’nın arka salonuna.’

‘Ey bu akşam?’

‘Bu akşam para yok, sizde var mı?’ Necip bir an düşündü: ‘Durun, dedi. Şimdi on lira bulacağım.’ Gitti. On dakika sonra geldi: ‘İşte...’ diye on lira gösterdi ve ilave etti: ‘Hayat mecmuasına bir şiir sattım.’ Server Bedi sordu: ‘Hangi şiiri?’ Necip Fazıl sustu. Server Bedi ısrar etti: ‘Söylesene.’ Cevap yok. ‘Yoksa Cumhuriyet’in edebiyat sayfası için verdiğin şiir mi?’ Filhakika bu aynı şiirdi. Fakat biz o akşam için on lira bulduğumuzdan memnunduk. Eve, bize giderek içmiye karar verdik, biraz öteberi alıp tavan arasına kurulduk...” (2018: 83).

Yerli bohem sanat çevrelerinin gündelik rutinlerine ait tipik bir manzarayı sergileyen bu anlatı ile batılı örneği arasında belirgin paralellikler bulunduğu

söylenbilir. 20. yüzyıl başlarında Paris'te gelişen bohem yaşam deneyiminin bir araya getirdiği sanatkarların tüketim alışkanlıkları, davranış örüntüleri ve âdetleri, Fikret Adil'in *Asmalimescit 74*'te çizdiği tabloyu anımsatan unsurları içkindir. Dan Franck'in *Bohemler* eserinde yer verdiği Paris'in bohem sanat çevrelerine ilişkin tespit ve tasvirleri, bahsi geçen paralellikleri açıkça ortaya koymaktadır:

“1918 baharında Paris açıtır, ama uyumaz. Mideleri boştur ama konserlere, tiyatrolara, sinemalara gitmelerine engel değildir bu. Max Jacob şiirlerini ambalaj kâğıdına yazar ama Picasso için puro bulur. Akşamları gece kuşları bulabildikleri bütün şişelere el koyarlar ve sonra yaya olarak ya da taksilere binerek sefaletlerinin kuruluşunu giderecekleri yerler ararlar. Arabalar, bir arabanın, içindekilerin bir bomba düşebileceği düşüncesiyle öbürlerini geçtiği âna kadar normal hızlarıyla seyredeler. Herkes bir yerlerde buluşur... kimi zaman Gaite Sokağı'ndaki bir fırında, kimi zaman Seine'in sağ kıyısında şişelerin ve yiyeceklerin dağıtıldığı büyük bir mağazanın deposunda...” (2009: 292).

Bohem yaşam tarzının, vücut bulduğu kültürel zemin üzerinde ürettiği yönelimlerle, intikal ettiği coğrafyada gelişen temsili arasında işaret edilen paralelliklerin yanı sıra birtakım belirgin ayrımların bulunduğu da vurgulanmalıdır. Tanpınar'ın ifadesiyle Beyoğlu, “hamlesi yarı yolda kalmış Paris taklidi[dir]” (2021: 119). Tanzimat'tan günümüze Avrupaî yaşamın ve sefahat hayatının sembolü olarak görülen Beyoğlu, 1930'lardan itibaren merkezi hâline gelmeye başladığı bohem kültürü belirli düzeylerde başkalaşıma uğratarak içselleştirmiştir. Beyoğlu, her ne kadar kültürel açıdan yarı-özerk statüsüyle ayrıksı bir yaşam ünitesini tanımlasa da fiziksel sınırları içinde kaldığı coğrafyanın kültürel kodlarını tümüyle tasfiye etmediğini bu tespit aracılığıyla kanıtlamaktadır. Dolayısıyla bohem anlayışın, Türk kültürüne Beyoğlu üzerinden intikal ederken herhangi bir muhafazakâr dirençle karşılaşmasa da ihtiyatlı bir uyarılma pratiğine maruz kaldığı ifade edilebilir.

Fikret Adil'in eserlerinde, bohem kültürün Türk toplumunun karakteristik özellikleri çerçevesinde dönüştürülerek yeniden yorumlandığını gösteren anlatı öğelerine tesadüf mümkündür. Fikret Adil, anlatıcı kimliğiyle yer aldığı metinlerinde, etrafındaki bohem karakterlerin marjinal/aşırı eğilimlerinin bir kısmını benimsemediğini düşündürebilecek emareler sunmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Adil, yakın ilişkiler kurduğu bohem sanatkarların tasvip etmediği yaklaşım ve eylemlerine ilişkin itirazlarını dile getirerek idealindeki bohem tanımı için gerekli parametreleri sıralar. *Asmalimescit 74*'te ressam Dallı'nın bohem kimlikle alkol tüketimi arasında kurduğu özdeşlik, anlatıcı tarafından yadırganır:



“Dallı, o akşam başına geleni anlatmakla bitirmiyor ve Şeyh Memduh ile görüşmemize mani oluyordu. Kendisinden izin alıp çıkmak istedik, bana dönüp:

‘Türk genci, dedi, sen benim vicdanımın bayrağısın, biraz bohem ol... İç efendim, haydi bakalım, içelim benim canım efendim... Ressam Utrillo da içerdi. Ne imiş o renaissance. Ben böyle bir şey tanımıyorum.’

Güç hâlde elinden kurtulduk...” (2018: 32).

Ressam Dallı’nın bohem tanımını içkiyle kurulan ilişkiye indirilmesi, anlatıcı tarafından karikatürize edilerek eleştirilmesine neden olur. Adil’in *Intermezzo* adlı anlatısı da bohem kavramının uyandırdığı olumsuz izlenimi ortadan kaldırmak için gerekli görülen açıklamaların yer aldığı pasajlarla donatılmıştır. Oyuncu Pappas’ın, yaşadığı hayal kırıklığının ardından Baudelaire dizeleri okuyarak teselli bulması vesilesiyle şairler hakkında ileri sürdüğü görüşler, bohem sanatkâra farklı bir perspektiften bakılabileceğini önerme teşebbüsü olarak yorumlanabilir. Bu noktada Pappas, anlatıcının sözcülüğünü üstlenmiş gibidir:

“Şair denilen ve hemen daima cemiyetin kendisiyle alay ettiği mahluklar cidden insanüstü kimselerdi. Fakat bunu anlayabilmek için insanın büyük bir azap çekmiş olması gerekti.

(...)

Ve o zaman şu da anlaşılıyordu: Bütün gün tembel tembel oturduğu zannedilen, meyhane köşesinde sürünür gibi görünen, asabî halleriyle delirdi diye hükmedilen şair, yüzlerce insanın payına düşen ıstırapı kendisinde toplayan, onların tesirlerini azaltmak maksadiyle şiir haline sokarak muztariplere teselli vermek için uğraşan, bütün manasiyle içtimai bir unsurdur” (2021b: 90).

Bu satırlarla, Ahmet Haşim’in “resuller sözü”ne benzeterek kutsiyet atfettiği şiirin “şairlerle insanlar arasında müşterek bir teessür (içlenme) lisanı olmak payesini ihraz edebil[ceğini]” (1926: 27) belirten ifadesi arasındaki yakınlık dikkate değerdir. Ruhanî rehberlik misyonu izafe ettiği şairi mistik ve üstün bir özne olarak yücelten bu tutumuyla Fikret Adil, bohemi kamuoyu nezdinde kabul edilebilir bir imgeye dönüştürmeye çalışmaktadır. Ussal olmayan, yerleşik değerler manzumesine ve geleneğe aykırı davranışlarına rağmen bohem sanatkâr, bu vesileyle meşruiyet kazanacaktır. Fikret Adil’in bohem kavramına ilişkin ahlaki sterilizasyon girişimlerinin nihaî hedefi, onu yerel kültürel dokuya sağlıklı bir sentez tecrübesi oluşturacak şekilde eklemleyebilmektir. Bohem kimliğinin Adil’in eserlerinde süreklilik arz edecek biçimde tashih edilmeye çalışılması ve belirli aşırılıkların bohem kültüre özgü olamayacağını altının özellikle çizilmesi de bu endişeyle ilgilidir.

Fikret Adil'in *Gardenbar* isimli eseri de Beyoğlu merkezli bohem sanat çevrelerinin eğlence kültürlerini eleştirel bir yaklaşımla değerlendirdiğini ortaya koyan ahlaki şerhler içerir. Bohem eğlence kültürü açısından ikonik bir merkez olarak ele alınabilecek bir meyhanenin tarihçesini etraflıca anlattığı *Gardenbar*'ın girizgâhında yazar, bir meddah üslubuyla 'medeniyet' kavramını sorgular ve bu kavramın eğlenceyle ilişkilendirilmesinin yüzeyselliğine dikkat çeker. Adil'e göre Türk toplumu Batı medeniyetine "bar kapısından" girmiştir:

"Medeniyet bir yere her zaman fena tarafından girer derler. Medeniyet kavramı üzerinde tartışılabilir. Sözelimi, ne bileyim ben, dans etmek medeniyet midir? Bara gitmek medeniyet midir? İçki içmek, çorapsız, yarı çıplak gezmek medeniyet midir? diye sorulabilir..."

Biz de Doğu kültürünü bırakıp Batı kültürünü alırken, işe önce gözle görünenden başladık. Bu değişimin savaşı sonu gibi bir döneme rastlayışı, insanların eğlenceye olan tabii eğilimleriyle de birleşince bizi Batı medeniyetine bar kapısından soktu.

O hâlde geliniz, sizinle *Gardenbar*'a gidelim. Haydi, ortaoyunlarında olduğu gibi ayağınızı kaldırınız, başınızı eğiniz, zira 1939 modeli bir otomobile biniyoruz. Bindiniz mi? Tamam. Çek şoför Tepebaşı'na!" (2021a: 159).

*Gardenbar*, Balkan Savaşı yıllarında ihtiyaç duyulan malî kaynağın temini için şehrin önde gelen ailelerinin yaptıkları el örgülerini ve işlemeleri Kızılay yararına sergileyip satmak için inşa edilmiş bulunan pavyonun ismidir. Bahsi geçen mekânın erken dönemlerinde hizmet ettiği bu ulvî amaçla yıllar sonra edindiği hüviyet arasında büyük bir fark vardır. Zira birkaç defa el değiştirdikten sonra çehresi ciddi bir başkalaşım geçiren *Gardenbar*, artık el işi yerine Avrupa'dan getirilen kadınların teşhir edildiği bir mekâna dönüşmüştür. Yazarın dejenerasyon karşısında müsamahakâr olmadığı, mekânın yeniden üretimi sırasında devralınan kültürel mirasın içerdiği saygınlığın gözetilmesi gerektiği düşüncesini savunduğu aşağıdaki satırlardan anlaşılmaktadır:

"Yıl 1911. Balkan Savaşı'ndayız. Durum çok kötü. Her tarafta hastalık. Kolera baş göstermiş. Kızılay her zaman olduğu gibi yardım için çırpınıyor. Fakat sefalet ve hastalık o kadar fazla ki bu yardıma bütün memleketin katılması gerek. Düşünüyor, düşünüyorlar. Şehrin yüksek ve tanınmış aileleri, el örgüleri, işleme yapacaklar, bunlar Kızılay yararına sergilenip satılacak. Güzel. Ama nerede? Yer yok. Kızılay bu eşyayı sergilemek için bir pavyon yapmaya karar veriyor.

(...)

*Gardenbar* ile Kızılar arasında ne ilişki var, diyeceksiniz. Çok... Çünkü *Gardenbar*, işte bu pavyonda açıldı. Kızılay şehrin kibar kadınlarının el işlerini

sergilemek için yaptığı bu pavyonu satmış, aynı yerde orayı alanlar, Avrupa'dan getirdikleri kadınları sergilemeye başlamışlardır” (2021a: 163).

Fikret Adil esasen eğlence kültürünün, bir toplumun gelişmişlik düzeyinin ve medeniyetle kurduğu ilişkinin belirleyicileri arasında yer aldığını kabul etmektedir. Buna mukabil yazar, İstanbul'a eskiden olduğu gibi birinci, ikinci sınıf artistlerin gelmediğini; artık “buraya gelen[in] sadece beyaz kadın ihracatı” (2021a: 203) olduğunu belirterek duyduğu rahatsızlığı dile getirirken, bohem yaşam pratiğinin hangi sınırlar içinde kabul edilebileceğine dair genel bir çerçeve çizmiş olur. Fikret Adil, modernleşme süreci karşısında ayıklayıcı bir bilinçle hareket etme yükümlülüğünü benimsemiş bir aydın olarak tüm boyutlarıyla deneyimlediği bohem yaşamı, kendi değerleriyle karşıtlık oluşturacağını düşündüğü yönlerini ortaya koyarak etkisiz kılmaya çalışır. Yazarın bu refleksi, Türk entelijansiyasının batıdan ödünçlenen kültürel imgeleri yerel ayrıksılığa uyarlama çabasını ahlaki bir misyon olarak değerlendirme eğiliminin bir uzantısıdır. Kemal Karpat'ın, “batının kültürel kavramlarını toplumun kendi kültür değerlerine yatkın bir şekilde yorumlayarak Türk toplumunun kültür değiştirme metotlarına uygun olarak benimsemeye” (1971: 33) çabaladığını söylediği edebiyat geleneğimizin bu bağlamda geliştirdiği tavrın, sosyal değerlerine yabancılaşmakla itham edilen zümrelerin mensuplarınca da sürdürülmesi, dikkate değer bir husustur.

Tüketim odaklı yaşam pratiğinin, alt kültür kamuları tarafından önemli bir tehdit unsuru olarak görüldüğünü kanıtlayan örneklerin edebî düzlemdeki karşılıklarına muhtelif eserlerde rastlanabilmektedir. Ahmet Mithat'ın *Felâtu Bey ile Rakım Efendi*'sinden Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'na, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdî*'sinden Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*'ına kadar pek çok anlatı, gösterişçi tüketimi ve sefahate dayalı hayat tarzını, alafranga kültürün dejenere araçları olarak yorumlar. “*Tüketimi ahlakdışı bir kültürel suç sayma eğilimi, nadir değildir*” (Mardin, 1991: 48). Bu eğilimin ardındaki motivasyon, cemaatçi püritanizmin, ortak toplumsal değerlerin muhafazası için geliştirdiği ötekileştirme ihtiyacı tarafından üretilmektedir. Fikret Adil'in, bohem yaşamın, sanatkârın estetik üretimini akamete uğratacak düzeyde avare, mihaniki ve şuursuz bir hedonizme indirgenemeyeceğini özellikle vurgulamış olmasının nedeninin de onu gösterişçi tüketimin akıbetine uğramaktan koruma amacı olduğu düşünülebilir.

Fikret Adil'in, İstanbul dışı ve Ankara ile savaş bölgelerinde yaşayan köylülerin hayatlarının ele alındığı, Milli Mücadele ve Cumhuriyet

inkılaplarının anlatıldığı, eskiye ve İstanbul'a karşı yeni değerlerin ve Ankara'nın yüceltildiği (Enginün, 2018: 269) romanların kaleme alındığı yıllarda tümüyle apolitik sanat çevrelerinin bohem yaşamlarına odaklanan metinler vücuda getirmesi, önemli bir sosyolojik realitenin vurgulanmasını sağlar. Adil'in, devrinin edebiyat kanonunun dışında kalan yazınsal tercihleri, bahsi geçen sosyolojik gerçeklikten beslendiğinin dolaysız kanıtıdır. Bu sosyolojik gerçeklik, erken Cumhuriyet devri Türkiye'sinin politik gündeminden, ulusçu ideallerinden ve seferberlik ruhundan hemen hiç etkilenmemiş bir zümrenin mevcudiyetini dikkatlere sunmaktadır. Bohem sanat çevrelerinin edebî ürünleri, bu bakımdan belge niteliği arz eden önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Richard Hoggart'ın, "edebiyatın tanıklığı olmaksızın toplum uzmanının toplumun tamamına karşı kör olacağı" (1966: 17) yönündeki tespiti dikkate alındığında, Cumhuriyet devri Türk edebiyatının üzerinde yeterince durulmamış cephesini teşkil eden bohem sanatın mahdut fakat güçlü bir sosyolojik tabandan beslendiği anlaşılır. Kuşkusuz bu dönem, yerli bohem sanat çevreleri için de bir kültürel geçiş evresi niteliğindedir. Bohem hayatın ahlaka mugayir ya da aşırı bulunan cephelerine yönelik çekince ve eleştiriler, bizzat bu yaşam pratiğine iştirak etmiş sanatkarlarca dile getirilir. Nitekim Peyami Safa ve Necip Fazıl gibi, Fikret Adil'in çevresinde buluşarak bohem yaşamı deneyimlemiş bulunan edipler, bir süre sonra daha muhafazakâr bir dünya görüşünü sahiplenmeye yönelecek; geride bıraktıkları bohem hayatı, arayış dönemlerine özgü ruhsal buhranların var ettiğini ifade etmeye başlayacaklardır. Necip Fazıl Kısakürek'in 1934 tarihli, "Tam otuz yıl saatim işlemiş, ben durmuşum/gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum" mısraları, estetize edilmiş bir ahlaki uyanışın habercisi olduğu kadar, bohem yaşam deneyimine sahne olan yıllarını "kayıp" addettiğinin itirafını da içerir. *Şiirlerim ve Şairliğim* başlıklı yazısında şair, bu itirafı detaylandırarak yineler:

"Birbirine aykırı çift başlı bir mahluk olan şairde, biri süfli ve mahkum, öbürü ulvi ve hâkim iki kutup var. Bunlardan biriyle şair, insanoğlunun en altında, öbürüyle de nebiler ve veliler ayrı, en üstünde.

Elbette ki alt kattakilerden olmak istemeyecektim. Bunun için büyük bir memuriyeti yerine getirmek lazımdı. Buna çalıştım..." (1988: 2).

Necip Fazıl Kısakürek'in, birbirine tezat oluşturan iki özelliğe sahip olduğunu belirttiği şairin, "süfli ve mahkûm" yönüyle bohem sanatkar kimliğine göndermede bulunduğu anlaşılmaktadır. Şair, bir dönem kendisinin de temsilcisi olduğu bohem sanatkar profilini ruhsal ve ahlaki tekâmülüyle aşarak bu kimliğin "ulvi ve hâkim" kutbuna ulaştığını ifade

eder. “Ben ve Ötesi’nde topladığı şiirleri vehimlerle, korkularla dolu bohem bir ferdiyetçilikten yavaş yavaş tam sesini bulamadığı bir mistisizme doğru yüksel[en]” (Tanpınar, 1977: 113) Necip Fazıl’ın sanat anlayışı da yaşam tarzına koşut olarak radikal bir dönüşüm geçirir. Fikret Adil’in etrafında bir araya gelen sanatkarlar arasında yer alan Peyami Safa da 1930’lu yılların başlarından itibaren uzaklaşmaya başladığı bohem hayata ilişkin deneyimlerini naklettiği otobiyografik karakterli eseri *Bir Tereddüdün Romanı*’nda (1933), yaşamının bu kesitiyle hesaplaşır. Vecdi Bürün’ün, yıllarca sürdürdüğü bohem hayatının ardından gerçekleştirdiği evlilikle daha disiplinli bir yaşama başladığını (1978: 49) söylediği Peyami Safa’nın geçirdiği başkalaşım, Necip Fazıl Kısakürek’in değer dünyasındaki kırılmayı anımsatır. “Doğuştan başıbozuk; tabiattan hür, kayda, baskıya gireme[yen]” (Karay, 1945: 1) bir romancı olarak Mahmut Yesari, mensubu olduğu bohem sanat çevresinin idealize ettiği kayıtsız entelektüel imajının dışında kalmasına neden olacak şekilde gelişmiş bir sosyal duyarlığa sahiptir. Cumhuriyet devrinin popüler yazarları arasında yer alan Aka Gündüz de bir parçası olduğu bohem yaşam tarzının hâkim yönelimlerini yakından tanınmasına ve eserlerinde “sık sık bohem çevrelerden, uç kesimlerden söz açmış” (İleri, 2001: 227) olmasına rağmen sosyal tenkidin yanı sıra politik ve ahlaki telkine yoğun bir biçimde başvuran tezli romanlar kaleme almıştır. Aka Gündüz’ün *Tank-Tango* (1928) adlı eseri, içinde yaşadıkları topluma yabancılaşmış karakterlerin Millî Mücadele’nin sembolü olan Ankara’ya gelerek sosyal açıdan makbul bireylere dönüşmelerini konu edinirken yazarının idealist yazınsal tutumunu tüm yönleriyle ifşa eder. Aka Gündüz de tıpkı Mahmut Yesari, Peyami Safa, Necip Fazıl Kısakürek ve Fikret Adil gibi bohem sanatçı stereotipinin uyandırdığı izlenime aykırılık teşkil edecek biçimde ahlaki, siyasi, kültürel ve sosyal kaygıları bulunan; sorumluluk sahibi aydın tipini örnekleyen bir figürdür. Tüm bu örnekler Türk ediplerinin, kültürel aidiyetleri doğrultusunda bohem kavramına eleştirel bir mesafeden bakarak onu kendi sosyolojik gerçekliklerinden devraldıkları değerlerle mezcetmek suretiyle yeniden yorumladıklarını gösterir.

### Sonuç

Bohem yaşam tarzı, muhtelif kültürlerde sanatçı topluluklarının burjuva değerleri çerçevesinde biçimlenen öğretilere karşı kendi komün ütopyalarını hayata geçirmek üzere inşa ettikleri özel bir yönelimi tanımlamaktadır. Bohem hayat pratiğinin belirgin özellikleri arasında uyumsuzluk, eğlenceye dayalı gelişigüzel yaşam, sorumluluk yoksunluğu ve üzerinde ittifak edilen kamusal değerlere karşı geliştirilen bilinçli kayıtsızlık hâli ön planda gelmektedir. Bohem kavramı, sanat alanıyla mutlak bir özdeşlik ilgisi

kuracak şekilde bütünleşmiştir. Söz konusu kavram, Batı'da ilk bohem sanat topluluklarının ortaya çıktığı 19. yüzyıldan itibaren farklı ulusal edebiyat geleneklerini etkisi altına almaya başlamış; intikal ettiği coğrafyanın özgün kültürel birikiminin dönüştürücü müdahalesiyle başkalaşım geçirerek mahiyet değiştirmiştir.

Türkiye'de ilk bohem sanat topluluğu, kültürel dokusunu ekseriyetle seküler değerlerin şekillendirdiği, batılı yaşam pratiğinin sembolü niteliğindeki Beyoğlu'nda 1930'lu yıllarda ortaya çıkmıştır. Fikret Adil'in etrafında bir araya gelen Necip Fazıl Kısakürek, Peyami Safa, Mahmut Yesari, Aka Gündüz, Mesut Cemil, İbrahim Çallı, Eşref Şefik ve Elif Naci gibi farklı disiplinlere mensup sanatkarların teşkil ettikleri bu zümre, sosyal normlara aykırı temayüllere meşruiyet kazandıran bir zemin üzerinde vücut bulmuştur. Sınırları İstanbul'u farklı vesilelerle ziyaret eden ecnebi sanatkarların katılımlarıyla zaman zaman genişleyebilen bu kozmopolit zümrenin gerek etnik gerekse kültürel yapısıyla homojen bir bütünlük arz ettiği iddia edilemez. İlk yerli bohem sanat topluluğu olarak karşımıza çıkan bu zümrenin yaşam pratiğine dair en ayrıntılı ve canlı gözlemlere Fikret Adil'in yapıtlarında tesadüf edilmektedir. Beyoğlu merkezli bohem sanat çevrelerinin değer dünyaları, ilişkileri, yaşam tarzları, eğlence kültürleri, sanatsal üretimleri ve sosyal konumları hakkında birinci elden tanıklığa dayalı anlatılar ihtiva eden bu yapıtların oluşturduğu külliyyat, araştırmacılara önemli monografik veriler sunmaktadır. Fikret Adil'in eserleri aracılığıyla Türk edebiyatı tarihinde bohem kavramına ilişkin okumaların hangi bağlamlarda geliştiği, yerli şair ve yazarların bohem yaşam pratiği karşısındaki tutumları ve bohem kültürün Türkiye'ye özgü modernleşme deneyimiyle kurduğu ilişkiye dair önemli verilere ulaşılabilmektedir.

Fikret Adil'in anlatılarında ağırlıklı olarak gerçek kimlikleriyle ele aldığı yerli şair ve yazarların, deneyimledikleri bohem yaşamı anlamlandırırken birtakım hususlar üzerinde uzlaştıkları tespit edilebilmektedir. Söz konusu sanatkarların tamamına yakını, bohem kültürü burjuva karşıtlığıyla özdeşleştirmektedir. Burjuva değerlerine reddiyeci bir tavırla yaklaşmak, bu sanatkarlar tarafından bohem kültüre intibakın eşiği olarak görülmüştür. Bohem sanat çevrelerinin gündemini belirleyen bir diğer konu da toplumsal cinsiyet eşitsizliği sorunudur. Kullanılan cinsiyetçi dilden uygulanan fiilî ayrımcılığa kadar büyük bir hassasiyetle takip edilen bu sorun, bohem sanatkarın feodal kültürden ve ataerkil yapının geleneksel yaklaşımından ayrıldığını gösterir. Bununla beraber Fikret Adil'in metinlerinde asıl dikkat çekici husus, bohem kavramının yerli sanatkarlar tarafından taşıdıkları

kültürel ve ahlaki kodlara uyarlanarak yeniden yorumlanmış olmasıdır. Bu eserlerde bahsi geçen sanatkarların görünüşteki aykırı, sefih ve marjinal yaşamlarına rağmen, gelenekle bütünleşen yönlerinin de bulunduğunu düşündürecek şekilde bohem hayatın belirli cephelerini sorguladıkları belirtilebilir. Devrin şair ve yazarlarının, bohem kültürün aşırıya vardığını düşündükleri boyutlarına yönelttikleri eleştiriler, kendilerini devraldıkları kültürel birikimin temsilcileri olarak konumlandıklarını göstermektedir. Çoğunluğunu protagonist figürlerin oluşturduğu bu kahramanlar, bohem kimliği olumsuz imajından kurtararak daha kabul edilebilir ahlaki vasıflarla donatmaya çalışırlar. Fikret Adil'in eserlerinde yerli bohem sanatkarların, batıdaki örneklerinin aksine kısmen de olsa ahlaki, kültürel, siyasal ve sosyal ideallere sahip figürler olarak tasvir edilmeleri, Türk edebiyatında bohem kavramının kendi özgün koşulları çerçevesinde gelişen bir realiteyi ifade edecek biçimde ele alındığını ortaya koyar.

#### KAYNAKÇA

- ADİL, Fikret (1936), "Bir Deli", *Ağaç*, İstanbul, 13-14.
- ADİL, Fikret (2018), *Asmalımescit 74*, Sel Yayınları, İstanbul.
- ADİL, Fikret (2021), *Avare Gençlik & Gardenbar Geceleri*, Sel Yayınları, İstanbul.
- ADİL, Fikret (2021), *Intermezzo*, Sel Yayınları, İstanbul.
- AKBAL, Oktay (1977), *Zaman Sensin*, Çağdaş Yayınları, İstanbul.
- AYHAN, Ece (2016), *Bir Şiirin Bakır Çağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BAUDELAIRE, Charles (1992), *Paris Sıkıntısı*, Çev. Tahsin YÜCEL, Adam Yayınları, İstanbul.
- BAUDELAIRE, Charles (2013), *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali BERKTAY, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BEAUVOIR, Simone de (1993), *Kadın İkinci Cins II: Evlilik Çağı*, Çev. Bertan ONARAN, Payel Yayınları, İstanbul.
- BELGE, Murat (2017), *Tarihten Güncelliğe*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BENJAMIN, Walter (2019), *Pasajlar*, Çev. Ahmet CEMAL, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BOZOK, Hüsamet (1973), "Dostluklar, İlişkiler", *Yeditepe*, İstanbul.
- BÜRÜN, Vecdi (1978), *Peyami Safa ile 25 Yıl*, Yağmur Yayınları, İstanbul.

- DERVİŞOĞLU, Efnan (2010), “Bohem Kavramı ve Bir Tereddüdün Romanı Üzerine”, *Folklor/Edebiyat*, Ciu Cyprus International University, 16.62, 101-116.
- ENGİNÜN, İnci (2018), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- FRANCK, Dan (2009), *Bohemler*, Çev. İsmail YERGUZ, Sel Yayınları, İstanbul.
- HAŞİM, Ahmet (2018), *Bize Göre ve Bir Seyahatin Notları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- HAŞİM, Ahmet (1926), *Piyale*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- HEINE, Heinrich (2015), *Romantizm Okulu*, Çev. Ömer ALBAYRAK, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- HOGGART, R. (1966), “Literature and Society”, Ed. N. MACKENZIE in *A Guide to the Social Sciences*, Weidenfeld & Nicholsun, London.
- İLERİ, Selim (2001), *Romanımızdan Altın Sayfalar*, Doğan Kitap, İstanbul.
- [KANIK], Orhan Veli (1950), “Sait Faik İçin”, *Yaprak*, 1, İstanbul.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (2015), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KARAY, Refik Halit (1945), “Mersiyeden Önce”, *Akşam*, Sayı: 9644: 1.
- KARPAT, Kemal (1971), *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1988), “Şiirlerim ve Şairliğim”, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.
- KURDAKUL, Şükran (1985), *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, Cem Yayınları, İstanbul.
- LUKACS, Georg (2000), *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat ÇAPAN, Payel Yayınları, İstanbul.
- MARDİN, Şerif (1991), *Türk Modernleşmesi-Makaleler IV*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MARX Karl-ENGELS, Friedrich (1886), “Les conspirateurs”, *Die Neue Zeit* 4, Paris, 555.
- MARX, Karl (2016), *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, Çev. Erkin ÖZALP, Yordam Yayınları, İstanbul.
- NECATİGİL, Behçet (1989), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul.



- OKAY, Orhan, (2016), “Türk Şiirinin Dargın İki Ustası: Yahya Kemal ve Ahmet Haşim”, *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- OKAY, Orhan (2016), “Yahya Kemal ve Şiiri”, *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- OKTAY, Ahmet (2004), *Gizli Çekmece*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Özbek, Meral (2000), “Walter Benjamin Okumak III”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 55.4, 83-111.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (2004), *Türkçe Sözlük*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Robert, Paul (1977), *Dictionnaire: Alphabetique & Analogique de la Langue Française*, Societe Du Nouveau Littre, Paris.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2021), *Beş Şehir*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- TDK (2019), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TEKİN, Mehmet (2006), *Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- TUĞLACI, Pars (1981), *Okyanus Ansiklopedik Sözlük*, Cem Yayınları, İstanbul.