SOVYET TÜRKOLOGLARININ İNCELEMELERİ

sovyet türkologlarının türk edebiyatı incelemeleri



- XVIII. Yüzyıl Türk Edebiyatı
- Türk Aydınlanma Edebiyatı
- Ömer Seyfettin'in Yaratıcılığı
- Sabahattin Ali'de Hümanizma
- Sait Faik
- Nâzım'da Folklor Gelenekleri
- Kemal Tahir'in «Devlet Ana»sı
- Orhan Kemal'in Yapıtları
- Aziz Nesin'de Toplumsal Eğilim ve Dil
- 60'larda Dağlarca'nın Toplumcu Şiirleri
- Yaşar Kemal ve Folklor
- Türk Şiirinde Özgür Koşuk

Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri

SOVYET TÜRKOLOGLARININ TÜRK EDEBİYATI İNCELEMELERİ

Türkçesi

Tatyana Moran
Yurdanur Salman

CEM YAYINEVİ

Redaksiyon :

Svetlana Uturgauri
Elena Maştakova

Dizgi : Metin Dizimevi
Baskı : Bahar Matbaası
Birinci baskı
İstanbul — 1980

İÇİNDEKİLER

7 Önsöz

9 Türk Aydınlanmasının Ön Tarihi (XVIII. Yüzyıl Edebiyatı Üzerine)
Elena Maştakova

41 Türk Aydınlanma Edebiyatının Temel Sorunları
İrina Borolina, İda Sonina

58 Ömer Seyfettin'in Yaratıcılığıyla İlgili Bazı Sorular
Leyla Alkayeva

81 Sabahattin Ali'nin Romanlarında Hümanizm
Leyla Alkayeva

102 Sait Faik (Bir Yazar Olarak Portresi)
Natalya Aizenştayn

135 Nâzım Hikmet'in Oyunlarında Folklor Gelenekleri
Galina Gorbatkina

164 Kemal Tahir'in «Devlet Ana» Romanı
Svetlana Uturgauri

179 Orhan Kemal'in Yapıtları - Türk Gerçekçiliğinin Gelişmesinde Yeni Bir Aşama
Svetlana Uturgauri

209 Aziz Nesin'in Yapıtlarında Toplumsal Eğilim ve Dil
Nelli Yakovleva
221 60'lı Yıllarda Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Toplumcu Şiirleri
Tevfik Melikov
231 Yaşar Kemal ve Folklor
Galina Gorbatkina
255 Türk Şiirinde Özgür Kcşuk
Tevfik Melikov
271 Kaynakça
Antonina Sverçevskaya

ÖNSÖZ

Elinizdeki kitap, üç yıllık bir çalışma sonucu Sovyet Bilimler Akademisi Doğu Bilimleri Enstitüsü Türkologlarıyla, Moskova ve Leningrad Üniversitelerindeki Türkologlar tarafından hazırlanmıştır. Kitabın ortaya çıkışında Akademinin eski başkanı sayın Gafurov'un rolü büyük olmuştur. 1975 güzünde Moskova'da bulunduğum sırada, sayın Svetlana Uturgauri ve Ekber Babayev'le birlikte beni kabul ederek görüşmüş, iyi dostluk ve komşuluk bağları için kültür yakınlaşmamızın gerekliliğini belirtmişti. Bu görüşmede Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatının çeşitli sorunlarını ele alarak yapacakları incelemelerin bir kitap olarak yayınlanması kararlaştırılmıştı. Bu bakımdan merhum Gafurov'u ve aynı toplantıda bulunan merhum Ekber Babayev'i burada anmayı bir borç bilmekteyiz.

Sovyet Türkologları Türk ve yabancı bilginlerin çalışmalarından yararlanmışlardır. Kendilerinden önce gelen metinbilimcilerin somut inceleme ve betimlemelerden oluşan bilimsel mirasını kullanmışlardır: Bunlardan Profesör B. D. Smirnov (1846-1922), Akademi Üyesi A. E. Krımskiy (1871-1942), Akademi Üyesi V. A. Gordlevskiy (1867-1956) başta gelen adlardan birkaçıdır.

Sovyet Türkologları «Doğu Edebiyatlarının en gelişmişi» olarak nitelendirdikleri Türk Edebiyatında ulusal ve uluslararası özelliklerin ortaya çıkışı, bu edebiyatın öteki ede-

biyatlarla bağları, değişik aşamalardaki gelişmesi, Türk gerçekçiliğinin oluşması gibi sorunları ele almışlar ve temeli oluşturan birçok sorunu ortaya koymağa çalışmışlardır.

Bu çalışmalardan sonra yazılar Tatyana Moran ve Yurdanur Salman tarafından Türkçeye çevrilmiş, bu incelemeleri hazırlayan Türkologlar grubunun yönetmeni Svetlana Uturgauri ile redaktör Elena Maştakova, Cem Yayınevinin çağrılısı olarak yurdumuza gelmiş, bu çevirileri tekrar incelemişler ve redaksiyon işini hep birlikte tamamlamışlardır. Burada yazıları yayınlanan diğer Türkologlarla birlikte bu dört kişiye özellikle teşekkür ederiz.

Sovyet Türkologları kendi deyimleriyle «alçakgönüllü çalışmalarının Türk okurunu ilgilendireceğini umut etmektedirler.» Biz başka bir bakış açısından yapılan bu incelemelerin Türk edebiyatına katkısı olacağına inanıyor, bu gibi karşılıklı çalışmaların sürmesini diliyoruz.

Oğuz Akkan

TÜRK AYDINLANMASININ ÖN-TARİHİ

(XVIII. YÜZYIL EDEBİYATI ÜZERİNE)

Elena Maştakova

Türk edebiyatında XVIII. yüzyılla XIX. yüzyılın ilk yarısı, Ortaçağ edebiyatından yeni edebiyata geçiş dönemidir. Bir buçuk yüzyıl süresince ortaya çıkan yönelişler yüzünden bu edebiyatın içinde bir değişme olmuş ve bazı geleneklerin önce zayıfladığı, sonra da parçalandığı görülmüştür. Yeni niteliklerin ortaya çıkışı gittikçe hız kazanmıştır.

XVIII. yüzyıl edebiyat ortamının birçok özellikleri, kendine özgü tarihsel koşullarla saptanmıştır; bu edebiyatı oluşturan malzeme(1), edebiyatın gelenekleri ve Türk edebiyatının gerçekleriyle ilişkisi bakımından bu özellikten etkilenmiştir. Öyle ki, kural olarak yerleşmiş geleneksel bir içeriğin, şiirin geleneksel biçimini belirlemesi gerektiği, kabul edilmiştir. Şiirler, teknik bakımdan gittikçe daha aşırı işlenmiş şiirlerdir; bu şiirlerde *epigone*(2) çizgileri de bulunmaktadır. Geçmişin estetik ölçüleri yeni fikirlere, yeni bir anlatım gerektiren fikirlere ters düşmeye başlamıştır.

Bu arada ulusal özellikler de kendilerini gittikçe daha çok göstermeye başlamıştır; gerçekten ulusal olan

1. Edebiyatı oluşturan malzeme derken biz, okur yazar ve eğitilmiş insanların okuduğu her türlü yazılı yapıtı kastediyoruz.
2. **epigone:** eskiyi, gelişme olmaksızın tekrarlama. (Ç. N.)

bu özellikler, birkaç yetenekli şairin yeni konulara ve Türk yaşamının motiflerine el atması, kent ve köy konuşma dilinin, giderek argonun bile kullanılması, atasözleri ve deyimlerin dile girmesiyle kendilerini belli etmiştir. Yazılı şiire, ulusal şiir sistemi (hece), şarkılar ve türküler daha çok girmeye başlamıştır. Örnek olarak Nabî'nin (1642-1712), Sabit'in (1650-1712) şiirlerini, bunlarla birlikte Nedim'in (1692-1730) ve onu izleyenlerin bazı şiirlerini verebiliriz.(3)

Sözlü halk edebiyatı, düzyazıya da girmeye devam ediyordu. Kısa öykü ve fıkra, çoğu zaman ya Türk olan ya da dış ülkelerden aktarılmış folklor temeline dayanılarak yaratılmaktaydı. Bunlar, bazan uzun bir anlatı (narrative) biçimindeydi. Buna örnek, Ali Aziz'in (ölümü: 1798) «Muhayelât-ı İlledün-i ilâhi» adlı kitabıdır. Bu kitapta bilinen masallar ve XVIII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundaki gerçek yaşamla ilgili öyküler, baş kahramanın serüvenleriyle bağdaştırılmıştır. Tarih yapıtlarının, didaktik (öğretici), etik (ahlâksal), dinsel risalelerin ve başka yazıların içine de folklordan esinlenmiş anlatı parçaları, halk efsaneleri ve kıssalar giriyordu.

Yazarlar, kentlerde sayıları gittikçe artan okurlarının kafalarını ve yüreklerini etkilemek için yeni yöntemler arıyorlardı. Edebiyatın düzeyi yükseliyordu. Edebiyat, gittikçe daha çok sayıda yaşam sorununu ve olayı kapsıyor, üstelik yeni içeriğe daha uygun biçimleri bularak bazan gerçeği, gerçekçi bir biçimde yansıtmayı başarıyordu.

Toplumsal gelişmenin nesnel koşullarının etkisiyle

---

3. Zamanında buna V. M. Kocatürk, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara, 1964, ve başka Türk ve Avrupalı bilginler dikkati çekmişlerdir. Bu konuda Sovyet Türkologları da yazılar yayınlamışlardır: V. Garbuzova'nın **Ortaçağ Türk Şairleri** adlı ders kitabı, Leningrad, 1963, (R. K.); İ. Borolina'nın **Yeni Çağdaş Doğu Edebiyatı** kitabında «XVII. yüzyılın ikinci ve XVIII. yüzyılın ilk yarısında Türk Edebiyatı» adlı yazısı, Moskova, 1975, (R. K.).

XVIII. yüzyılda eskimiş edebiyat yasalarına karşı eğilim güçlendi. Türler birbirleriyle daha yoğun bir biçimde karıştı ve bazı türler değişime uğradı. Eskiden o denli önemli bir yeri olmayan bazı türler ön plana geçmeye başladı. Bu yeni ya da yenilenmiş olan türler artık edebiyatın temel türlerini oluşturmaya başladı. Bu edebiyat türleri de, toplumun o zamanki ilerici anlayışının çizgilerini taşıyordu.

Ülkenin gelecekte nasıl gelişip değişeceği konusundaki yeni görüş, büyük ölçüde gerçeklik karşısında edinilen eleştirel tutuma dayanıyordu. Türkler bu konuda, çok zengin geleneklerinden destek alıyorlardı. Rus bilginleri, XVII. yüzyıl Türk edebiyatını «hiciv yüzyılı» diye adlandırmaktadırlar.(4) O zaman bile birçok şair ve düzyazı yazarı, eleştiri yapma gözüpekliğini göstererek çoğu zaman hicve başvurmuşlardır. Bunlar, Osmanlı İmparatorluğunun gücünü yitirmesinden ve ülkenin yoksullaşmasından, baştaki yöneticilerin yozlaşmasından, ahlâk bozukluğundan ve daha başka düzen bozukluklarından yakınıyorlardı. Bunların sorumluluğunu ayrıca Sultan'a yükleyerek onu, insanlığın iyiliği için kendi padişahlık olanaklarını kullanıp kötülükleri cezalandırmaya ve iyilik yaratmaya çağırıyorlardı. Sonra, toplumun ıslah edilmesi için de en etkili çare olarak aydınlanmayı kabul ediyorlardı. Onlara göre «ilim meşalesini» taşıma görevi, herkesten önce iktidarda olanlara ve başta Sultana düşüyordu. Bir yöneticinin erdemlerinin ölçüsü olarak da, kafasının aydın olup olmadığına bakılıyordu. Bu yazarlar, genel olarak yasaların varlığına, insanlar tarafından hazırlanan, toplumu yasasızlıktan ve zorbalıktan koruyabilecek «haklı yasalar»ın mutlak gücüne, bir dine inanırcasına inanıyorlardı.

Bu görüşler 1635'te idam edilen Nefî'nin hicvinde, Veysi'nin (1561-1628) şiir ve düzyazılarında, bazı risalelerde ve başka yazılarda değişik ölçülerde bulunuyor-

4. V. D. Smirnov, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Sanktpetersburg, 1891, s. 130, (R. K.).

du. Bunların arasında Gömürceli Koçubey'in Risalesi (1631) önemli bir yer tutar. I. İbrahim'e çağrıda bulunan anonim bir Nasihatname'de İmparatorluğu yıkılıştan kurtarması için aynı önlemlerin alınması yolunda bir çağrı vardır.(5) Aynı fikirler, XVIII. yüzyılın bazı yazılarında da geliştirilmişti.

Osmanlı İmparatorluğunun geçirdiği bunalımın yarattığı derin çalkantılar, toplumun bilincini etkiliyordu. Toplumun gelişmesi, ülkedeki yaşama biçiminin yenilenmesi gerektiğini gittikçe daha belirgin bir biçimde ortaya koyuyordu. Başlangıçta değişiklik gereğini iyi okumuş insanlar ya da ülke dışına çıkmış olanlar duydular. Reform eğilimleri gittikçe güçlenerek bu çağın belirleyici özelliklerini oluşturuyordu. Ne var ki bunların uygulamaya aktarılışı oldukça sınırlı kaldı. Öyle ki, bu süreç içinde bütün yüzyıl boyunca (yüzyılın ilk üçte birinde ve sonunda) orduda bazı değişiklikler yapmak için çabalara girişildi. Her zaman askeri gücüne güvenen feodal imparatorluk, XVIII. yüzyılın koşulları içinde de ordunun modernleştirilmesi yoluyla eski gücünü elde edeceğini umuyordu. Ne var ki, o zaman orduya yeni bir biçim verme çabası başarıyla sonuçlanmamıştı. Buna karşın, yeni önlemlere başvurulmasına bağlı olarak ve bunların etkisiyle kafalarda meydana gelen yeni uyanışlar, özellikle kültürde olumlu sonuçlar doğurmuştur.

XVIII. yüzyıl Türk toplumunun kültür yaşamında kendine özgü güçlükler vardı; ölmekte olan geçmişle geleceğe yönelik ve karşı olan akımlar ortalarda dolaşıyordu. Varolan durumdan kurtulmak için aranan yol-

---

5. Yukarıda adı geçen yazılar üzerine Rus bilgini V. D. Smirnov'un bir monografisi vardır: «**Koçubey Gömürceli ve Başka XVIII. Yüzyıl Türk Yazarları Türkiye'nin Düşüşü Üzerine**», Sanktpetersburg, 1873, (R. K.); Bkz. **E. İ. Maştakova'nın «Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah Tarihi (XIV. - XVII. Yüzyıllar Arası)»** adlı kitabı, Moskova, 1972, (R. K.); **Veysi, Hzbname («Rüyaların Yorumu»)**, eleştirmeli basım, Türkçe'den çeviri, önsöz ve açıklamalar, F. A. Salimzanova, Moskova, 1976, (R. K.).

lar da çok değişik yönlere gidiyordu.

Yaşamın akışı, ülkede okur-yazarlık düzeyinin, en çok da memur sınıfının eğitim düzeyinin yükseltilmesini, lâik bir öğretimi ve ilerici ilim düzeyinde ülkenin kendi uzmanlarının yetiştirilmesini vb. gerektiriyordu. Türkiye'nin ilerici çevrelerinde ve uzak görüşlü devlet adamları arasında bir yenilik olarak, gelişmiş Batı ülkelerinin deneylerinden yararlanma görüşü belirdi. Bunun sonucu olarak örneğin, eski Türk ordusunu reformdan geçirmek için Avrupalı uzmanların çağırılması gibi çareler arandı. Bunlar ordunun eğitilmesi, çağdaş bilimlere dayanarak yeni yöntemlerle geliştirilmesi vb. gibi çarelerdi.(6) Fakat, bu reformların gerçekleşmesi, tutucuların, katılaşmış geleneklerin ve daha da pek çok gücün direnciyle karşılaşıyordu. Avrupa deneylerinin (ne denli sınırlı olursa olsun) yakınlaşması toplumsal ve kültürel yaşamın çeşitli yanlarına eskiden Türklerce bilinmeyen görüşler ve anlayışlar getiriyordu. Ülkenin geleceğinden endişe eden ve sayıları gittikçe artan insanlar, bu yeni fikirleri benimsiyorlardı.

O zamana dek oldukça uzun bir geçmişi olan Avrupa-Türk ilişkileri yeni bir biçime girmeye başladı. Artık bu ilişkiler yalnızca ticaret, ordunun yeni silahlarla donatılması, karşılıklı değişik askeri anlaşmalar ve diplomatik sorunlar, daha başka pratik sorunlar, vb. dan doğmuyordu. Bu ilişkilerde belli ölçüde toplumun daha aydın kesiminin kültür gereksinmelerinin ve Avrupa

6. Bu konuda birçok Türk ve yabancı bilginin yazıları vardır. Örneğin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, I. Cilt. 2. Baskı, 1956 (Önsöz); Adnan Adıvar, **Osmanlı Türklerinde İlim**, İstanbul, 1970; Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, 2. Baskı, 1971, vb. Bu sorunlara eğilen birkaç Sovyet yazarının bazı yazılarını sıralıyoruz: A. D. Jeltiyakov, **Türk Kültürel ve Toplumsal-Siyasal Hayatında Basın** (1729-1908), Moskova, 1972, (R. K.); A. D. Noviçev, **Türkiye'nin Tarihi**, Cilt. I-II, Leningrad, 1963-1968, (R. K.); U. A. Petrosyan, **Türkiye'nin Filolojisi ve Tarihi, İncelemeler ve Bildiriler, Ekim 1976**, adlı kitabında «Yeni Çağ Osmanlı İmparatorluğu'nun Toplumsal-Siyasal Hayatında Avrupalılaşma Fikirleri», Moskova, 1976, (R. K.).

dünyasını tanımış insanların etkisi oluyordu. Türkler gerek kendi ülkelerindeki yabancılarla gerekse görevli olarak öğrenim için, vb. nedenlerle dışarda bulundukları zaman tanıştıkları yabancılarla temas kuruyorlardı. Bu tanışma, kitaplar yoluyla da oluyordu. Yabancı edebiyatlar (gerek çevirilerle, gerekse kitapların asılları yoluyla) Türkiye'de ilgi çekiyordu. Ne yazık ki kitapların alınıp verilmesinde gerçek ölçüler saptanmış değildi; büyük bir olasılıkla bu alınıp verilme iki yanlıydı; ama buna her iki yanın katkısı aynı ölçüde olmuyordu. Ülkede basımevlerinin gelişmesiyle (gerek Türkçede gerekse azınlık dillerinde) basın yoluyla Türklere ulaşan belli bir kitap sayısından söz edilebilir. Ne var ki, bunun yanında Avrupada öğrenim gören Türkler de dışardan yabancı kitaplar getiriyorlardı; Türk olmayan bir nüfus kesiminin de, gene kendi dillerinde yazılmış kitapları vardı.

Türk-Avrupa kültür ilişkileri şimdiye dek yeterince incelenmemiştir. Varolan eserlerin malzemeleri genellikle yeterli değildir. En az incelenen konu da XVIII. yüzyılda Türkiye'deki fikirlerin ve edebiyatın, bu ilişkilerin ışığı altında gelişmesidir. Ulusal olmayan etkilenmeleri değerlendirmek genellikle her zaman güçtür. Buna ek olarak Türklerin o zamanki manevi yaşam dünyasında Avrupanın etkisi olmayacağı gibi *a priori* bir fikir de bu sorunun çözülmesine çoğu zaman engel oluyordu.(7) Yeni eserlerde de bazen soruna, buna benzer bir yaklaşımın yankıları hâlâ sürüp gitmektedir. Böylece, Profesör Bedrettin Tuncel'e göre XVIII. yüzyıl Osmanlı toplumu «tamamiyle kapalı ve özellikle herhangi bir etkiye açık olmayan» bir toplumdu.(8) Daha sonra bu fikir gittikçe somutlaşıyordu: Aydınlanmanın Müslüman Os-

7. Tanpınar, **XIX. Asır**...., s. 10, 11, 14.
8. Tuncel, B., «...le caractére de cette cociété resolument ferme, particulièrment réfractaire aux influnces, ...», «L'influence des «Lumières» sur l'Empire Ottoman, -Turcica. Revue d'études turques, C. II, 1970, Paris, 1972, s. 166, (F. K.).

manlı toplumunun üstünde doğrudan psikolojik bir etkisi olmadı, çünkü bu toplum durağanlaşmış ve Avrupa ülkelerinin gelişmesine neden olan değişikliklere ve sarsıntılara karşı duyarsız kalmıştı. Kısacası, geleneksel teolojik inançların yarattığı çok katı bir uyuşukluk (atalet), ilerleme ve değişiklik getirecek yeni fikirleri harekete geçiremezdi.» (9) Bununla birlikte yazar, Fransız aydınlanmasının XVIII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki etkisini kendisine amaç olarak almıştır. Yazar, Türk kültürünün gelişmesinde bilinen olguları, Türkiyede yabancıların etkinliğini aydınlanma eğitimi olarak değerlendiriyor. Ama bizim görüşümüze göre bunu. Türklerin Batı kültürünü benimsemedeki en önemli nedenlerden yararlanarak değil, örneğin Avrupadan gelen herşeyin moda olması gibi, ikinci derecedeki nedenlerden yararlanarak açıklıyor. (10) Burada, ilerici Türklerin bilincinde filizlenen bazı yeni fikirlerden hiç söz etmiyor. Oysa bizce, o zamanın özelliklerinden birini burada aramak gerekir. Profesör Bedrettin Tuncel, bu döneme Pré-Tanzimat diyor. (11) Bizim anlayışımıza göre bu tanımlama, aydınlanma-öncesi deyimine anlam olarak yakın, ama eşit değildir. İşte bu incelemede okurun dikkatini XVIII. yüzyıl edebiyatının bu yönüne çekmeye çalışacağız.

XVIII. yüzyıl Türk edebiyatının, yukarıda belirttiğimiz bazı özellikleri gösteriyor ki saray edebiyatında Ortaçağda benimsenen düşünsel-estetik tutum, gittikçe zayıflamış ve yeniliğe yönelmiştir. Belirtilen somut ko-

9. «On observera que, dans leur ensemble, les «Lumières» dont il s'agit n'exercèrent aucune influence psychologique immédiate sur la société ottomane musulmane qui se caracterisait par son immobilité, son impermèabilité en presence des changements et des bouleversements qui transformaicnt les pays de l'Europe. En bref, les idées modernes de mouvement et de progrés n'avaient pu, pour les raisons que je viens d'indiquer, ébranler cette immobilité foncière, produit des croyances théologiques traditionelles.», a. g. e., s. 167.
10. a. g. e., s. 169.
11. a. g. e., s. 176.

şullarda uluslararası ilişkilerin etkisine önem vermemek haksızlık olur. Söz konusu dönemde Türklerin geleneksel Orta Doğu ülkelerine yönelişlerine karşın, Türk -Avrupa ilişkileri daha ciddi bir rol oynamaya başlıyordu. Ne var ki, bu durumda edebiyatların karşılıklı zenginleşmesi olayı, ancak ciddi öznel ve nesnel engellerin aşılması sürecinden sonra gerçekleşebilirdi. Bu engeller arasında bir yanda, örneğin dil engelini, dinsel önyargıları, edebiyat geleneğinin sağlamlığını, öte yandan o zamanki Türk ve Batılı yazarların ayrı ayrı estetik tutumlarını, Türk'le Batı edebiyat gelenekleri arasındaki büyük ayrımı gösterebiliriz. Ne de olsa, bu ilişkilerden iki yönlü sonuçlar doğmuştur.

Türk kültür tarihinde Fransa'nın çok özel bir rolü olduğu bilinir. Burada XVIII. yüzyıl Lâle Devri'ni ve aynı zamanda Fransada bir Türk modası olduğunu anımsatmamız yeter. «Turquerie» denen Fransız eserlerinde kahramanın başından geçenler çevresi ve Türkiyeyle ilgiliydi.(12) Buna örnek olarak *Türk Mektupları* kitabıyla *Türk Dulları*(13) oyununu gösterebiliriz. Bunlar, ilk olarak 1730 yılında Amsterdam'da yazarın adı olmadan Fransızca olarak yayınlanmış ve sonra gene basılmıştır. Yazar, adını yıllar sonra açıklamıştır; o zaman bu yazarın, zamanında çok tanınmış bir Fransız yazarı olan Germain-François-Paullen de Saint-Foix (1698-1776) olduğu anlaşılmıştır. Fransız edebiyat bilginlerinin bugüne kadarki iddialarına göre «*Türk Mektupları*» Charles Montesquieu'nün (1689-1775) 1725'te Pariste adsız olarak yayınladığı *İran Mektupları*'nın bir özentisidir. Ama Saint-Foix'nın «*Türk Mektupları*»ndaki mektuplar, yalnız Fransız gerçeğinin Türk kisvesi altında hicvedilmesi değildir. Bu eserde ayrıca XVIII. yüzyılda bir Fransız'ın

12. Örneğin Hasan el Neuty. **Le Proche-orient dans la littérature française**, Paris, 1958, (F. K.); Andre Vavard, **Les Turqueries dans la littérature Française**, Paris, 1959, vb. (F. K.).
13. **«Les Veuves Turques»**, 1757'de çıkmış olan baskıya verilen başlıktır.

Türkiye üzerine, onun çağdaşları olan Türklerin de hem Fransa hem de Türkiye üzerine görüşleri vardır. Burada Türk toplumundaki ilerici çevrelerin fikirsel tutumunun yankılarını, hem de gerçek Türk yaşamının, davranışlarının vb. yansımalarını görüyoruz.

Bütün bu bilgileri Saint-Foix, dostu Sait Efendi'den edinmiş olmalıdır. Sait Efendiyse 1720-1721 yıllarında Fransada Türkiye elçisi olarak bulunan Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin oğludur. Mektuplardan oluşan bir roman olan *Türk Mektupları*'nın yazarı, gene bir sefirin maiyetinde bulunan kimselerden bilgi edinmiş olmalıdır. (14) Bu kişilerin adları yerine bir tek kişinin adı verilmiştir; bu da Fransız sarayındaki Türk elçisi Mehmet Efendi'nin sekreteri Nedim Hoca'dır. (15)

Saint-Foix'nın kaynaklarının saptanmasında bu *Türk Mektupları*'nın, Mehmet Çelebi'nin Fransada başladığı ve İstanbul'da 1722-1723'te (1135 hicri tarih) bitirdiği *Paris Sefaretnamesi*'yle karşılaştırılması çok yararlı olacaktır. (16) Batı yaşamıyla ilk kez karşı karşıya gelen Türklerin edindiği çelişik izlenimler ve bütün bunlara karşı edindikleri değişik tepkiler, Saint-Foix'nın anlattıklarından pek değişik değildir. Fransız yazarının *Mektupları*'yla elçinin *Sefaretname*'sinde Türk seyyahlarının gördüğü pek çok ortak şey vardır: Örneğin bazı değerlendirmeler, bazı konular ve bazı ortak ilgiler; örneğin tiyatro sevgisi vb. Bütün bunlar raslantı sonucu olmuş değildir.

Saint-Foix'nın *Türk Dulları* adlı tek perdelik oyunu da çok ilginç bir oyundur. Bu oyun, ilk önce *Türk Mek-*

---

14. **Lettres Turques.** Gözden geçirilmiş, düzeltilmiş ve genişletilmiş baskı; Birinci Kısım, Amsterdam, Pierre Mortier, 1757, (F. K.).
15. Lettres de Nedim Coggia, **Nedim Hoca'nın Mektupları**; Fransa sarayında elçi Mehmet Efendinin sekreterinin mektupları ve başka Türk mektupları, Amsterdam, Pierre Mortier, 1732, (F. K.).
16. **Paris Sefaretnamesi**, Sultan Ahmed-i Salis tarafından 1132 senesinde Fransa Kralı XV. Louis nezdine sefaretle gönderilen rical-i Bab-ı Ali'den Yirmisekiz Mehmed Efendinin takririydi. Konstantiniye, 1306 (1888-1889).

tupları'yla birlikte, *Dullar* başlığı altında yayımlanmıştır; zaten *Türk Mektupları*'nda bu oyundan ve genel olarak Türk tiyatrosundan söz edilmektedir. Gene *Türk Mektupları*'nda başka konular arasında, bu oyunla birlikte Türk tiyatrosu üzerine bir bölüm vardır. Bu komedi Türk ulusal repertuarında, yani orta oyunları arasında bir oyuna dayanıyordu (17). Fransız yazarının, orta oyununa dayanan bu oyununun konusunu, Türklerle kişisel ilişkileri nedeniyle gene Türklere özgü bir temadan aldığını düşünebiliriz. Dikkati çeken şey, yazarın ikinci baskıda oyunu Türkleştirmek istemesidir. Yazar, oyunun prolog ve epiloğunda önemli değişiklikleri yaparken, gerçeğe sadık kalmayı isterken ve bazı replikleri değiştirirken öyle anlaşılıyor ki Türklerin kendisine yaptıkları önerileri dikkate almıştır. Buna karşın oyununu, Türk konularına çok aykırı olan bir Fransız aşk farsı olmaktan gene de kurtaramamıştır.

Türk Dulları komedisi, ilk kez Bab-ı Âli elçisi Sait Efendi (1741-1742) onuruna verilen bir şölende, 12 Mayıs 1742'de Paris'te sahnelendi. Söylediğimiz gibi Saint-Foix, gençliğinde ilk Türk elçisi olan Mehmet Çelebinin oğlu Sait Efendiyle dostluk kurmuştu. Bu kez, Saint-Foix yeni komedisini yeni Türk elçisi olarak Sait Efendiye ithaf ediyordu. Oyun yazarı, hayatının sonuna doğru yazdığı önsözde elçi Sait Efendinin Fransada birlikte bulunduğu babası gibi gençliğinden beri Fransayı iyi tanıdığını söylüyor. Yazar, iftihar ederek bu gencin daha Pariste bulunduğu zamanlarda bile *Türk Dulları*'nı Fransızcadan ana diline çevirmeye başladığını belirtiyor (18). Bundan sonra Saint-Foix büyük bir övünçle

---

17. Niyazi Akı ve Metin And Türk bilginleri arasında bu konuda bir Fransız oyununun bulunduğunu ilk iddia edenlerdendir; ama Saint-Foix'nın adı verilmemiştir; Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi**, Ankara, 1963, s. 23-24; Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Karagöz-Orta Oyunu)**, Ankara, 1969, s. 330-331.
18. **Oeuvres complétes de M. de Saint-Foix**.. Paris, 1778, Cilt. 2, (F. K.) s. 510. Fransa ve Türkiye'deki arşivlerde yukarıda adı geçen çevirinin bulunması çok önemli bir kazanç olurdu. Bu eser bu-

oyununun İstanbulda meşhur Türk evlerinde, hatta belki Sultanın sarayında sahneye konduğunu tahmin ettiğini yazıyor(19).

Türk-Avrupa ilişkileri, özellikle tiyatro alanında, gene de devam ediyordu. Öyle ki, yaklaşık olarak bu gösteriden 40 yıl sonra(20) bir Türk anonim yazar tarafından iki komedi Türkçe yazılmıştır ve bunlar bizim yazılı Türk edebiyatında bildiğimiz ilk örneklerdir(21). «Nasreddin Hoca'nın Mansıbı, Taklit Oyunu» ve «Vekâi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmed» oyunları Türk halk edebiyatının malzemelerinden ve birçok ülkenin sözlü halk edebiyatında geçen motiflerden yararlanılarak yazılmıştır. Bununla birlikte yazar, Avrupada geçerli olan tiyatro kurallarından yararlanmıştır. Metin And'ın ve Koherova'nın(22) şu kanısına katılabiliriz: İlk Türk tiyatro yazarının Viyana Doğu Dilleri okuluyla bir ilişkisi vardı. Bu iki komedinin Viyanada ilk sahneye konuşu da bu okulda öğretim ve öğrenim yapanlar tarafından, onların çabalarıyla sağlanmıştır. Kısa bir süre

---

lunsaydı Fransızca'dan Türkçe'ye yapılan edebiyat çevirilerinin başlama tarihi yüz yıl kadar önceye gidebilirdi.

19. Bu sorunun kesin çözümünü, ancak Türk bilginleri bulabilirler.
20. Bu konuda kaynağımız, Poznan kitaplığında Fransızca ve Türkçe bir elyazmasını incelemiş olan Polonyalı Türkolog M. Labeçka-Koherova'nın vardığı sonuçtur: «Urzad Nasreddin Hodzy - pierwsza komedia turecka?», **Przegląd Orientalistyczny**, 1970, No. 4, (P. K.); gene aynı yazarın: «Une comédie turque inconnue dans les collections polonaises», **Le Théâtre en Pologne**, 1970, No. 8, (F. K.); gene aynı yazarın «La plus ancienne comédie turque dans les collections polonaises», **Rocznik Orientalistyczny**, Cilt. XXXVI, İkinci Kısım, 1974, Varşova, (P. K.).
21. 1956'da Fahir İz, Viyana kütüphanesinde XIX. yüzyılın başında yazılmış bir elyazmasında bu oyunların bir tanesini bulmuştur. Bu iki oyunun yazılış tarihinin gene XIX. yüzyılın başları olduğunu söylemiştir. Fahir İz, «XIX. yüzyılın başında yazılmış bir piyes «Veka'i-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmed» adlı makalesi, «**Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**»nde yayımlanmıştır, 1958, Cilt. VIII.
22. M. Labeçka-Koherova, «Une comédie inconnue dans les collections polonaises.. s. 32, (F. K.); Metin And, «Nasreddin Hoca'nın Mansıbı» — «**Türk Dili**», Cilt. XX, Sayı. 214, s. 316-317.

sonra bu oyunlar Almanca, Fransızca ve İtalyancaya çevrilmiş ve basılmıştır.

Bu iki Türk komedisinin yazılışı, Türkler için yeni bir edebiyat türünün, —yani yazılı tiyatro edebiyatının— doğuşu olmuştur (23).

Yeni biçimlerin okur ve dinleyici üzerindeki etkisi, söz sanatının etki alanını genişletiyordu. Zaten edebiyat, o çağın özel sorunlarıyla karşı karşıya kalıyordu. Böylece yeni fikirleri, görüşleri ve yeni doğan ideolojinin ögelerini ifade etmek için bir gereksinme doğdu; Türklerin manevi dünyasında yer alan bu değişme süreci, XVIII. yüzyıl edebiyatında, özellikle de kamuoyunu ilgilendiren yazılarda yansıyordu. Bununla ilgili olarak sefaretname, risale, lâyiha, vb. gibi yazılara dikkat etmek gerekir.

Özellikle Avrupayla gittikçe gelişmekte olan doğrudan ilişkilerin etkisiyle yazılan sefaretnamelerin en çok geliştiği çağ, XVIII. yüzyıldır (24). Bu sefaretnamelerin amacı, elçiliklerin ve hükümet temsilcilerinin elçilik görevleri hakkında rapor vermektir; tür olarak bunlar iş yazışması biçimindedir. Ne var ki, bir görev olarak yazılan bu «resmî» raporlara ek olarak bir de «resmi olmayan» sefaretnameler vardır. Bu «resmi olmayan» sefaretnameler de adı geçen Sultan, Vezir ve diğer yüksek rütbeli kimseler dışında daha geniş bir kitleye hitabediyor ve edebiyat olarak okunmak için yazılıyordu.

Sefaretnameler'in (25) incelenmesinden çıkan deney-

23. E. İ. Maştakova, «XVIII. Yüzyıl Türk-Avrupa Edebiyat İlişkileri Üzerine», **Türkiye'nin Tarihi ve Filolojisi, Bildiri ve Raporların Özetleri**, Moskova, 1976, (R. K.).

24. Kesin olarak saptanan 44 Sefaretname'den 34'ü, XVIII. yüzyılda yazılmıştır ve bunlardan yalnız 8'i Asya ve Afrika ülkeleriyle ilgilidir: Unat, F. R., **Osmanlı Seferleri ve Sefaretnameleri**, tamamlayıp yayımlayan Profesör Dr. Bekir Sıtkı Baykal, Ankara, 1968.

25. E. İ. Maştakova. **Doğu Edebiyatları Sorunları.** 1972'de Varşova-Krakov'da toplanan İkinci Uluslararası Sempozyumda Sunulan Belgeler kitabında «Türk Sefaretnameleri Üzerine (XVIII. Yüzyıl Edebiyatı Tarihinden)» adlı yazısı, Varşova, 1974, s. 115-129; aynı yazarın **Türkoloji Derlemesi 1973'te** «XVIII. Yüzyıl Türk Ede-

ler bize gösteriyor ki, bu yeni türün biçimi bazı gündelik iş yazışması geleneklerinden, örneğin seyahatname, tarih, risale vb. gibi Ortaçağ düzyazı türlerinden bazı gelenekler taşıyordu. Bu gelenekler, yapıtın çok özgün yapısını oluşturuyordu. Bunlarda varılacak yere dek geçen yolculuk (raslantılar, konaklamalar, dikkati çeken önemli noktalar ve yerler üzerinde durularak) ayrıntılarıyla anlatılıyor, sonra yabancı ülkenin başkentinde oturulan zaman ve dönüş yolculuğu (gene aynı ayrıntılarla) veriliyordu. Bu yolculuk notlarında oldukça geniş geleneksel malzemeyle karşılaşıyoruz; örneğin, kervan yollarından yapılan yolculukların anlatılması gibi. Ulaşım araçları bir yana, bu yolculuklar bize eski kervan yolculuklarını anımsatacak biçimde saat be saat, gün be gün anlatılmakta ve ölçü olarak da adım ve kulaç gibi çok eski ölçüler kullanılmaktadır. Bunlarda sürekli olarak belgeciliğe doğru bir eğilim görülüyor; örneğin olayların kesin tarihleri veriliyor; iki devlet tarafından verilen hediyelerin sayısı ve niteliği belirtiliyor, vb.

Dilde ve üslupta da büyük ölçüde geleneksel ögeler var. Kalıplaşmış ve katılaşmış sıfatlar ve deyimlerdeki tantanalı anlatımda, Allah'a sunulan şükranlarda, Sultan ve devlet erkânı için edilen iyi dileklerde ve hükümdara doğrudan seslenirken kullanılan sözlerde «yüksek» bir dilin özellikleri korunmuştur. Bunun yanısıra bilgi verilirken teknik, pratik ve yararlı şeyleri betimlerken, Avrupa'daki yaşamı ve yaşama biçimi anlatılırken de yaşayan, konuşma dili araya giriyor. Arasıra yabancı dillerden gelme, bütün bir tabaka oluşturan terimler, sözcükler ve deyimler görülüyor. Bu denli değişik ögelerin biraraya gelmesi büyük ölçüde eserin niteliğinden ve yazarın tutumundan doğuyor. Bunlarda temel ilke olarak bulunan dilin ve üslubun kalıplaşmışlığı ve katılaşmışlığı, elçilerin karşılaştıkları sorunlar üzerine res-

---

biyatında Bir Tür Olarak Sefaretname» adlı yazısı, Moskova, 1975, s. 214-222, (R. K.).

mi raporlarını yazarken kullandıkları yerleşmiş geleneksel dilden gelmektedir.

«Resmi olmayan» yazılarda, alışılmış çerçevelerin dışına taşan yeni bir içerik, daha zengin bir biçimde kendini belli eder. Bunun için de dilde ve üslupta aynı ölçüde kalıplaşmış usullerden uzaklaşmak gerekiyordu. Bundan dolayı, yazarın gözlediği olayları ve olguları değerlendirişi, daha yakın ve kişisel bir yaklaşımla veriliyor. Bazı yazarların edebiyat yeteneği, özellikle diyaloglarda, küçük sahne metinlerinin girişlerinde ve çeşitli betimlemelerde, vb. kendini gösteriyor.

Sefaretnameler Türk okurlarına çok yabancı bir dünyadan, Batı'nın geleneklerinden ve yaşama biçiminden, bilimsel ve teknolojik başarılarından ve daha pek çok değişik şeyden bilgi veriyordu. Bu sorunlar üzerinde ayrıntılarıyla durmak bizim için olanaksız olsa da, bu yazıların çok önemli bir özelliği üzerinde durmak isteriz. Bunlarda yabancı bir ülkeyi tanıtmanın ve değerlendirmenin arkasında Türkiyenin belli başlı gereksinmeleri ve sorunları yatıyordu. Bunlar, doğrudan doğruya belli olmasa da, yazarın seçtiği ve onu ilgilendiren konulardan, hangi elçilerin bu konulara değindiğinden, yabancı bir ülkede onun ilgisini ne gibi şeylerin çektiğinden, ayrıntıların az ya da çok oluşundan, bazan uygulamadaki teknik ayrıntılardan ve bunların salt Türklerin benimsemesinin yararlı olacağı düşüncesiyle konmuş olmasından kolayca anlaşılıyordu. Burada gene sefaretnamelerin öğretici niteliği ortaya çıkıyor. Bunun arkasında yazarın kendi ülkesine bilgi aktarmak, yeni bilgiler getirmek, insanların aydınlanmasına yardım etmek ve bir yarar sağlamak gibi amaçları yatıyordu.

Bu tür yazıların arasında yukarıda adı geçen Paristeki ilk Türk elçisi Yirmisekiz Mehmet Çelebinin çok özel bir yeri vardır. Onun *Sefaretname*'si içerik bakımından zengindir, aynı zamanda edebiyat olarak küçümsenmeyecek bir değer taşır. Bundan dolayı bu eser, hemen büyük bir ün kazanmış, kısa bir zaman sonra

(1737'de) ilk Türk matbaasında basılmıştır(26). Bizim için önemli olan bu aydın yazarın kitabının bize XVIII. yüzyıldaki yeni görüşlü Türklerin düşünme biçimi hakkında bir değerlendirme olanağı vermesidir. Kuşkusuz Mehmet Çelebi, kendi yurttaşlarına iyi bir hizmette bulunmak istiyordu. Amaç olarak benimsediği şey, okurlarını eğitmek, toplum gereksinmelerine cevap verecek yararlı bilgilerin yayılmasını sağlamaktı; gerçekten de onun sefaretnamesinin bilgi vermek ve eğitmek açısından büyük bir değeri vardı. Bu sefaretnamede okur, çok sayıda ve çok çeşitli bilgiler buluyordu (örneğin okur, teknik, taşın araçları, zanaat ürünleri, ticaretin düzenleniş ilkeleri, vb. gibi konularda çeşitli bilgiler ediniyordu). Mehmet Çelebi ayrıntılı olarak ve çoğu zaman içten duyulan bir hayranlığı gizlemeden, Fransız eğitim ve ilim merkezlerinden (örneğin eczanelerden ve buraya ait botanik bahçesinden, serlerden, insan ve hayvan anatomisi müzesinden, hayvanat bahçesinden, çok iyi donatılmış gözlemevinden ve dikkati çeken başka kurumlardan) söz ediyordu. Bilgi ve kültür gelişmesine karşı yazarın ayrı bir tutkusu vardı; yazar, bu alanda Batı'nın ileri olduğunu kabul ediyordu. Mehmet Çelebi, toplumun doğru yönetilmesi gerektiğine, başka deyişle yönetimde insanlar için adil bir yaşama düzenini sağlayacak bilgilerin temel alınmasına içten inanıyordu.

Buna benzer fikirler ve motifler Ahmet Resmi'nin *Prusya Sefaretnamesi*'nde ve bu türden başka yazılarda da bulunabilir. Şimdiye dek yazdıklarımızla, sefaretnamelerin yeni toplum bilincinin oluşmasındaki büyük rolü hakkında bir fikir vermiş olduğumuzu sanıyoruz.

İnsan ilişkilerinin düzenlenmesinde aklın kesin ro-

---

26. Mustafa Cezar. Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul, 1971, s. 4. Bununla ilgili olarak şunu belirtmek isteriz ki Sovyet tarihçileri bu esere gittikçe daha büyük bir ilgi duymaktadırlar; örneğin A. V. Vitol'un «Türk Fransız İlişkileri Tarihinden (Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa'daki Elçilik Süresi 1720-1721)» adlı yazısı vardır; Asya Afrika Ulusları, Moskova, 1976, No. 4, s. 123-128, (R. K.).

lünün kabul edilmesi, Ortaçağ görüşlerinde bir kımıldanmanın başladığını gösterir. Türk toplumundaki ileri fikirli Türklerin bu ve buna benzer başka görüşlerinin doğmakta olan ve bundan sonra bütünüyle gelişecek olan ideolojinin ortaya çıkmasında çok önemli bir rolü olmuştur. XVIII. yüzyılda da, XIX. yüzyılın başlarında olduğu gibi bu görüşler, hâlâ sistematik olarak bütün bir dünya görüşü içinde toplanmış değildir; zaten buna olanak da yoktu. Ne var ki, onlar aydınlanma ideolojisinin öncüleriydi ve işte bu aydınlanma ideolojisi Tanzimat Devri'nden başlayarak yeni Türk edebiyatının oturma ve yerleşmesinde en önemli evrelerden birinin en belirgin özelliği oldu.

Yukarıda sözü edilen ve edebiyata yansıyan bu olguların XVIII. yüzyıl Türklerinin zihinsel yapısında bulunması normaldir; bunların toplumun ulusal gelişmesiyle koşullanmış olması da önemlidir. Zaten sonuca varabilmek için bu görüşlerden yola çıkmak gerekir. Ulusal büyüme süreci içinde gerekli temel hazırlanmış değilse, toplumun yapısında ulusal olmayan hiçbir şey yerleşemez. Bu alandaki aktarmalarda, neden-sonuç niteliği yoktur. Bunlar tarihsel bakımdan kaçınılmaz olarak zamanında oluşagelmişlerse, demek ki yeninin sonucu ya da katalizörüdürler.

Türk aydınlarının Avrupalı aydınlarla ilişkileri çok sınırlı ve sistemli olmayan ilişkilerdi. Ama bildiğimiz kadarıyla, aydın Türkler Doğu ülkeleriyle alışılmış ilişkilere karşı çıkmaya başlamışlardı; ayrıca kurulan yeni ilişkiler insanların görüşlerini de etkilemeye başlamıştı.

Türk edebiyatında birtakım yeni felsefi ve estetik kuralların oluşmasında Batıyla ilişkiler çok önemli bir etken olmuştur. Batıdaki ileri sosyal fikirlerin birçok Türk yazısında yankılanması, bunu doğruluyordu.

Bu konuda ilk olarak Türk kültürünün gelişmesinde önemli bir yeri olan İbrahim Müteferrika'nın (1674 -

1745) (27) adı geçiyordu. Türk basımcılığını yaratan, düzenleyen ve tüm yaşamını buna adayan İbrahim Müteferrika, toplumun aydınlanmasında bunu vazgeçilmez bir koşul olarak görüyordu ve kendisini buna adamıştı. Kendi kişiliğinde Batı ve Doğu kültürlerinin bileşimini yapmıştı; gençliğinde kendi ülkesi olan Transilvanya'nın en iyi demokratik gelenekleriyle ün yapmış bir okulunda eğitim görmüştü. Ondan sonra kendisini profesyonel olarak dinbilimine vermiş, üniter (Protestanlığın daha akılcı ve daha demokratik ilkelere bağlı bir kolu) inançlı bir genç olarak yetişmiş ve öteki dinsel sistemleri tanımıştı. Bu dinsel sistemler arasında İslâm dinini de tanımış ve Türkiyeye geldikten sonra bu Macar genci Müslüman olarak buraya yerleşmişti (28). Artık İbrahim Müteferrika adıyla anılan bu genç, Sultan'ın ve yüksek saray erkânının verdiği emirleri ve görevleri yerine getiriyor, Türkiyenin gerçeklerini iyi biliyordu. Dünya tarihini incelemiş olması, Osmanlı İmparatorluğu'nun durumu hakkında çok tarafsız olarak hüküm vermesine olanak sağlıyordu. İbrahim Müteferrika kendisini, memleketin içine düştüğü kritik durumdan kurtarmak için çare arayan çevrelerin isteklerini yerine getirmeye adamıştı. Dar çevreler içine sıkışıp kalmamak, İbrahim Müteferrika için en doğal şeydi. Bundan dolayı o, Fransız aydınlanmasının ideologlarına karşı ilgi duyuyor, bu görüşü tutanlarla tanışarak sistemi iyice öğreniyordu. İbrahim Müteferrika, bu görüşün yandaşları olan ve ilk olarak Türkiye'ye 1717'de hicret etmiş olan Macar Kralı II. Ferenk Rakotçi çevresindeki kimselerle tanışıyordu (29). İbrahim Müteferrika, Bab-ı Âli tarafından Ma-

27. Niyazi Berkes, İbrahim Müteferrika'nın genellikle kabul edilen doğum tarihini 1670'e ya da 1671'e indiriyor. Niyazi Berkes, «İlk Türk Matbaası Kurucusunun Dinî ve Fikrî Kimliği» — **Belleten**, Cilt. 26, N. 104, Ankara, 1962, s. 715-737.

28. **a. g. e.**, s. 715-737.

29. T. Klanitsay, Y. Sauder, M. Sabolçl, **XI-XX. Yüzyıl Macar Edebiyatı Kısa Tarihi, Budapeşte, 1962**, s. 67-68, (R. K.).

carlarla Sultan Hükümeti arasındaki görüşmelerde çevirmenlik yapmak üzere atandığından, bu kralla ilişkisini devamlı olarak sürdürmüştür(30).

Aslında Macar edebiyatında Aydınlanma Devri XVIII. yüzyılın ikinci yarısında başlıyor. Ne var ki bu ülkenin Lâtince olarak yazılmış edebiyatında bu ilerici fikirler çok önce benimsenmiştir(31). Macar devrimcilerinin Habsburg'a karşı ayaklanmalarının bastırılmasından sonra (1711) Macar devrimcileri Parise kaçarak ilk altı yıllarını orada geçirdiler. O sırada Fransada aydınlanmanın ilk dönemlerine ait bazı yazarlar ortaya çıkıyordu. Öyle sanıyoruz ki İbrahim Müteferrika, kendi memleketlisi olan göçmenlerde bulunan bazı kitaplardan yararlanmış olabilir. Büyük bir olasılıkla görevli olarak Viyanaya (1715), Belgrada (1717) ve daha sonra da Polonyaya (1737) yaptığı seyahatler sırasında kendisini ilgilendiren yazıları ele geçirmiş olabilir. Bu konuda kişisel ilişkisi olan insanlardan da yararlanmış olacaktır. Bunlar, aydın Türklerdi ve kendi ülkelerinde kültür düzeyinin yükseltilmesi için epeyce çaba gösteriyorlardı. Bunların arasında en sivrilmiş olanı yukarıda da adı geçen Fransa'daki ilk elçi Yirmisekiz Mehmet Çelebidir. Mehmet Çelebiden sonra elçiliği devralan oğlu Sait'le (1742) Türkiyede bulunan Kont Bonneval'in yakın ilişkileri vardı. Bu Fransız, İslâm dinini benimsedikten sonra Humbaracı adını almış ve askeri danışman olarak Türk ordusundaki reformları hazırlamıştır. İlk basımcının inanç arkadaşı olan Sait Efendi, bu Fransız ve onun kültürüyle büyük bir tutkuyla ilgilenmiş, Fransızcayı da çok iyi öğrenmiştir.

Böylece İbrahim Müteferrika kendi eğitiminden, öğreniminden, kişisel ve iş ilişkilerinden dolayı o zamanki

---

30. Altınay, Ahmed Refik, **Lâle Devri**, Konstantiniye, 1331 (1903-4).
31. Yozef Sauder, **Dünya Edebiyatında Aydınlanma Sorunları** adlı kitapta «XVIII. Yüzyılda Avrupa Klâsisizmi ve Macar Edebiyatı», Moskova, 1970, s. 126, (R. K.).

ilerici Avrupa fikirlerinin benimsenmesini hazırlamış oldu.

İbrahim Müteferrika tarafından 1732'de(32) basılmış olan «*Usul-ül hikem fi nizam-ül ümem*» adlı risale, Türkiyedeki sosyal ve siyasal fikir tarihinde en önemli yazılardan biridir. Çağın ilerici fikirlerini yazar kendine göre cevaplandırıyor ve Türk toplumunun en can alıcı sorunlarına kendine göre bir çözüm bulmaya çalışıyor. Görüşlerinde, çağdaşlarına göre çok ilericidir. Yazar, bu eserinde ülkesinin yenileşmesinin amaçlarını ve yollarını kendine göre saptamış oluyordu. Adı geçen risalede aslında büyük bir reform programı öneriliyor ve ordu için XVIII. yüzyıla göre yeni bir model sunuluyordu. Öyle ki, yazara göre Türk devletinin en ivedi gereksinmesi buydu.

İbrahim Müteferrika, başta okurlarına amacının sosyal olduğunu, «kötülüğün kökünü» bulup aynı zamanda çok yararlı öğütler vermek istediğini açıklamaktadır. Yazar, Sultanın, uygulamalarında bu öğütlerden yararlanacağını, bunların Sultanın ilgisini çekeceğini umut ettiğini saklamıyor(33). Risale, Avrupa aydınlanma edebiyatındaki bu tür yazılara çok benziyor. Bu risalede de zaman zaman hicve varan eleştiri, devleti, orduyu, vb. doğru yola sokmak, ıslah etmek ve geliştirmek için bir sürü öğütler veren öğretici (didaktik) bir üslupla birlikte gidiyor. Türk hükümetlerinde aksaklıkların nedenlerinin saptanması açısından XVII. yüz-

---

Usul-ül hikem fi nizam-ül ümem Konstantiniye, 1144 (1732) — İbrahim Müteferrika Risalesi. Rusça olarak bu kitap iki yüzyıl önce, 1769'da Viyana'da çıkan Fransızca baskısından çevrilmiştir. **Orduların Taktiği veya Ustaca Düzenlenmesi ve Konstantinopl'da (Bab-ı Ali) Osmanlı Devleti Müteferrikası İbrahim Efendi tarafından 1144 Hicri yılında basılmış ve yayılmıştır. Yani Sultan Ahmed'in 1730 senesinde yer alan isyanla devrilmesinden bir yıl sonra.** Aleksey Levaşof tarafından çevrilmiştir. Sanktpetersburg, 1777. (R. K.).

İlk çevirisi o zaman İstanbul'da yaşayan Baron K. Revitski tarafından yapılmıştır. Bkz. **Toderini, «De la littérature des Turcs»,** Paris, 1789, s. 218, (F. K.).

33. İbrahim Müteferrika, **Risale,** s. **4a.**

yıl Türk yazarlarını karşılaştırırsak, İbrahim Müteferrika bu bakımdan hiç de özgün değildir. İbrahim Müteferrika da şunlara değiniyor: Ülkede düzen yokluğu, yasaların hiçe sayılması, dürüst olmayan, ülkede disiplinin yok olup gitmesini engelleyemeyen yöneticiler, atamaların yeteneklere göre yapılmaması, vb. gibi sorunlar; ayrıca Müteferrika da keyfi olarak haraç alınmasına ve bu yüzden köylülerin yoksullaşmasına değiniyor(34).

İbrahim Müteferrika, ısrarla «Hükümetin ve dinin temellerinin güçlendirilmesi için» doğru yolun bulunmasını vurguluyor(35). Yazara göre akıl ve şeriat toplumsal yaşamın düzenlenmesine hizmet ediyor. Burada herhalde yazar, şeriatı varolan durumuyla kabul ederek bunları reform fikirleriyle bağdaştırmaya çalışıyor. Burada, ülkede güçlü ve sağlam bir düzenin kurulabilmesi için gerekli çok sert ve güçlü bir yasalar sistemi inceleniyor. İbrahim Müteferrika «yönetimin temelden yenilenmesi»ni mutlak bir zorunluluk olarak görüyor(36). İlerici Türk ideolojisi (aydınlanması) İslâm'a dayanıyordu. Bu İslâm'a dayalı olma özelliği, ideolojinin en parlak gelişme dönemi olan XIX. yüzyılın son otuz yılında büyük bir özellik olarak kendini gösterdi. Yeni fikirlerin ilk filizlenmeye başladığı bir zamanda bu ideoloji çok özgün bir nitelik taşıyordu.

İbrahim Müteferrika, sosyal gelişmenin yasalarını kendine göre anlamaya çalıştı. Bu konuda, önemli Doğulu yazarların yazdıklarını incelemişti. Bu yazıların yankıları, aktarmalar ve ad belirtilmeden yapılan alıntılar biçiminde görülüyor(37). Yazar, eski insanların ya-

---

34. **a. g. e.**, s. 2b, 34a, vb.
35. **a. g. e.**, 3a: Tecyidat-ı bünyan-ı din ü devlet.
36. **a. g. e.**, 3b: Tecedid-i kavaid-i nizam.
37. Y. A. Kamenev, «İbrahim Müteferrika'nın Kitabının Bazı Kaynakları», Usul-ül hikem fi nizam-ül ümem.-sb. **Doğu Bilimleri**, Sayı. 4, Leningrad, 1977, (R. K.).

şayışlarını tarih yazılarından izliyordu(38). Hristiyan, yani Avrupa halkları hakkında Lâtince kitaplar okuyup bunların devlet yapısı, ordu sistemi ve askeri bilgisi (strateji, taktik, nizamname, kanunlar, vb.) hakkında pek çok şey öğreniyordu. Kendi ifadesine göre bu kitabî bilgileri tamamlamak için değişik ülkelerin yöneticileri, ordu erkânı, «bilgili, okumuş, deneyli ve akıllı, değişik tabakalardan insanlarla görüşmüştü» (39). Risale yazarının bir özelliği de sürekli olarak bu bilgili, yani aydın «deneyli ve doğru düşünen insanların» (40) fikirlerine atıf yapmasıydı. Bu ilerici fikirler yoluyla yazar, herhangi bir işin başarıyla üstesinden gelebilmek için bilimin şart olduğunu savunuyordu(41). Bütün risale, bu fikirler üzerine kurulmuştur.

Aydın bir monarşinin inançlı bir yandaşı olan İbrahim Müteferrika yazar olarak Türklere üç çeşit devlet düzenini tanıtmıştır; bunlar Monarşi, Aristokrasi ve Demokrasidir(42). Doğruyu söylemek gerekirse, yazarın bu devlet biçimlerini gösteren örnekleri yanlış seçilmiştir.

Hatırlatmak isteriz ki Fransız aydınlanma döneminin temelini oluşturan felsefi romanı *İran Mektupları*'nda (1721) Devlet düzeninde üç temel tür kuramını ilk kez ortaya atan Charles Montesquieu'dür. *Usul-ül hikem fi nizam-ül ümem* adlı eserin yazarının bu romanı tanıdığını tahmin edebiliriz.

Fransız yazarı Montesquieu gibi, İbrahim Müteferrika da Aristokrasi'nin kendi tembelliği ve cahilliği yüzünden topluma ne kadar zararlı olduğunu, adil yasaların ve akılcı düzenlemelerin hiçe sayılışını ve mutlakiyetçi bir devletin yaşamındaki düzensizliği çizerken çok

38. İbrahim Müteferrika, **Risale**, s. 2b.
39. a. g. e., 3b-4a. ve kah ecnas-ı muhtelife-i nastan erbab-ı maarif ve eshab-ı vukuf-u umurdide kârazmude ukalâ ve hükema..
40. a. g. e., 4b.
41. a. g. e., 4b.
42. a. g. e., s. 6a-7a.

keskin ve acımasız bir hicve başvuruyor. Müteferrika, yasa içinde düzene ve yasaların çok sıkı uygulanmasına büyük bir önem veriyor. Türk yazarı, gene «adil yasaların», «siyasetin özü» olduğunu ısrarla vurguluyor(43). İbrahim Müteferrika, Montesquieu gibi istilâ edilen halklara sayısız belâlar getiren istilâcı, kan-dökücü savaşları, devletin ezeli bir kötü alışkanlığı olarak kınıyor. Bununla birlikte her iki yazar da savunma amacıyla yapılan haklı ve bir nedene dayanan savaşların bulunduğunu da kabul ediyorlar: «Her insan kendi ülkesini savunma ve (devletini) öteki devletlerin saldırısına karşı koruma gereksinmesi duyar.»(44) Akla tapan tutumuyla Montesquieu, insanın gücüne ve yeteneklerine inanmasıyla da İbrahim Müteferrika, askerlik vb. alanında en önemli şeyin bilgi ve genel olarak bilimin desteği olduğunda birleşiyorlar.

Buna bağlı olarak coğrafya ve coğrafyanın gerek bilimsel, gerekse uygulamalı gelişmesine büyük bir önem veriliyor. İbrahim Müteferrika bütün bir bölümü bu sorunlara ayırıyor(45). Böylece ülkeye büyük bir yarar sağlayan coğrafya bilimini ve kartografyayı özel bir biçimde övüp yüceltiyor ve bunların gelecekte kaçınılmaz olarak gelişeceğine ve ülkeye çok yararlı olduğuna herkesi inandırmak istiyor. Burada bu ilk Türk basımcının kendi ilgi alanını görüyoruz; çünkü bu basımcı ilerde haritaların ve tarih-coğrafya yazılarının basılmasında kendi zamanına göre büyük bir başarı sağlayacaktır. Kendi ülkesine ve onun tarihine karşı gittikçe artan bir ilginin uyanması da Türk ulusal bilincinin bazı özelliklerinin ortaya çıkması biçiminde kendini gösteriyor.

Yukarıda sözü edilen iki yapıtta yazarların vardıkları sonuçlar «akılcı ve aydın kişilerin» yargılarına dayanıyor. İbrahim Müteferrika çoğu zaman eskilere, Eflâ-

43. a. g. e., s. 6a.
44. a. g. e., s. 7b. Her fert mülk-ü devletini aher istilâsından muhafazaya mühtac olmağla..
45. a. g. e., s. 23a - 27b.

tun, Aristo ve Demokrites vb. gibi eski çağların filozof ve bilginlerine yaslanıyor; vardığı sonuçları desteklemek için savlarında tarihi ya da sözde tarihi olaylara başvuruyor. Buna benzer örneklerle, orduda ideal ve herhalde hiçbir zaman gerçekleşemeyecek olan bir düzen sunuyor bize. Şuna dikkat etmemiz gerekir ki, eski büyüklerin idealleştirilmesi, geçmiş zamanların yüceltilmesi, genellikle aydınlanma edebiyatının özellikleridir. Bu kez, bu örneklerde geçmişteki yaşama biçimini yücelterek yazar, üstü kapalı bir biçimde çağdaş devletlerin düzenini eleştiriyor. Elbette, bunlarla birlikte risalenin yazarı ilk önce XVIII. yüzyıl Türklerinin sorunlarını gözönünde tutuyor.

O zamanki tarihsel koşullarda, yukarıda da söylediğimiz gibi, Türkiye için Avrupadaki gelişmiş ülkelerin deneylerinden yararlanmak fikri büyük bir önem kazanmıştır. XVIII. yüzyılda birçok önemli eserin içinde bu seziliyor. Ama İbrahim Müteferrika bu fikri açıkça ortaya atan ilk yazarlardan biridir. O, Avrupadaki örneklerden esinlenerek Osmanlı İmparatorluğu için çok yönlü, çok cepheli bir değişme programı çiziyor. Doğru söylemek gerekirse, fırsat bulduğunda 'Hristiyanlar'dan pek de iyi bir dille söz etmiyor. Bununla birlikte 'gâvurlar'dan birşey öğrenmek istemeyen bağnaz Müslümanları da yeriyor. Müslümanlar, «aldırmazlık uykusundan» uyanmalıdırlar. Onların, Avrupalıların içinde bulunduğu durumu iyice inceleyip anlamaları gerekiyor(46). Kendi bilgisizliklerini bilerek ve kabul ederek düşmanlarının eskiden beri verdikleri bilgilerden en uygun biçimde yararlanmak amacıyla Osmanlılar, aşırı yobazlıklarından vazgeçmelidirler(47); risale yazarı onlara durmadan bu biçimde sesleniyor. Avrupa halkları bilim alanında çok başarılı olmuş ve çok sağlam bir yasalar düzeni kurmuşlardır. Bu nedenle onlar, savaşta da başa-

46. a. g. e., s. 18a.
47. a. g. e., s. 18a - 18b ve s. 33a, vb.

rılı oluyorlar; İbrahim Müteferrika durmadan bu fikri vurguluyor.

Bazan İbrahim Müteferrika, başkalarının görüşlerini reddederken kendi fikirlerini özgün bir yöntemle ortaya koyuyor. Örneğin, Müslüman olmayanların kutsal kitaplarını (İncil, Tora ve Psaltır'ı) lâik düzen konusunda hiçbir mutlak kural getirmediği için eleştiriyor. «Devlet, aklın kabul ettiği yasalar ve ilkeler üzerine inşa edilir.» diyor(48). Bütün bunlar, toplumsal yaşamda aklın oynadığı rol konusunda aydınlanma fikirlerine bütünüyle uyuyor.

İbrahim Müteferrika, herhalde Montesquieu'nün *İran Mektupları*'ndan (49) esinlenerek, doğrudan doğruya I. Petro'nun (Çarlık süresi: 1682-1726) şahsından ve etkinliklerinden söz ediyor; bu arada en önemli değerlendirmelerinde nesnelliği elden bırakmıyor. Devletin ve ordunun akla dayanan yeni bir düzene geçmesini, Ruslar'ın savaş ilmini ve başka konuları düşmanlarından bile öğrenme yeteneklerini öne sürerek risaleyi keskin gözlemlerle dolduruyor ve onları taklit edilmeye değer bir örnek olarak görüyor(50).

Usul-iil hikem fi nizam-iil iimem'in temelinde, o zamana göre yeni olan birçok fikir yatıyor; bu eserin özelliği yeni görüşler, yeni bilgiler ve çok çeşitli sorunlarla dolu olmasıdır. Türk bilim adamı Niyazi Berkes, İbrahim Müteferrika'da ilerici ve yenilikçi bir düşünme biçimi görüyor ve o zaman bulunduğu yere göre onu, haklı olarak, eserlerini ve fikirlerini aydın Türkler'e benimsetmeye çalıştığı Müteferrika'yı Newton ve Lock'la aynı kefeye koyuyor(51). Risalenin ilk çevirmeni olan K. Revitskiy'nin çevirisinde (1769) Fransız aydınlanma-

---

48. a. g. e., s. 29b: Nizam-ı hal devletleri heman bir alay kanun ve kavaid-i aklıyelerine kalıup..
49. Montesquieu, **Lettres Persanes** Paris, 1960, s. 107-110, (F. K.).
50. İbrahim Müteferrika, **Risale**, s. 47b - 48b.
51. N. Berkes. «İlk Türk Matbaası Kurucusunun Dinî ve Fikri Kimliği».. s. 736-737.

sının yankılandığını görüyoruz. Bu Fransızca metin, aydınlanma terminolojisiyle yazılmıştır; eseri Rusçaya çeviren A. Levaşof bu havayı aynıyla korumuştur (52).

İbrahim Müteferrika, okumuş Türkler üzerinde derin bir etki yaratmıştır. XVIII. yüzyıldaki eserlerde onun etkisinin izlerini görüyoruz. Bunların en parlak örnekleri, en önemli yapıtlar Ahmed Resmî'nin yapıtlarıdır (1700-1783). Ahmed Resmî, aydın bir kişi ve devletin önemli bir üyesi, aynı zamanda ülkesinin dışına çıkıp dünyayı tanımış bir insandır. Ahmed Resmî, İbrahim Müteferrikanın risalesini kuşkusuz okumuş ve büyük bir olasılıkla gençliğinde yazarla tanışmıştır.

Gerek sefaretnamesinde gerek 1781'de yazmağa başladığı *Hülasat-ül İtibar* adlı hiciv dolu risalesinde Ahmed Resmî, Viyana'daki elçilik görevinden (1757) ve Prusya'daki görevinden (1763) söz ediyor (53). Ahmed Resmî'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun durumu konusunda vardığı sonuçlar, yarım yüzyıl önce İbrahim Müteferrika'nın vardığı sonuçlara benziyor. Yalnız Ahmed Resmî'de bu sonuçlar, devletin düzensizliği ve bunun meydana gelmesindeki suçlulara karşı çok kuvvetli bir hiciv olarak ortaya çıkıyor. Müteferrika'nın risalesiyle Ahmed Resmî'nin yapıtları karşılaştırıldığında, kullandıkları formüllerde, savlarda ve örneklerde somut benzerlikler göze çarpıyor.

Ahmed Resmî de, ünlü öncüsü gibi ülkedeki kötü düzeni değiştirecek reformların kaçınılmazlığına inanıyor. O da İbrahim Müteferrika gibi tarihin sunduğu deneylerden ders almış çağdaş aydın kişilerden ve eski

---

52. Bkz. Dipnot 1, s. 21.

53. **Hülâsat-ül İtibar.** Rical-i devletten Giridî Ahmed Resmî Efendinin 1182 senesinde hâdis olan Moskova seferine dair yazdığı tarihçe muteberdir, Konstantiniye, 1307 (1889/90); Resmî **Risale)** Bkz. bu kitabın Rusça çevirisi. Resmî Ahmed Efendi'nin Türk Dışişleri Bakanlığı'nın notları; 1182-1190 hicri (1769-1776) yıllarında Bab-ı Âli ve Rusya arasında savaşın başlangıcını ve önemli olayların esasını anlatan notlar. Türkçeden çeviri; O. Senkovskiy (Baron Brombeus). **Toplu eserleri;** Cilt 6; Sanktpetersburg, 1869, (R. K.).

çağların otoritelerinden destek alıyor; bunların yardımıyla örneğin okuru, savaşın çok kötü birşey olduğuna inandırmaya çalışıyor. «Aynı zamanda eski çağlardan beri her zaman, dünyanın her yanında halkların savaştığını» kabul ediyor (54). Ondan önce İbrahim Müteferrika da zaten aynı şeyi yazmıştır: «İnsanlığın başlangıcından bugüne dek dünyanın tüm halkları harp, savaş, muharebe, dövüşme içindedir» (55). Savaşların eskiden beri süregelmesine karşın Ahmed Resmî, gene de barıştan yanadır. Barış fikrini savunmak için de devletler arasında başlıca ilke olarak barışçıl bir siyasetin savunulmasını özel bir ek (lâyiha) olarak koymuştur. «Barış hem şeriat, hem de akıl açısından en çok istenen şeydir» (56). Bu, eserin ana tezlerinden biridir. «Savaş zamanında çarpışmalara ve seferlere katılmasalar bile, reaya ve berayanın her ikisi de büyük kayıplara uğruyorlardı» (57). Burada Ahmed Resmî sanki İbrahim Müteferrikanın sözlerini aynıyla yinelemiş oluyor: «Sefer sırasında reaya ve berayanın zorbalık ve adaletsizlikten korunması güç ve belki de olanaksız birşeydir» (58).

Türklerin yaşamında savaş, hemen hemen sürekli bir olaydı. «Usul-ül hikem fi nizam-ül ümem» adlı *Risale*'nin, vb. yazarı, Avrupalılar'da savaş ilmiyle ilgili gözlemlerini anlatmaya kaçınılmaz bir zorunluluk olarak kabul ediyordu (59). Bu nedenle yazar, kitap boyunca sü-

54. Ahmed Resmî. **Risale**, s. 3: Öteden berû her zamanda ve her iklimde ebna-yı cihan cenk-ü cidalden halî olmayıp..
55. İbrahim Müteferrika, **Risale**, s. 8a: İbtida-yı zuhur-u nev-i beşerden ta bu zamana gelince rüy-u arzda miyan-ı ümem ve milelde hurub-u kıtal-ü cenk-ü cidal dergâr..
56. Ahmed Resmî, **Risale**, s. 75: Sulh saded-i şer'en ve aklen mergup olup.
57. **a. g. e.**: Cenk ve sefer görmeyip sefer vaktinde reaya ve beraya hısaret görür.
58. İbrahim Müteferrika, **Risale**, s. 13a: Esna-yı tarikde reaya ve berayaya zulm-ü taadileri men' ve def' olunmak emr-ü düşvar belki adel-ül imkândır
59. **a. g. e.**, s. 28a-29b.

rekli olarak ve değişik vesilelerle bu temaya dönüp duruyor. Ahmed Resmî profesyonel bir savaş adamı değildi; ama buna büyük bir önem veriyordu. Risale'nin sonsözünü de «Kurnazlığın Açıklanması»na, yani Ruslar'ın harp tekniğine ayırmıştı (60). İbrahim Müteferrika'dan sonra Ahmed Resmî de vatandaşlarına örnek olarak I. Petro zamanındaki Rusya'yı gösteriyor ve I. Petro'yu büyük bir kumandan, donanmanın yaratıcısı ve devletin başı olarak gösteriyor. Rus Kralının kişisel değerlendirmesini zaten Ahmed Resmî ilk olarak *Prusya Sefaretnamesi*'nde, yani bundan yirmi yıl önce yapmıştır. *Prusya Sefaretnamesi*'nde II. Frederick'in I. Petro'nun tüm üstünlüklerini öven sözleri var. Böylece, bellibaşlı tezlerin ortaya konması, ve bu konudaki fikirlerin yürütülmesi, hem Ahmed Resmî'de hem de İbrahim Müteferrika'da verilen birçok örneklerde birbirine çok yakındır. (Biz, burada örneklerden yalnız birkaç tanesini verebildik). Önemli olan, İbrahim Müteferrika'nın ortaya attığı fikirlerin elli yıl sonra Ahmed Resmî'de de benzerlerinin bulunmasıdır. Başka bir deyişle, Nizam-ı Cedid'in kurulmaya çalışıldığı sırada bu fikirler önemini hâlâ koruyordu (Nizam-ı Cedid sözü Türk tarih terminolojisine İbrahim Müteferrika'nın önemli risalesiyle girmiştir).

Burada sözü edilen kitaplar, Türk sosyal fikirlerinin ve edebiyatının bellibaşlı püblisist eserleridir. Çok belirgin bir sosyo-politik niteliği olan bu yapıtları, XVIII. yüzyıl Türkiyesinin manevî yaşamında çok büyük bir rol oynamıştır. Zamanının ilerici fikirlerini yansıtan yapıtlar olmak bakımından bunlarla boy ölçüşebilecek kitap az bulunur. Ama gene de bunlar arasından, onlara benzeyen iki örnek verebiliriz. Aynı yüzyılın sonunda yazılmış olan bu kitapların her biri kendine göre çağının havasını yansıtır. Türk yazarları ilk kez Fransızca olarak yazıyor ve Avrupa okuruna sesle-

60. Ahmed Resmî, **Risale**, s. 119 - 120.

niyorlardı. Bunlar Mahmud Raif'in «*Osmanlı İmparatorluğu'nda Yeni Yasaların Tablosu*» (61), Seyid Mustafa'nın «*Çağdaş Harp İstihkâm Bilgisi*» ve «*Konstantinople'daki Bilgilerin Hicvi*»dir (62).

Her iki yazar da aynı sözcüğü kullanarak vatanlarına (patrie) yararlı olmak ve onun gelişmesine yardım etmek istediklerini açıklıyorlar (63). Avrupa'da çağdaş Türkiye konusunda doğru bir görüş olmadığından, bu iki yazar kendilerini Avrupalı okuru bu konuda aydınlatmak zorunda hissediyorlar. Türk yazarlar, bu davranışlarını bir süre Batı'da bulunmalarına borçludurlar. Bunlar, Osmanlı gerçeğinin bizim bildiğimiz sosyal ve ahlâksal kusurlarını yazmaktan kaçınmıyorlar. Yazarlar, eleştirilerini üstü kapalı bir biçimde yapıyor, bunu yaparken öncüleri gibi nerdeyse aynı temalardan ve öğretici örneklerden yararlanıyorlardı (64). Ne var ki Mahmud Raif, yaşamının son zamanlarında Dışişleri Bakanıydı; Seyid Mustafa'ysa Mühendis ve Harp Okulunda matematik profesörüydü. Her iki yazar da, ülkelerinin içinde bulunduğu kötü durumdan söz ediyor ve bu durumu sanki ülkede yarı yarıya aşılmış bir evredeymiş gibi gösteriyorlardı. Bunu gerçekleştiren yolun, o zaman III. Selim tarafından başlatılan harp reformundan geçtiğini sanıyorlardı. Mahmud Raifle Seyid Mustafa, Sultanın reform eylemlerinin ateşli yandaşları olarak ortaya çıkıyorlar ve bunu

---

61. **Tableau des nouveux réglements de l'Empire Ottoman. Composé par Mahmoud Rayf Eféndi, cl devant Secrétaire de l'Ambassade Impériale près de la Cour d'Angleterre.** İmprimé dans la nouvelle İmprimerie du Génie.., Constantinople, 1798, (F. K.).
62. **Diatribe de l'ingénieur Séid Moustapha sur l'etat actuel de l'art militairc, du génie et des sciences â Constantinople.** Dans la nouvelle Typographie de Scutari fondée par Sultan Selim III, 1803, (F. K.).
63. Mahmoud Rayf. **Tableau des nouveaux réglements de l'Empire Ottoman**.., p. 3; Séid Moustapha. **Diatribe**.., p. 6, (F. K.).
64. Seyid Mustafanın eserleri belki de bütünüyle bir Diatribe'e, yani keskin bir eleştiriye benzemiyor. Mahmud Raif'in kitabı daha eleştirel bir nitelik taşıyor.

1807'de Sultanın tahttan indirilmesi için yapılan ayaklanmada hayatlarını yitirerek ödüyorlardı.

Bu iki Türk aydını, tüm felâketlerin çaresi olarak yasaları bilgiyle uygulayacak bir düzenin kurulmasını görüyorlardı. Onlara göre toplum yaşamında adil düzenin temeli bunlardı. Gene bu yazarlar, eğitim alanındaki bütün girişimleri kesinlikle destekliyorlardı. Seyid Mustafa, büyük bir kıvançla ülkesinde daha önce hiç sözü edilmemiş eğitim önlemlerinden söz ediyordu: İstanbulda, uzman olmayan, geniş bir dinleyici kitlesi için matematik üzerine açık bir konferans dizisi düzenlemişti (65). Bunlar, Osmanlı İmparatorluğu'nda yararlı bilgilerden oluşan bir programın uygulanmaya başlanmasıydı (66). Mahmud Raif ve Seyid Mustafa, Türkiye'de Batı deneylerinden yararlanmayı, kayıtsız şartsız bir zorunluluk olarak kabul ediyorlardı. Türklerin toplumsal yaşamındaki tüm değişiklikleri onlar, Avrupa düzeyine yaklaşıp yaklaşmamaya göre değerlendiriyorlardı. Bazı konularda Türkler'in üstün olmasından da övünç duyuyorlardı.

Seyid Mustafa bu denli önemli bir gelişme göstermiş olan Avrupa halkının «İranlılar, Mısırlılar ve Hintliler'in geçmişteki öncülüğünü tanımayacağını» (67) söylüyor ve bunların kültür ocaklarını oluşturan ülkeler olduklarını yadsımıyor. Bunun ardından, onun Türkler'in böylesine parlak bir geçmişi olan Orta Doğu bölgesine ait olmasından övünç duyduğu seziliyordu. Batı ülkeleri, geçmişteki savaşlarda Türkler'e yenilmiş, ama tarihten ders alarak umutsuzluğa kapılmadan, düşmanlarının kendilerine göre kuvvetli yanlarını öğrenerek sonunda savaş alanlarında üstünlük kazanmışlardı. Öte yandan Osmanlılar, buna benzer durumlardan

65. Séid Moustapha, **Dia tribe**.., s. 6-7.
66. **a. g. e.**, s. 20.
67. **a. g. e.**, s. 12. «.. ne peuvent disputer la primatie aux Perses, aux Egyptiens, et aux İndiens, et nier que ces contrées ne fussent jadis le foyer des lumières.»

kendilerine göre yararlı bir sonuç çıkaramamış ve düşmanlarından ders almaya hiç çalışmamışlardı. Bu fikirleri, İbrahim Müteferrika ve Ahmed Resmî'nin eserlerinden biliyoruz. III. Selimin reform alanında yaptıklarına çok büyük değer veren Seyid Mustafa, bu reformların gerçek sonuçlarını açıkça, çok abartıyor. Zaten kitabın amacı da bu reformların sonuçlarından dünyaya haber vermektir. Seyid Mustafa da gene, ülkenin yeni bir düzene kavuşacağını ve eski önyargılardan kurtulacağını umuyordu. «...ben kendimin, vatanımın, ilim ve sanat ışığının aydınlığı içinde olduğunu görme coşkusuyla sarhoşluk içindeyim.» (68) Türk yazarı kitabını böyle bitiriyor.

İbrahim Müteferrikanın en önemli risalesinde, bazı sefaretnamelerde ve XVIII. yüzyıldaki başka birçok yapıtta vatanseverlik duygularının ortaya çıktığı anlaşılıyor. Bu vatanseverlik duygusu, kendini en çok vatanın savunulması ve güçlendirilmesi temasına ve vatanın geçmişine ve gerçeklerine ilgi duyulmasına bağlıdır. Bu, doğal olarak Türkler'in millî bilincinin gittikçe daha çok uyanmasıyla aynı zamana rastlıyor.

Gelişmekte olan bu fikirler, aydınlanma dünya görüşünü oluşturan bazı ögelerle organik olarak bütünleşiyor. XVIII. yüzyılda Türk toplumunun ilerici kesimindeki bu yeni havanın ulusal kökenli olduğunu anımsatmakta yarar vardır (69). Ne var ki bu görüşlerin geniş kitlelere yayıldığını düşünmek tarihsel açıdan doğru olmaz. Gene de bütün bunların önemini tam olarak saptamak zordur.

XVIII. yüzyılda Türk toplumunun yaşamında ve

---

68. a. g. e., s. 33. «Moi-même vivre de joie, de voir ma patrie dans l'état que je desirais si ardement, éclaires tous les jours davantage du flambeau des sciences et des arts...»

69. İ. V. Borolina, V. B. Nikitina, E. V Payevskaya. «Aydınlanma Edebiyatının Ulusal Kökenleri üzerine (Malzeme kaynakları: Türkiye, İran ve Hindistan)», Moskova Üniversitesi Bildirisi, Seri-14, Doğu Bilimleri, 1975. N. 2, s. 51-57.

kültüründe ortaya çıkan yeni olguların ve özellikle olayların incelenmesi XIX. yüzyılın son otuz yılında kendini parlak bir biçimde ortaya koyan Türk aydınlanmasının tarihçesini belirlemek açısından önemlidir. Henüz estetik ve sosyo-politik bir sistem olarak ortaya çıkmamış olan bu «ilk ögeler»in araştırılmasının, çok geniş bir malzemeye dayanılarak sürdürülmesi gerekir.

Göstermeye çalıştığımız gibi, bu ilk ögeler, XVIII. yüzyıl Türk manevî yaşamında zaten vardı ve gittikçe artarak birikiyordu (70). Başta bu ögeler, en parlak ve en açık biçimde sanat edebiyatında değil, diğer yazılarda kendini gösteriyordu. Bu çok önemli değişme sürecinin oluştuğunu kabul edersek, o zaman şimdi bile çok yaygın olan ve XVII. yüzyılın son ve XIX. yüzyılın ilk yarısında bütün Türk edebiyatının çok önemli bir bunalım geçirdiğini savunan görüşten vazgeçmemiz gerekir. Bizce yanlış olan bu görüşe göre, Türk edebiyatının gelişmesi yalnız Avrupa etkisine ve Tanzimat devrine bağlanıyor; oysa bizim düşündüğümüz ve kabul ettiğimiz kurama göre, Türk edebiyatının gelişmesinde kopukluk olmamıştır ve bu edebiyat her zaman ulusal kökenlere dayanmıştır. Aslında bir toplumun gelişme tarihi de, edebiyat ve kültürünün gelişme tarihi gibi kesintisizdir. Ne var ki, değişik tarih çağlarında edebiyat yaşamının yoğunluğu da değişik olur. XVIII. yüzyılın sonları ve XIX. yüzyılın başlarında Türkiyede bu yeni niteliklerin gelişmesi çok yavaş olmuştur. Bu olay da, toplumsal yaşamın derinlerinde yer alan süreçlere bağlı olarak gelişir.

Sovyet edebiyat bilginleri Tanzimattan hemen sonra gelen ve Tanzimatın koşullandırdığı zamanı (yaklaşık olarak: XIX. yüzyılın 60-80 yıllarını) aydınlanma edebiyatı tipinde bir dönem olarak tanımlıyorlar. Bize göre, Türk edebiyatının bu yönde değişiklik-

70. E. Maştakova. «XVIII. Asır Türk Kültüründe Yeni Olaylar», **Türkiye Tarihi Sorunları** adlı kitapta, Moskova, 1978, s. 34-54, (R. K.).

lere doğru gitme nedenini, XVIII. yüzyıla bağlamak gerekir. Bununla birlikte Türk edebiyatının ulusal geleneklerinden kaynaklanarak geliştiği özellikle vurgulanmalıdır. Avrupa deneylerinin etkisini abartmak doğru olmaz. Uluslararası edebiyat bağlantılarınm etkisini unutmak da doğru olmaz; üstelik Avrupa aydınlanma fikirlerinin Türk toplumunun belli çevrelerinde çok elverişli bir ortam bulduğunu da akıldan çıkarmamak gerekir. Bu tür bağlantılar gelişigüzel ortaya çıkmaz; somut tarihsel koşulların esasları içinde, şu ya da bu özelliği taşıyan, ya da bu tür bir gelişme gösteren edebiyatlar tarafından belirlenir.

Burada önerdiğimiz varsayımların incelenmesi için tarihçilerin, felsefecilerin ve edebiyat biginlerinin ortak olarak çalışmaları gerekir. XVIII. yüzyıl Türk edebiyat tarihiyle ilgili bir dizi sorundan söz ederken amacımız, uzmanların dikkatini bu konulara çekmek olmuştur.

— — — O ——

TÜRK AYDINLANMA EDEBİYATININ TEMEL SORUNLARI

İrina Borolina, İda Sonina

Bu makalede genel olarak «Tanzimat edebiyatı» diye adlandırılan ve 1839 — 1856 yılları arasındaki Tanzimat reformlarının hemen ardından gelen dönemde gelişen edebiyatın özellikleri incelenecektir.

Bu edebiyatın yenilikçi çizgilerine (1) eğilirken Sovyet araştırmacıları, dikkatlerini «Tanzimat Edebiyatı»nda görülen Aydınlanma eğilimlerine çevirmişlerdir. Bu alanda uzman olan N.A. Aizenstein (2) ve H. Kâ-

1. Tanzimat edebiyatında yenilikçi özellikler konusunda bkz. Agâh Sırrı Levend, **Edebiyat Taribi Dersleri,** Tanzimat edebiyatı, İstanbul, 1935; Ali Nihat Tarlan, **Tanzimat Edebiyatında Hakiki Bir Müceddit,** İstanbul, 1940; Mustafa Nihat Özön, **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** İstanbul, 1941; Cevdet Perin, **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri,** İstanbul, 1941; Hıfzı Tevfik Gönensoy, **Tanzimattan Zamanımıza Kadar Türk Edebiyatı Tarihi,** İstanbul, 1949; Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** C. I., İstanbul, 1956; Kenan Akyüz, «La Littérature Moderne de Turquie», **Philologiae Turcicae Fundamenta,** Wiesbaden, 1965; Ahmet Kabaklı, **Türk Edebiyatı,** C. 2, İstanbul, 1966; Vasfi Mahir Kocatürk, **Türk Edebiyatı,** 2. Baskı, Ankara, 1970; Cevdet Kudret. **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman,** C. I., Ankara, 1971; Rauf Mutluay, **50 Yılın Türk Edebiyatı,** İstanbul, 1973.
2. N. A. Aizenstein, **Türk Gerçekçilik Tarihinden,** Moskova, 1968, (R. K.); aynı yazarın **Üniversitelerarası Bilimsel Konferansın Bildirileri** adlı kitapta «Doğu'da Aydınlanma Sorunu Üzerine» başlıklı yazısı, Moskova, 1970, (R. K.); **Doğu Ülkelerinde Aydınlanma** kitabında (1973). «Türkiye'de Aydınlanma Sorunu Üzerine» adlı makalesi; **Doğu Edebiyatlarının Sorunları** adlı kitapta «Türk Edebiyatında Aydınlanma Açısından İnsan Kavramı (Ve örnek olarak Namık Kemâl'in 'Cezmi' romanı)» adlı yazısı, Varşova, 1974, (R. K.).

milev'in (3) yapıtlarmdan söz edebiliriz. Bulgar Türkoloğu İbrahim Tatarlı'nm (4), vb.nm aynı konuyu işleyen incelemeleri vardır. Doğu'da aydınlanma ve eğitimle ilgili genel sorunların, sözü edilen dönemde Türk toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamı içinde aydınlanma olgularının araştırılmasıyla Sovyet biliminde ilk olarak birlikte ele alınması büyük bir önem taşımaktadır. Bu sorun üzerine tartışmalar yeni çağ dünya edebiyat tarihinin kuramsal çalışmaları arasında önemli bir yer tutmaktadır (5). Genellikle sorun, büyük bir ilgi uyandırmakta ve bu görüşü tutanların sayısı gittikçe artmaktadır; bununla birlikte araştırmacılar arasında belli noktalarda görüş ayrılıkları vardır (6).

Bu makalenin yazarları (7) da, her bir edebiyatın aynı zamanda dünya edebiyatının genel gelişme sürecini izlediğini, bir eşi daha bulunmayan tarihsel ve açıkça görülebilecek ulusal bir özgünlük taşıdığını savunan kuramsal bir noktadan yola çıkarak tarihsel-tipolojik bir yöntem uygulayacaklardır. Daha önceki araştırma-

---

H. Kâmilov, **Çağdaş Türk Edebiyatının Kaynakları Üzerine,** Moskova, 1967, (R. K.).

4. Örnek olarak bkz. İbrahim Tatarlı. «Yeni Türk Edebiyatının Başlangıç Evrelerinde Sanatsal Yöntemler ve Edebiyatın Yönelişi; Aydınlanma Gerçekçiliği», **Sofya Üniversitesi Batı Filolojisi Fakültesinin Yıllığı,** 1967, Cilt LXI, 2. (B. K.); aynı yazarın **Üniversitelerarası Bilimsel Konferansın Bildirileri** adlı kitapta «Namık Kemâl'in Aydınlanma Romantizmi (Malzeme kaynakları: şiirler)» adlı bir makalesi; **Doğu Edebiyatlarının Sorunları** adlı kitapta «Yeni ve Çağdaş Türk Edebiyatında Dinsel Görüşlerin Yenilgiye Uğraması» adlı bir yazısı, Varşova, 1974, (R. K.).
Bkz. **Üniversitelerarası Bilimsel Konferansın Bildirileri** adlı kitapta «Dünya Edebiyatında Aydınlanma Sorunları» adlı yazı, Moskova, 1970, (R. K.).

6. Terimler açısından görüş ayrılıkları bulunmaktadır: Aydınlanma ve eğitim. Bazı incelemelerde bu terimler ilke olarak birbirlerinden ayrı tutuluyor. Başka bazı çalışmalardaysa içerik bakımından aynı sayılıyor. Üçüncü gruptaysa Aydınlanma'dan yalnızca genel kültür vb. düzeyinin yükseltilmesi anlaşılıyor.

7. İ. V Borolina, İ. R. Sonina, **Üniversitelerarası Bilimsel Konferansın Bildirileri** adlı kitapta «Türk Aydınlanmasının Bazı Sorunları» adlı makalesi; gene aynı yazarların **Yeni Çağ Doğu Edebiyatı** adlı kitapta «Türk Edebiyatı» adlı yazıları, Moskova, 1975, (R. K.).

larımızda vardığımız sonuçları geliştirerek, Tanzimat edebiyatının yalnızca aydınlanma koşullarıyla belirlenmediğini, Türk aydınlanmasının kendi başına ve kendine özgü ulusal ve tarihsel özellikler taşıyan bir çağ olduğunu savunabiliriz (8). Bundan başka Batı'da olduğu gibi Doğu'da da ülkelere göre değişen bir Aydınlanma'nın değişik somut biçimlerini birbirleriyle karşılaştırarak Türkiye'deki Aydınlanma'nın bunların en parlaklarından biri olduğunu söyleyebiliriz.

Türk Aydınlanma ideolojisi, aslında genç Türk burjuvazisinin ideolojisiydi. Türkiye'de kapitalist ilişkilerin olgunlaşması, Tanzimat reformundan sonra çok yavaş ve orantısız bir biçimde gelişmiştir; biçimlenmekte olan ulusal burjuvazi, toplumsal yeniden-düzenlemeleri ve feodal çağdan gelen ideolojik ve toplumsal kalıntıları yok etme çabalarını ancak XIX. yüzyılın 50'li yılları arasında eyleme dönüştürmeye başlamıştır.

Türk aydınlanmacıları, insanın «doğal haklarını» tanımakla işe başlıyorlardı. Aklı ve adaleti savunuyor, toplumun geniş kitlelerine eğitim getirmek ve bu toplumu uygarlık düzeyine yükseltmek için savaşıyorlardı. Bunların yarattığı edebiyatın toplumun bilincinde temelden, büyük bir devrim yaratması ve toplumun burjuva isteklerine göre yeniden düzenlenmesine etkin bir biçimde hizmet etmesi kaçınılmaz bir sonuçtu.

Türk Aydınlanması'nın özellikleri herşeyden önce ülkenin kendine özgü tarihsel gelişmesinden, çok karmaşık ve ağır sosyo-ekonomik durumundan ve Türkiye'nin Batı devletlerine bağımlılığından geliyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun çerçevesinde devletin bütün-

8. Örneğin İ. V Borolina, V B. Nikitina, E. V Payevskaya, «Yeni Çağ Doğu Edebiyatında Tipoloji Sorunları» (Malzeme kaynakları: Türkiye, İran, Hindistan), **Moskova Üniversitesi Bildirisi**, Seri. 14; Doğu Bilimleri, 1973, No. 2; aynı yazarların **Doğu Edebiyatlarının Sorunları** adlı kitapta «Yeni Çağ Dünya Edebiyatının Gelişmesinde Temel Eğilimler» adlı yazıda (Türkiye, İran, Hindistan'da Aydınlanma Devriminin Nitelenmesi), Varşova, 1974, (R. K.).

lüğünü koruma çabaları ve Türk burjuvazisinin feodalizme ve sömürge tehlikesine karşı savaşımıyla ayrılamayacak bir bütün oluşturuyordu. Türk aydınlanmacılarının özelliği olan Batı'ya karşı edinilen çelişik tutum da büyük ölçüde bu koşullardan doğuyordu. Onlar, bir yanda Avrupa'nın devlet ve siyaset kurumlarına, bilimsel ve kültürel ilerlemesine ve edebiyatına hayranlık duyarken, öte yandan başlangıçta bilinçsiz olarak ama gittikçe bilinçlenerek Batı'yı Türkiye'nin devlet bağımsızlığına kasteden, Türk burjuvazisinin gelişmesini engelleyen, ülkesinde kendi durumunu güçlendirmesine engel olan bir düşman olarak nitelemeye başladılar.

Kendi ulusal çıkarlarına gittikçe daha çok zarar veren Batı etkisine karşı koyan Türk burjuvazisi, İslâm'ı bir dayanak olarak kullanıyordu. Kendi ülkesindeki mutlakçılığa ve Batı burjuvazisinin yayılma eğilimlerine karşı savaşlarında İslâm, onlar için ideolojik bir silâh oluyordu. Burjuvazi, İslâm dogmalarıyla Anayasa'nın kabulü ve parlamentonun kurulması yolundaki güçlü isteklerini bağdaştırmaya çalışıyordu. Bu istekler, Yeni Osmanlılar'ın (Kuruluşu 1865) bildirisinde yer almıştı. Bu bildiride de gösterildiği gibi, Anayasa yardımıyla ülke «tüm kötülüklerin temeli» olan «Sultan'ın sınırsız, keyfî, mutlak yönetiminden» kurtulmuş olacaktı (9). Burada da gene, Anayasa'yla oluşturulan bir monarşi «bilge ve liberal» bir kuvvetti ve aslında İslâm'ın temel ilkelerine aykırı değildi; çünkü İslâm'ın başlıca temel ilkesi, Sultan'ın Allah'ın temsilcisi olarak kabul edilmesiydi.

Türkiye'deki Aydınlanma hareketinin en önemli ve en canlı kişileri, herkesten çok da Namık Kemâl (1840 — 1888) Yeni Osmanlılar hareketiyle ilgiliydi. Namık Kemâl'in edebiyata katkıları, onun toplumsal

9. Türk Derlemesi, (İ. M. Bikerman, redaksiyon altında), Sanktpetersburg, 1909, s. 175.

ve siyasal eylemlerinden ayrılamaz. Onun edebî eserleri, baştan aşağıya topluma yeni bir düzen getirme fikirleri ve «Zulüm ateşi memleketi yakmış.» *(Gülnihal Piyesi*'nden) (10) ve gene «Hürriyet uğruna savaşmak, gerekirse can vermek lâzımdır.» *(Rüya*'dan) diyerek Sultan'ın istibdadına ve despotizmine karşı savaşımla doludur.

Namık Kemâl, edebiyatın toplumsal amacında edebiyatı, feodalizmin doğurduğu koşulların kökünden kazınması, bireylerin özgürlüğü, kadın hakları, vatanseverlik ve yurttaşlık duygularının eğitilmesi ve toplumun aydınlatılması için güçlü bir araç olarak görüyordu. Namık Kemâl, Batı kültürüne büyük bir değer vererek ısrarla «Avrupalılaşma» çağırısında bulunuyordu. Bununla birlikte Namık Kemâl'e göre toplumsal ilerleme, İslâm'ın güçlenmesine bağlıydı ve Türkiye'nin koşullarında özgürlük ve vatan sevgisi İslâm'dan esinleniyordu (Örneğin, «Vatan Yahut Silistre»de).

Daha önce sözü edilen Türk Aydınlanma ideolojisine özgü eğilimler, şu ya da bu ölçüde sömürgeleşmiş ya da yarı-sömürge durumunda bağımlı olan Doğu ülkelerinin aydınlanmalarındaki «ulusal çeşitlemeler»de görülür. Batı Aydınlanması'na benzer özellikler gösteren Türk Aydınlanması, yalnız Batı Avrupa aydınlanma edebiyatına özgü anti-feodal bir tutum göstermekle kalmıyor, sömürgeciliğe karşı bir tutum izliyordu. Türk aydınlanma fikirleri, sömürgeciliğe ya da Batı eğemenliğine karşı savaşım fikirleri, dinî reformculuk ve kendi ulusal kültürünün yükseltilmesiyle içiçeydi.

Türk aydınlanmacıları çelişkili bir durum içindeydiler; bir yanda sömürgeci bağlılıklara karşı çıkmaya çalışırken, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nu oluşturan halkların bağımlılığına karşı değildiler. Bundan başka, yaşamı lâikleştirmek için, buna engel olan dinde değişiklik yapmak gerekti.

---

10. Namık Kemâl, **Gülnihal**, Ankara, 1960, s. 98.

Bu yeni çağla birlikte Arap, Fars kalıntıları üzerine kurulmuş, feodal çağın kültüründen oluşan ve yüzyıllardan beri Türkiye'de süregelen ortamda, tarih ve kültür bağları zayıflamaya başlamıştı. Batı'yla, ilk başta da Fransa'yla, yeni ve daha geniş bir temas kurulmaya başlanıyordu. Bu temaslar, Türk Aydınlanması'nın belli felsefî, estetik ve edebî ilkelerinin oluşturulmasında önemli bir etken olarak kabul ediliyordu.

XIX. yüzyılın 50 yıllarının sonlarıyla 60'ların başlarına doğru Türkiye'de ilk olarak Montesquieu, Voltaire ve Rousseau'dan çeviri ve uygulamalar görüyoruz. Bundan sonra çeviriler, artık Türk aydınlanmacılarının temel bir uğrağı oluyor. Namık Kemâl'in şu çevirilerinin adlarını sıralamak yeter: Örneğin, Rousseau'nun *Du Contrat Social*'ı, Montesquieu'nün *De l'Esprit des Lois*'sıyla *Considerations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*'ı; Ziya Paşa'nın Rousseau'dan *Emile, ou de l'Education*'u ve Voltaire'in *Le Micromégas* çevirileri. Bu çeviriler Türkiye'deki aydınlanma ideolojisinin gelişmesinde büyük bir rol oynamıştır. Fransız aydınlanmacılarının yapıtlarından bazıları Türkçe'den Arapça'ya çevrilmiştir. Bunların arasında *Du Contrat Social* ve *Emile* vardır. Türk burjuva ideolojisi belli koşullar altında oluşuyordu; bu koşullar bir yandan onu kendini bir ulus olarak görmek gibi somut yollar aramaya zorlarken, öte yandan da Fransız aydınlanmacılarının görüşlerini kendi siyasal ve ideolojik amaçlarına göre değiştirmeye itiyordu. Montesquieu'nün devlet yönetimi konusundaki görüşleriyle Rousseau'nun toplumsal sözleşmesindeki ilkelere Namık Kemâl de Türk milletinin Osmanlı İmparatorluğunu oluşturan öteki halkları yönetmesini onaylayan Osmanlılık görüşleriyle katılıyordu.

60 — 70 yılları arasında çeviri edebiyatı arasında şunlar yer alıyordu: Fénelon'un *Telémaque*'ı, Defoe'nun *Robinson Cruseo*'su, Lamartine'in şiirleri, Hugo ve Dumas'nın romanları; aynı zamanda La Fontaine'in

fabl'ları, Racine'in tragedyaları ve Molière'in komedileri. Hızlı gelişimi içinde Türk edebiyatı, Batı kültürünün elde ettiği başarıları kısa zaman içinde tanımak istiyordu.

Bu çeviriler yapılırken «yerli toplumsal koşullara göre değiştirme» ilkesi, önemli bir rol oynuyordu ve konular Türkçeleştiriliyordu. Örneğin Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den çevirdiği *Zorakî Nikâh, Zorakî Tabib, Scapin'in Dolapları, Tabib-i Aşk* ve *Merakî* (11) Türkiye'de çeviri edebiyatının benimsenme biçimleri çok çeşitli olmuştur. Bunlar arasında uyarlamalar ve Fransız edebiyatından alman metin parçalarının yerli yapıtların arasına konmasıyla oluşturulan yapıtlar vardır. Türkler Fransız edebiyatının getirdiği deneylerden yaratıcı bir biçimde yararlanarak Fransız fikir ve sanat kuramlarının bir kısmını benimsiyor ve bunları Türk gerçeklerine, ulusal geleneklere, somut koşullara vb. göre kendilerine uyarlıyorlardı.

Türk aydınlanmacıları çeviri edebiyatını, en büyük sorunların çözülmesinde bir araç olarak kullanıyorlardı. Çeviri edebiyatının amacı, ulusal kültürün geliştirilmesi ve ulusal bilincin güçlendirilmesiydi. Ziya Paşa şunları yazıyordu: «İster isen anlamak cihanı, öğrenmeli Avrupa lisanı.... Taklit ederek, milliyetini hâkir tutma» (12).

Bu çağda Türk edebiyatının yenilikçi eğilimi, herşeyden önce toplumsal alandaki sorunsalda kendini gösteriyor. Bu eğilim, akıl ve insanın doğal hakları açısından feodal düzenin eleştirisini, toplum ve birey ilişkisini, birey, ulus ve özgürlük sorunlarını ön plâna çıkarıyor. Ziya Paşa şunları söylüyor: «Çün hür olarak

---

11. «Yerli toplumsal koşullara uyarlama», aydınlanma edebiyatının bir özelliğidir. Bkz. XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın başlarında erken çeviriler; Molière ve öteki Fransız oyun yazarlarından Rusça'ya yapılan çeviriler.
12. **Ziya Paşa'nın Şiirleri**, Ankara, 1957, s. 117.

gelir vücuda» (13). Abdülhak Hâmit de onu yankılayarak şöyle diyor: «İnsan hükümdarsa, hükümdar insan» (14). Devletin iktidarı sorunuyla çok ciddî olarak ilgileniyorlar ve aydınlanma fikirlerine dayanarak halkın, iyi olmayan bir Sultan'ı devirmeye hakkı olduğunu ileri sürüyorlardı (Namık Kemâl ve Abdülhak Hâmit). Akla dayanan ve tüm ulusun ve tek tek bireylerin özgürlüklerini güvence altına alan bir devlet yönetimi yaratmak, bir bakıma ulusçuluk ve vatanseverlik görevi sayılıyor (Örneğin Namık Kemâl'in *Gülnihal*'i, Abdülhak Hâmit'in *Nesteren*'i, *Liberté*'si, *Hintli Kız*'ı vb.) Feodalizme — karşı olan somut sorunlarla bağlantılı olarak din adamlarına yöneltilen eleştiriler ve edebiyatta kadın sorunu yeni bir boyut kazanıyor, bu arada kadının aile-içi — zorbalık altında kalmasının ve toplumun gelişmesinin bireyin biçimlenmesini engellediği belirtiliyor (Örnek olarak İbrahim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*, Namık Kemâl'in *Zavallı Çocuk'u*, Ahmet Mithat'ın *Teehhül*'ü, *Gerçek Hikâye*'si, *Gençlik*'i, vb.).

Yukarıda sözünü ettiğimiz ve o çağda toplumsal fikirleri doğurup yönlendiren sorunların sert bir biçimde yorumlanması, tüm Türk Aydınlanma edebiyatına eğlendirici ve atılgan bir özellik kazandırmış ve çok etkili bir yurttaşlık duygusu yaratmıştır. Bu edebiyat, baştan sona didaktik bir edebiyattır. Kendi yapıtlarını yorumlarken Namık Kemâl, her zaman, her yerde amacının öğretmek, «somut örnekler vermek», «topluma öğüt vermek» olduğunu tekrarlamaktadır. *Sergiizeşt-i Ali Bey* (15) adlı romanında şöyle diyor: «L'homme est enclin a profiter en se divertissant. Perdra-t-il quelque chose s'il trouve des conseils profitables

13. **Ziya Paşa'nın Şiirleri**, Ankara, 1959, s. 113.
14. Levend, Agâh Sırrı, **Edebiyat Tarihi Dersleri, Tanzimat Edebiyatı**, İstanbul, 1934, s. 251, (Nesteren).
15. Bkz. Kenan Akyüz, «La Littérature moderne du Turque»; **Philologiae Turcicae Fundamenta** adlı kitapta, Wiesbaden, 1965, s. 500, (F. K.).

dans ses divertissement.» (Preface d'İntibah).

Olayların akışının içine etkin olarak giren anlatıcı, kahramanlarının davranışlarını ve ruhsal durumlarını açıklarken öğretmek ve öğüt vermek amacıyla sık sık konudan ayrılıyor. Anlatıcının fikirlerini dile getiren olumlu kahraman, siyasal çağırılar, suçlamalar ve öğütlerde bulunuyor.

Bu didaktiklik, tarihsel temaların işlendiği yapıtlarda bile kendini gösteriyor. Sömürge ve yarı-sömürge olan Doğu ülkelerinde tarihsel temaların işlenmesi Aydınlanma edebiyatının bir özelliğiydi; çünkü bu, Batı ülkelerinin müdahalesine karşı gösterilen tepkilerden biriydi ve bu tema ulus olarak kendini kabul ettirme isteği ve vatanseverlik duygusuyla birleşiyordu. Tarihsel temaların işlendiği Türk edebiyatının özellikleri arasında geçmişin idealize edilmesi, tarihin yüceltilmesi ve İslâmlık eğilimleri vardı.

Gerek kendi geçmişine, gerekse başka bir ülkenin tarihine el atarak Türk aydınlanma edebiyatı, çok önemli gerçek sorunlara çözüm getirebileceğini tasarlıyor, çağdaş düzene karşı kendi görüşlerini belirtiyor, öğütlerini ve uyarılarını ortaya koyuyordu. Aynı görev, allegorik yapıtlarda da yerine getiriliyordu. Önem, aslında tarihsel olaylara değil, bunlardan çıkarılan «dersler»e veriliyordu. Türk aydınlanmacıları, ulusal gelişme savaşımını İslâmlıkla birleştiriyorlardı. Aydınlanmacılar, İslâm ülkelerinin görkemli geçmişine, bu ülkelerin Arap eğemenliği çağında yaşadıkları en parlak dönemi gösteren örneklere başvuruyorlar (Örnek: Abdülhak Hamit'in Araplar'ın İspanya'yı istilâsını ve Haçlı Seferleri'ni canlandıran *Tezer ve Tarık* oyunu) ve İslâm'ın önderliği altında dinsel bir birleşme çağırısında bulunuyorlardı (Namık Kemâl'in *Celâleddin Harzem Şah*'ı ve Cezmi'si). Türk basınında da tarihsel örneklere ve geçmişin deneylerine büyük bir yer ayrılıyordu. Arap Halifelerin ve Türk sultanların idealize edilmesi yepyeni bir fikir olan «Aydın Padişah» görüşüne hiz-

met ediyordu.

Türk Aydınlanma edebiyatında püblisist yapıtlar büyük bir rol oynamaya başlıyordu. Türk Aydınlanması'nın temsilcileri, genellikle toplumun siyasal ve manevî yaşamında önderlik yapan gazete kurucuları ya da yazarlar kadrosuydu: İbrahim Şinasi'nin «Tercüman-ı Ahvâl»i, «İbret»i ve «Muhabir»i, Namık Kemâl'in «Hürriyet»i ve Ahmet Mithat'ın «Dağarcık»ı vb. gibi.

Püblisist eğilim, bir bakıma bütün edebiyat türlerini etkiliyordu. Bu eğilim, aynı zamanda roman ve öyküde yeni biçimlerin doğmasına yol açıyor (Örneğin Ahmet Mithat'ın öyküleri; Namık Kemâl ve gene Ahmet Mithat'ın romanları), yazarları güncel konuları incelemeye yöneltiyor, birçok anlatım biçiminin ve üslup özelliğinin doğmasına yol açarak edebiyat diline yeni bir boyut getiriyordu. Türk Aydınlanma edebiyatında yazarı bilinen ilk tiyatro yapıtının yazılması ve profesyonel tiyatronun doğması da bu Aydınlanma çağma rastlıyor. İlk tiyatro gösterisinin yankıları çok büyük olmuştur. Namık Kemâl'in *Vatan Yahut Silistre*'si, ilk gösterilişinde büyük tepkilere yol açmıştır.

Bilindiği gibi, edebiyat türlerinin ve çeşitlerinin hepsi, aynı hızla gelişmez. Nitekim Ortaçağ Türk edebiyatında şiir ağır basıyordu; düzyazı örnekleri zayıftı ve tiyatro aslında folklor düzeyinin ötesine geçmiyor ve sözlü edebiyat çerçevesi içinde kalıyordu. Aydınlanma çağındaysa, tiyatro edebiyatı ve düzyazı ön plâna çıkıyor, şiir geri plâna itiliyordu. Şunu özellikle belirtmek isteriz ki, Aydınlanma döneminde ilerici fikirler yeniye açık olan tiyatro edebiyatında ve düzyazıda daha iyi dile getirilebildiği için bu türler, eskiye bağlı olan ve kurallardan kolayca kopmayan şiire göre, toplumsal açıdan, daha büyük bir önem kazanmaya başladı. İbrahim Şinasi'nin, Namık Kemal'in, Ziya Paşa'nın şiirleri, bildiğimiz gibi, biçim bakımından hâlâ geleneğin tutsağıydı. Düzyazı alanında tarihsel ve top-

lumsal roman, sonra da öykü önemli bir rol oynamaya başlıyordu; tiyatro edebiyatındaysa tarihsel ve toplumsal eleştirilerle dolu ve gündelik yaşamla ilgili («burjuva») oyunları, bu arada allegorik oyunlar ağır basıyordu.

Bu hızlı gelişme, Türk Aydınlanma edebiyatı sürecini, hemen hemen hepsi aynı sıralarda ortaya çıkan çeşitli yönlere çekiyordu. Örneğin klâsizm, santimantalizm, aydınlanma gerçekçiliği ve romantizm (16). Klâsizm etkisini Abdülhak Hamit'in *Tezer ve Tarık*'ında; Ziya Paşa'nın ve Namık Kemâl'in kasidelerinde kendini gösterir. Santimantalizmin bazı özellikleri de Namık Kemâl'in *Zavallı Çocuk* oyununda ve *Sergüzeşt-i Ali Bey* romanında, Ahmet Mithat'ın öykülerinde (Örneğin *Bir Gerçek Hikâye* ve *Kölelik* vb.) ortaya çıkıyor. Bütün bu çeşitli yönelişlerin ardında Aydınlanma'nın temel fikirleri yatıyor.

Santimantalizm çerçevesi içinde toplumsal direniş, başkaldırı, bireyin kendinin bilincine varması ve duyguların rolünü vurgulayan bir aydınlanma hümanizması vardır. Bu arada Türk Aydınlanma edebiyatında belli başlı yaratıcı yöntem olarak romantizm ortaya çıkıyor ve Namık Kemâl, romantizmin temsilcisi Victor Hugo'ya büyük bir hayranlık duyuyor. Victor Hugo'nun *Cromwell*'in önsözünde açıkladığı romantizm ilkelerini bütünüyle benimseyen Namık Kemâl, bu edebiyat manifestosunu Türkçe'ye çeviriyor ve bundan *Celâleddin Harzem Şah* oyununun önsözünde bir araç olarak yararlanıyor. Namık Kemâl'in yapıtlarındaki romantiklik özelliği, yaratıcılık süreci boyunca onun

16. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. İbrahim Tatarlı. Bu yazara göre Türk edebiyatında klâsizmin ortaya çıkışı, XIX. yüzyılın 50'li yıllarına raslar. Öte yandan aydınlanma gerçekçiliği ve romantizm de 10 yıl sonra başlamıştır: Tatarlı; «Les méthodes et les courants de la littérature turque au stade initial de sa formation». **Études Balkaniques**, N. 6, 1966, Sofia, (F. K.); aynı yazarın: «Yeni Türk Edebiyatının Başlangıç Evrelerinde Sanatsal Yöntemler. «Namık Kemâl'in Aydınlanma Romantizmi»..

öteki edebiyat eğilimlerinin etkisini duymasına engel oluyor. Ne var ki, bu Türk yazarının belli başlı yapıtlarının estetik ve sanatsal temelinde gene de bu romantiklik eğilimi yatıyor. Buna zaten Türkiye'de Namık Kemâl'in yapıtları üzerinde yapılan özel araştırmalarda da değinilmiştir. Burada Ali Ekrem'in sözlerini anımsatmakta yarar var: «Namık Kemâl, tam mânasiyle romantiktir.» (17) Bundan sonra bu romantiklik eğilimi sorunu, N. Aizenstein ve İ. Tatarlı'nın çalışmalarında da açıklanmıştır. Haklı olarak bu eleştirmenler, Namık Kemâl'de ve onun çağdaşı olan yazarlarda ağır basan romantizm eğilimini, Türk edebiyatına aydınlanma fikirlerinin getirdiği değişme özelliklerinden biri olarak görüyorlardı.

Türk edebiyatında aydınlanmanın temel belirtileri olan sömürgeciliğe-karşı, feodalizme-karşı yeni bir sorunsalın ortaya çıkması, öğreticilik, aydınlanma türleri, basın ve püblisist eserler, çeviriler, vb. bütün bunların Türkiye gerçeğinin koşulları içinde ulusal bir anlatıma kavuştuğunu göstermek istiyoruz. Yepyeni bir nitelik taşıyan bu edebiyat olgusu, geçen çağların fikir ve sanat geleneklerine organik bakımdan bağlıdır.

Aydınlanma dönemi yazarlarının yapıtlarında ulusal kaynaklardan ne ölçüde yararlandıkları şimdiye dek geniş ölçüde araştırılmamıştır. Bu yazarlar, benimsedikleri sosyal, estetik ideallere uymayan eski edebiyatın başarılarını bütünüyle yadsımışlardır. Haklı olarak kendilerini yenilikçi sayan ve yeni edebiyatın kurucuları ve savunucuları olan bu aydınlanma yazarları çok bilinçli olarak yapıtlarıyla, Namık Kemâl'in deyişiyle «halkla hiçbir zaman ilişki kuramayan» Divan edebiyatı şiirlerinin ve geleneksel düzyazının karşısına çıkıyorlardı. Bu yazarların eski edebiyattan uzaklaşmaları, gerek kendi çağdaşları, gerekse daha sonraki çağların yazar kuşakları ve edebiyat tarihçileri

17. Ali Ekrem, **Namık Kemâl**, İstanbul, 1930, s. 41.

için açıktı. Tanzimat edebiyatı araştırmacıları, genel olarak bu edebiyatın yenilikçi özelliklerini vurgularken, bu edebiyatın geçmişteki insancıl ve ilerlemeci geleneklerine içten ve derinden bağlılığı üzerinde pek durmamışlardır; oysa bu gelenekler yavaş ama ısrarla Türk edebiyatında olgunlaşmış ve XIX. yüzyılın ortalarında Batı ideolojisindeki aydınlanmanın benimsenmesine ve yeni ulusal kültürün gelişmesine ortam hazırlamıştır. Bu nedenle burada Aydınlanma'nın ulusal kökeninden söz etmek doğru olacaktır. Türk edebiyatının XV. yüzyılın ikinci yarısından XVII. yüzyılın ilk yarısına dek süren en parlak döneminde hümanizm fikirleri (bunlar aslında Rönesans fikirleridir) (18). Aydınlanma döneminde yeni bir toplumsal içerik kazanarak toplumsal düzeni değiştirmeye hizmet ediyorlardı. Bu değişim kendisini önce, bir topluluğun parçası olarak düşünme alışkanlığından kurtulmaya çalışan yeni, özerk bir kişiliği olan insanda gösteriyordu; sonra kendisi ve toplum arasındaki bağın ve topluma karşı sorumluluğunun bilincinde olan bir birey ortaya çıkıyordu. Aydınlanma edebiyatının kahramanını ve bu edebiyatın sorunsalını anlamanın yolu buradan geçer. Bu fikir mirasını, yüzyıllar boyu süregelen lâik ve dinsel görüşler arasındaki çatışmada, din kurumlarına karşı çıkarken akılcı düşüncenin savunulmasında, çok eski geçmişten kaynaklanan eşitlik fikrinde, bu eşitlik fikrine sıkı sıkıya bağlı sosyal ve siyasal ütopyada ve halkın yarattığı iyi ve adil bir hükümdar simgesinde görüyoruz (19). Bu fikirlerin gelişmesi, Türk edebiya-

18. Türkiye'de Rönesans sorununun ele alınışı için İ. V. Borolina'ya bakınız. **Ortaçağ'da Doğu Edebiyatı** adlı kitapta «Türk Edebiyatı», Moskova, 1970; aynı yazarın **Doğu Edebiyatında Ulusal ve Uluslararası Özellikler** adlı kitapta «Ortaçağ Türk Edebiyatında Bölgesel İlişkiler ve Yöresel Gelenekler», Moskova, 1972, (R. K.).

19. Ayrıntılar için bkz. İ. V. Borolina, V. B. Nikitina, E. V. Payevskaya, **Moskova Üniversitesi Bildirisi**, Seri XIV., Doğu Bilimleri, 1975, No. 2, «Aydınlanma Edebiyatının Ulusal Kökenleri Üzerine (Malzeme Kaynakları: Türkiye, İran, Hindistan'dan)» adlı makale, (R. K.).

tında çok uzun, yüzyıllar süren geleneklere dayanır. Bu fikirlerin en parlak ifadesini XV. yüzyılın ortalarından XVII. yüzyılın yarısına dek uzanan edebiyatta görüyoruz. Ondan sonraki dönemde bu fikirler, yeni toplumsal ve tarihsel koşullara uyarak biçim değişikliğine uğradı; yeni bilimsel ve fikirsel sınırlarına ulaşıp aydınlanma ideolojisi içindeki temel yerlerini alarak Avrupa aydınlanmasının akımlarıyla birleştiler. XVII. yüzyılın ikinci yarısında ve XVIII. yüzyılda Türkiye'de edebiyat süreci, uzun süre feodal düzende kalmış ülkelere özgü yavaş bir tempoyla ilerlemiştir. Bundan dolayı, feodal beylerden ve din adamlarından oluşan tabakaların tuttuğu saray ve soylular edebiyatının egemenliğine karşı bu edebiyatta gene belli bir yozlaşma görülür. Bu edebiyat, taklitçiliğe yöneliyor, biçimcilik ve biçimsel yöntem ön plâna geçiyordu. Bu arada orta tabakaların ideolojisini yansıtan, feodal kültürün sınıfsal sınırlılığına ve kapalılığına darbe indiren kentsel edebiyat da sürekli olarak güç kazanıyordu. Bu edebiyatın düşünsel ve sanatsal değeri artıyor, sosyal yankıları ve toplumsal yaşamdaki rolü önem kazanıyordu.

Bu başarılardan kaynaklanan yeni edebiyat süreci, tarihsel koşullarla yavaşlatılmış olsa da, sanatın toplumsal alanı dereceli olarak genişlemiştir. Edebiyatta yeni bir kahraman tipine yer açılmıştır; bunların arasında toplumsal alt tabakaların temsilcileri, yeni temalar ve yeni türler ortaya çıkıyor: örneğin şiirde ve düzyazıda düzenbazlık üzerine uzun hikâyeler (*Nabî ve Sâbit, Belig, Sümbülizade Vehbi*). Demokratik edebiyatın sanat alanındaki başarıları, soylular sınıfının şiirlerinde bile bir yer almaya başlıyor; kentsel edebiyatın dili ve türleri, kentsel toplumun zevkleri ve estetik yargıları buraya bile giriyor. (Örneğin, Nedim'in ve öteki şairlerin murabba, şarkı ve türküleri). Mesih'in *Şehr-engiz*'inden ve onu izleyenlerden tutun da Fazıl Enderunlu'nun vb. ları şiirlerine dek kentsel kültürde Batı'daki karnavallara özgü bazı çizgiler gittikçe artı-

yor. Hicve ve özellikle parodiye gittikçe daha çok önem veriliyor. Gerçek yaşamla ilişkiler güçleniyor; demokratik ve gerçekçi olgular daha ağır basıyor.

Bu eğilimle birlikte eski edebiyat kurallarını ve düzenini içinden sarsan yeni fikirlerin ve yaratıcılık ilkelerinin benimsenmesine yol açan başka eğilimler sürerken bunlar bir yandan da başka kanallardan geçerek geliyor. Sefaretnameler, yeni elçilerin kitapları, Türk elçilik misyonuna ait, özellikle Batı Avrupa ve Rusya'ya yapılan geleneksel seyahatlerin notları, içlerinde çeşitli aydınlanma fikirlerinin tohumlarını taşıyor (Örneğin Yirmisekiz Mehmet Çelebi ve Ahmed Resmî'nin *Sefaretnameler*'i). Bunların yazarları, Batı'yı daha iyi tanıma zorunluluğundan söz ediyor ve kendi ülkelerindeki düzene eleştirel bir açıdan bakıyorlar (20). Türk basınının kurucusu olan İbrahim Müteferrika'nın (1674 — 1747) aydınlanma faaliyetlerini de aynı ışık altında görmek gerekir. İbrahim Müteferrika, XIX. yüzyıl Türk aydınlanmacılarına öncülük etmiştir. O, devlet yönetiminin akılcı bir temel üzerine oturtulmasını öneriyor, reformları zorunlu görüyor, kültürel geri kalmışlıktan kurtulmak için Batı Avrupa'nın ve Rusya'nın deneylerinden yararlanma gereği üzerinde duruyordu, «Usul ül-hikem fi nizam ül-ümem» adlı risale, vb.

XIX. yüzyılın başlarında yeni edebiyatın eşiğinde bulunan şairlerin yapıtlarında yurttaşlık motifleri gittikçe yoğunlaşır, bu motifler bazan lirik şiirlerde ve büyük çaplı yapıtlarda da ortaya çıkar; aydınlanma motifi, seyahatname, büyük öykü türü biçiminde ortaya çıkar. İzzet Molla'nın *Mihnet-i Keşan*'ı (21), Bay-

20. E. İ. Maştakova, **Doğu Edebiyatı Sorunları** adlı kitapta «Türk Sefaretnameleri Üzerine (XVIII. Yüzyıl Edebiyatı Tarihinden)», Varşova, 1974; aym yazarın «XVIII. Yüzyıl Türk Edebiyatında Bir Tür Olarak Sefaretname» adlı yazısı, **Türkoloji Derlemesi 1973**, Moskova, 1975, (R. K.).

21. E. İ. Maştakova, **Turcologica** derlemesinde «İzzet Molla'nın 'Mihnet-i Keşan'ı'» adlı yazısı, Leningrad, 1976, (R. K.).

burtlu Zihni'nin *Sergüzeştname*'si Tanzimat edebiyatına geçişte köprü olmuş yapıtlardır.

Yukarıda söylediklerimiz, Doğu'ya herşeyin Avrupa'dan geldiğini savunan ve Doğu edebiyatları, bu arada Türk edebiyatı üzerine Batı'nın etkisine çok önem veren kurama ters düşer. Aydınlanmanın ulusal kaynaklarını araştıran Sovyet araştırmacılarının, çalışmaları sonunda Sovyet bilim adamları şu sonuca varmışlardır: Doğu'daki birkaç ülkede, örneğin İran'da ve bazı Uzak Doğu ülkelerinde aydınlanmanın iki aşamada gerçekleştiğini görüyoruz. Zaman bakımından birinci aşama, büyük ölçüde öz gelenekler ve ulusal kökenler üzerinde biçimleniyor; çok belirgin bir biçimde kendini belli eden ikinci aşamaysa büyük ölçüde Avrupa aydınlanmasının etkisi altında ortaya çıkıyor. Türkiye'de sorunun bu yanı hâlâ aydınlatılmayı beklemektedir.

Gerek Doğu'da gerekse Batı'da burjuva devrimiyle aydınlanma arasındaki somut ilişkiler her ülkeye göre ayrı ayrı biçimleniyor. Fransız aydınlanma yazarları, burjuva devriminden önce ortaya çıkmış ve büyük ölçüde devrimi hazırlamışlarsa, XVII. yüzyıl İngiliz devrimi, ulusal aydınlanmadan önce meydana gelmiş, Türkiye'de aydınlanma hemen bir devrimle sonuçlanmamıştır. Aydınlanma çağıyla 1908 Meşrutiyet'i arasında uzun bir zulüm dönemi, yani II. Abdülhamit'in gericilik dönemi vardır.

Türk Aydınlanması'nın çok kendine özgü bir ulusal niteliği, bir zamanlaması, somut biçimleri ve ölçüleri vardır. Türk Aydınlanması içinde öteki ülkelerin aydınlanmalarının temelinde yatan benzer toplumsal ve felsefî nitelikler de çok açık bir biçimde görülüyor. Bu, bir fikir devrimiydi. Yurttaşlık duygularının doruğuna ulaştığı bir dönemdi. Bu, aynı zamanda çok hareketli bir fikir ve siyaset savaşımı dönemiydi; hareketin başında Türk Aydınlanması'nın en önemli kişileri bulunuyordu; aslında bunlar, toplumdaki fikirlere egemen olan kişilerdi ve toplumun fikir önderleriydi.

Bu, aynı zamanda çok yoğun bir yaratıcılık dönemiydi. Bu sırada ortaya çıkan çok sayıda şiir ustası, çok geniş ilgi alanlarını ve çok çeşitli yetenekleri kendi benliklerinde toplamışlardı; ilerici Türk kültürünün gelecekteki yolunu büyük ölçüde bunlar çizmiş ve oluşturmuşlardı.

——— O ———

ÖMER SEYFETTİN'İN YARATICILIĞIYLA İLGİLİ BAZI SÖRUNLAR

Leylâ Alkayeva

En önemli Türk yazarlarından biri olan Ömer Seyfettinin Türk edebiyatında ortaya çıkışı, 1908 devriminden hemen sonraya raslıyor. Osmanlı İmparatorluğu'nun istikrarsız ve huzursuz döneminde, Türk toplumunun güncel sorunlarına bu denli keskin ve ustalıklı bir hiciv yeteneğiyle el atan pek az sanatçı vardır. Ömer Seyfettin ve ütopik hayâllerden kurtulmuş olan daha başka ilerici aydınlar, bir rol ayrımına gelmiş olan ülkelerinin geleceğinden büyük endişe duyuyorlardı.

Bilindiği gibi, burjuva toplum düzeninin güçlenmesi ve millî toplulukların uluslara dönüşmesiyle ulusal bilinç ve kültür sorunları genellikle millî sorun, yalnız sanatın en önemli konularını değil, edebiyatın ilerlemesi için de dinamik bir güç oluşturuyordu.

Avrupa ülkelerindeki bu toplumsal gelişme evresine daha sonra ulaşan Doğu ülkeleri de, aynı durumun özelliklerini gösteriyorlardı. Türk edebiyatında millî sorunsal en yoğun biçimde ikinci Meşrutiyet devrinde görülür. Ömer Seyfettin, millî kültür, millî edebiyat ve millî bir dil için savaşan yazarlar grubundan olduğu için, millî sorun üzerinde onun görüşlerinin geçirdiği evrimi izlemek ilginç olacaktır; üstelik o, bazı eserlerin-

de zamanındaki Türk toplumunun iç çelişkilerini yansıtmaktadır. Birkaç yazısında Ömer Seyfettin, Türkler'e yüzyıllar boyu benimsetilmiş olan bir görüşü ortaya koyuyor: Osmanlı İmparatorluğunun Türk olmayan halkları üzerinde bir Türk hükümdarın bulunması. Ömer Seyfettin aynı zamanda ve özellikle son döneminde yazdıklarında Türklerin bir millet olarak yabancı emperyalistler tarafından sömürüldüğünü gösteriyor.

Türklerin millî bilincinin kendine özgü tarihsel koşullar içinde gelişmesi, Ömer Seyfettinin dünya görüşünde çok derin bir çelişkiye yol açmıştır. Demokratik ulusal kültürün temsilcisi olarak Ömer Seyfettin, skolâstik feodal İslâm ideolojisine karşıdır; yazar, kompradorluk fikirleri taşıyan ve Türk olan herşeyi hiçe sayan kozmopolitlere karşı da derin bir düşmanlık besliyordu. Bununla birlikte Ömer Seyfettin, belli bir dönemde çok aşırı bir milliyetçilikten geçmiştir; yazar, Osmanlı İmparatorluğu'nun içindeki Türk olmayan uluslara, özellikle Balkan halklarına karşı düşmanlık besliyor. Yazarın bu eğilimlerinin iç ve dış siyasal olayları yansıtan öykülerinin temalarında yankılandığını görüyoruz.

1908 devriminin meydana getirdiği sonuçlar yazarı büyük bir düş kırıklığına uğratmıştır. Doğrusu, Türk hümanistlerinin biri ve Ömer Seyfettinin de büyüğü olan Tevfik Fikret'in büyük bir hevesle çözümünü beklediği «eşitlik, kardeşlik ve her türlü istibdadın kaldırılması» gibi sorunlar, Ömer Seyfettin'i heyecanlandırmıyordu. Ömer Seyfettin, kendisini Türk ulusunun güçlenmesi ve gelişmesi fikrine adamıştı ve koşulları soğukkanlılıkla değerlendirebiliyordu. Sonra Ömer Seyfettin, İkinci Meşrutiyetçiler'in, değişik halkların «Osmanlılaştırılması» yolunda ütopik çabalarının ne denli gerçeğe aykırı olduğunu da anlıyordu. Öykülerinin ve yazılarının çoğunda «tüm halkların birleştirilmesi», «ortak bir dinin ve dilin yaratılması» için yapı-

lan plânlarla alay ediyor ve İttihatçılar'ın «bütün Osmanlılar'ın eşitliği ve kardeşliği» demagojisinin yanlışlığını ortaya koyuyordu.

«Efruz Bey» dizisinin «Bilgi Bucağı» bölümünde, kahraman Efruz Bey'in söylevinde bu ortak dil, birkaç ayrı dilden oluşan anlamsız bir karışım olarak gösteriliyor; bu konuşmada başlıca yeri feodal Türkiye'nin kalıntısı olan Arapça ve Farsça dillerinden alınan sözcükler, daha başka barbarlıklar ve Fransızca'dan alınmış deyimler tutuyor. Ömer Seyfettin, Osmanlıcılığı, Türk millî kültürü için tehlikelerle dolu bir olgu olarak görüyordu; çünkü Osmanlıcılık ideolojisi, eski pan-İslâmizm'i korumaya ve pan-İslâmizmle kozmopolitizmi bağdaştırmaya çalışıyordu.

Ömer Seyfettin, İmparatorluğun hemen hemen bütün halklarının kendi kaderlerini kendilerinin tayin etmekte olduğuna tanık oluyordu. «Bir Ermeni Gencin Hatıra Defteri» nde, «Ayrı dilleri ve dinleri karıştırmak olumsuzdur. Ayrı uluslar, bir tek ulus sayılmaz ve on tane ceviz, sekiz armut ve dokuz elmayla çarpılamaz.» diyordu.

Ömer Seyfettin, Efruz Bey dizisindeki öteki öykülerde, ulus kavramının ortadan kaldırılması gibi hiç de sağlam olmayan bir temele dayanan İttihatçılar'ın vaadettikleri eşitlik ve kardeşlik fikriyle alay ediyor. Efruz Bey, İstanbulun bir meydanında, kalabalığın önünde, ihtilâlin ilk günlerinde şöyle bağırmaktadır: «...Hele 'milliyet' kadar budalalık olamaz..... Birbirlerinizin lisanını bilmiyorsanız, bundan ne çıkar? Esperanto dilini öğreniniz..... Vahîf fikirleri, batıl itikatları vahşilere, yamyamlara bırakınız. Medenî olmaya çalışınız...»

Ne var ki Osmanlıcılığın bu doğru eleştirisi Ömer Seyfettinde tek yanlı olarak görülüyor. Türk hiciv yazarı, bu öğretiyi Osmanlılaştırılmaya dahil tüm ulusların çıkarları açısından değil, yalnız Türklerin görüş açısından eleştiriyor. Bu öğretiyi, Osmanlı İmparator-

luğunun içindeki Türk ulusunun oluşum sürecini yavaşlatıcı bir etken olarak görüyor. Tarihsel koşulların oluşturduğu ortam içinde Ömer Seyfettin, o dönemde Türkler'in millet olarak kendi kaderlerini çizmeleri ve gelişmeleri sorununun, ülkelerin içinde demokratik özgürlük sorunuyla, dışında da emperyalist zorbalıktan kurtulma sorunuyla, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu tarafından sömürülen öteki halkların özgürlük sorununun çözülmesiyle sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu anlamıyor. Oysa bunlar, ancak devrimin gelişmesiyle, emperyalizme ve feodalizme karşı savaşımla sağlanabilirdi. Ama Ömer Seyfettin de, geniş burjuva aydınları kitlesi gibi, o zamanki herhangi bir devrimci savaşımın kararlı muhalifiydi.

Böylece, Türk yazarı, Osmanlıcılığın yalnız Türk ulusunun gelişmesinin başlamasında yavaşlatıcı bir etken olan tek bir cephesini görüyordu. Osmanlılaştırmanın öteki halkların sömürülmesinin sürdürülmesi demek olacağını sanki görmüyordu. Üstelik bu halkların kendi kaderlerini tayin etmelerini ve bağımsızlığa kavuşmalarını çok olumsuz karşılıyordu. Bu halkların bağımsızlık savaşımının somut ilerici niteliklerini, sosyal ve ekonomik nedenlerini hiç görmüyordu. Onun görüşüne göre, bütün bunların nedeni, Bulgarlar'ın, Sırplar'ın ve Arnavutlar'ın asırlık ve millî nefretlerinden dolayı Türklerden öç almak istemeleriydi.

Böylelikle Ömer Seyfettinin düşüncesinde açık bir çelişki ortaya çıkıyordu. Türkler için ulusun güçlenmesi, kültürün gelişmesi ve ekonomik kalkınmayla aynı anlama geliyordu; oysa Balkan halklarının aynı amaca yönelik çabaları Türk ulusunun yasal çıkarlarına kastetmek ve eski istilâcılara karşı ırkçı bir düşmanlık olarak yorumlanıyordu. Böyle önermelerden yola çıkarak yazar, bazan Balkan uluslarının Osmanlılaştırılmasını onlar için çok yararlı bir siyaset, ama Türklerin çıkarlarını zedeleyen bir etken olarak görüyordu.

Bunu, Sultanın zorbalığına karşı Bulgarlar'ın, Ermenilerin ve öteki etnik grupların Türk ulusunu yok etmeyi amaçlayan «kurnazca bir manevrası» olarak görüyordu.

Ömer Seyfettin «İrtica Hareketi» adlı öyküsünde Romen ve Bulgarların konuşmalarında az gelişmiş olan Türk ulusunu «yutma» isteğini kanıtlamak istiyor. Ömer Seyfettin, bunların ileri sürdükleri «Bu anda en önemli şey devlet için bir anayasa ve eşitliktir; vatan orada oturan ve çalışan halkların, yani Arnavutların, Bulgarların ve Rumların malıdır.» sözlerine çok kızıyor.

Gelişen olaylar, İkinci Meşrutiyetçiler'in vaadettiklerinin yalan olduğunu meydana çıkararak bu halkların karşı koymasına ve ulusal özgürlük savaşımına yeni bir ivme kazandırıyor. Ömer Seyfettin, gelişmekte olan bu olayların tarihsel nedenlerini görmek istemeyerek herşeyi eski açıklamalara indirgiyor. Büyük bir övünçle şöyle diyor: «Görüyorsunuz, Rumlar, Arnavutlar, Bulgarlar ve Ermenilerin Osmanlılığı bizim halkımız için tehlikelidir.» («Bir Ermeni Gencin Hatıra Defteri»). «Tuhaf Bir Zulüm» ve «Hürriyet Bayrakları» da aşırı milliyetçi bir ruh taşıyan öykülerdir.

Ömer Seyfettin, Mithat Paşa'nın Osmanlı İmparatorluğunun güçlenmesi ve korunmasına yönelik reformlarını ve tanzimat eylemlerini suçluyor. Ona göre bunlar, Türklerin egemenliğini zayıflatmak için yapılmaktadır. «Mithat Paşa, milleti bir kavram olarak kabul etmiyordu. Türk olmayan halkların ilk başkaldırmalarına önem vermiyor, onların yalnız ekonomik eşitlik isteklerini haklı istekler olarak kabul ediyordu. Mithat Paşa ayrıca Anadolu'dan gelen paraları kullanarak bu uluslar için kiliseler ve okullar yapmak istiyordu.» («Gayet Büyük Bir Adam»). Yazarın görüşüne göre «ortak bir ulus fikri, milliyete karşı» olan tanzimat kültürünü tutanların sapmasının bir ürünüydü.

Böylece Ömer Seyfettin, Osmanlı İmparatorluğu

halkları için milliyet sorununa demokratik bir çözüm bulmanın olanaksızlığını iddia ediyordu.

Ömer Seyfettinin yanlış ve aşırı milliyetçi olan eğilimleri Türkiyede İkinci Meşrutiyetçiler'in şövenist havasının özellikle yaygın olduğu Balkan Savaşı ve I. Dünya Savaşı'nın başlangıcı sırasında yazdığı eserlerinde en son, bütünleşmiş ifadesini bulmuştur. Bu, Türk tarihinin çok zor ve karmaşık bir dönemidir; bu dönemde 1908 devriminin zayıf yanları ve İttihatçılar'ın gerici tutumu, bir yandan Avrupa devletlerinin kendi çelişkilerini «hasta adamın zararına çözmelerine yardım ediyor», öte yandan sömürülmüş olan halkların ve başka Balkan halklarının başkaldırmasına yol açıyordu.

Emperyalist devletler, Türk olmayan bu halkların milliyetçi hareketlerini kendi sömürgecilik ve yağmacılık politikalarında bir araç olarak kullanıyorlardı; ama bu halkların tutumu, gerçekte ilerici bir hareketti; o zamanki Türk hükümdarlarının «Balkan halklarının emperyalistlere satılmış olduğunu» söylemeleri, demagojik bir propagandadan başka birşey değildi.

Bir Türk aydını ve Türk subayı olarak savaşın dehşetini gören ve yaşayan Ömer Seyfettin, tarihsel olayların niteliğini ve karmaşıklığını kavramamış, anlayamamıştır.

Ömer Seyfettin'in «Beyaz Lâle», «Bomba» gibi daha pek çok öyküsü Makedonya'daki çetelere ve Balkan halklarına karşı açık bir düşmanlık ve acımasız saldırılarla doludur. Ömer Seyfettin, onları «terörizm», «sadizm» ve «büyük Bulgaristan»ı yaratmak için yenik olan Türkiyeyi feda etmekle suçluyor. Bu gibi durumlarda sanat duygusu yazara ihanet ediyor.

Ömer Seyfettin aynı zamanda düşmanının, öç alma isteğinden ve ırk düşmanlığından çok daha büyük bir güç olan vatanseverliği harekete geçirdiğini kabul etmek zorunda kalıyor. «Nakarat»ın belli başlı özelliklerinden biri nesnelliğidir; burada kutsal bir fikir uğ-

runa babası Valfçe Ormanları'nda can veren bir genç kızı anlatıyor.

Ömer Seyfettin, Turan'ın gerçekleştirilmesine karşı oldukça ilgisizdi. O, Osmanlı İmparatorluğunun çöküşüne tanık olmuştu. Onun gözünde gerçek, yalnız kendi halkının aleyhinde olan koşullardı ve o herşeyi trajik bir plânda görüyordu. Yazara göre, herkes Türkiyeden nefret ediyor ve onları yok etmeyi amaçlıyordu; bütün Batı, Doğu ülkesine karşı seferber olmuştu. Ömer Seyfettin, 1912'de «Genç Kalemler»de Türk gençliğine seslenerek şunları yazıyordu: «XX. yüzyılın korkunç Haçlı savaşçıları, uygarlığın darbesini bedbaht ve öksüz hilâl üzerine, yani Osmanlı Türklerine indirdiler.»

Eski idealler, I. Dünya Savaşı sırasında birçok ülke aydınında düş kırıklığına dönüşmüştür. Emperyalist devletlerin açıkça insanlık nefretiyle dolu politikası, bunların sömürgecilik alanında elde ettikleri başarılar, yağmacılık ve yıkıcılıkları, çıkarları uğruna halklara karşı öldürücü savaşlara girişmeleri, eskiden burjuvazinin kardeşlik, insancıllık ve adalet gibi ideallerine inananlara büyük bir darbe olmuştur.

Bu inançların yıkılışı, Ömer Seyfettinde bir tür kuşkuculuğa, tüm ideallerin yadsınmasına ve doğru olmayan tarihsel benzetmelere yol açmıştır. Ömer Seyfettin, insanlık, kardeşlik ve halkların bütünleşmesinin hiçbir zaman gerçekleşmeyen ve gerçekleşemeyecek olan birşey olduğu sanısına kapılıyor. Yalnız ayrı ayrı milletler vardır ve bunlar ezeli ve ebedi düşmanlardır. Onlar, yalnızca kendilerine ve kendi güçlerine güvenmelidirler. Gene de Ömer Seyfettin, kendi düşüncelerini olumsuz kişilerin ağzından söyleterek Fransız burjuva devriminin aydınlanma ideallerini yadsıyor. Gerici olan Thermidor'un ayaklanmasını, gerçekleşmesi olanaksız, «aklın soyut ve hiçbir zaman gerçekleşmeyecek idealleri» yadsıması ve «millete doğru ilerici bir dönüş» olarak nitelendiriyor.

Gene aynı Valkanesku, «Hakikat yok. Hiçbir şey yok. Öldürmeyen kendisi ölür. Güçlü olmak için zayıfları ezmek gerekir. Avrupalılar'ın yalanları, boş teorileri ve sosyal hayalleriyle kendimizi aldatmayalım. İnsanlık fikri, dünyada en anlamsız, en eski ve utanç verici bir budalalıktır.» diyor.

Ama bütün bu sözler aym zamanda emperyalist dünyanın canavarca alışkanlıklarına yönelen suçlamalarla birlikte gidiyor. «Gayet Büyük Bir Adam» öyküsünde Avrupa devletlerinin kendi aralarmdaki savaşlar sıralanıyor; bunların sömürgecilik alanındaki eylemleri ve yendikleri ülkelerde giriştikleri zulüm ve yağmacılık anlatılıyor.

Türk yazarının milliyet sorunu konusundaki görüşlerinin evrimi I. Dünya Savaşı'nın sonuna doğru tamamlanmıştır. İkinci Meşrutiyet burjuvazisinin, büyük devletlerle aym düzeye ulaşma hayalleri hiçe inmiştir.

1918'de Osmanlı İmparatorluğu bütün bütün çökmüştür. Türk toprakları istilâ edilmeye başlanmıştır ve Meşrutiyetin yıkıcı politikası bütünüyle açığa çıkmıştır. İmparatorluğun halkların üzerindeki egemenliğini yitirme tehlikesi, bu kez kendi bağımsızlığını yitirmek gibi büyük bir tehlikeye dönüşmüştür. Geniş halk kitleleri, derin bir endişeye kapılmıştır.

Ömer Seyfettin daha çok yazılarında Türklerin — Türk halklarının — emperyalist düşman karşısındaki durumunu çok endişe verici bir sorun olarak yansıtıyor. Saldırganların kendi ülkesinin sahipleriymiş gibi hareket etmeleri karşısında isyan ediyor ve satın alınmış kozmopolit-kompradorlara karşı duyduğu nefreti dile getirirken vatanın geleceğinden büyük bir endişe duyduğunu belirtiyor ve şunları yazıyor: «İflâs başlamıştır. İktisat, kapitülasyon, milletin varlığım sömüren zehirli parazitler, kamm emen hainler, ticaret ve zenginliğin ve paranın tamamiyle yabancıların eline

geçmesi.» (Çanakkale'den Sonra) (1). Emperyalizme karşı başkaldırma gittikçe ilerici bir anlam kazanmaya başlamıştır. Bu başkaldırma birçok yetenekli yazarı kuşkuculuğun ve trajik bir kötümserliğin kıskaçlarından kurtarmaya yardım etmiştir.

Türk halkının ulusal kurtuluş hareketi, Türkiyenin kaderini tayin ederek milliyet duygularını tehlikeli ve yanlış yola saptıran Pan-Türkizm ideolojisine bir darbe indirdi. Türk edebiyatında da Pan-Türkistler'in istilâ plânlarına karşı eserler çıkmaya başladı. Bu eserler, millî duygularla, vatanın içinde bulunduğu durum ve geleceği konusunda derin kaygılarla doluydu. Örneğin, «Zamane Yiğitleri» böyle bir öyküdür. Burada bir hekim, eski kahramanların yaptıklarını öven genç bir edebiyatçıyla konuşuyor. Övülen bu başarılar, aslında «düşmanın kafasını kesmek» gibi şeylerdir. Doktor, bu edebiyatçıyı artık çevresindeki yaşamı ve toplumu incelemeye, kahramanlarını ve temalarını bunların içinde bulmaya, çağdaş askerlerin, subayların, doktorların ve hemşirelerin kahramanlıklarından söz etmeye, ülkenin kaderini düşünmeye ve onun yazgısıyla ilgilenmeye çağırıyor.

İşte Türk yazarının milliyet sorunu üzerine görüşlerinin gelişme süreci, genel çizgileriyle budur. Başta Ömer Seyfettin, Osmanlıcılığı, sonraysa aşırı milliyetçilik ve Pan-Türkizmi eleştiriyordu. Başta, Osmanlı İmparatorluğu'nu oluşturan öteki halkların içinde Türk milletinin eritilmesini öneren kuramı eleştirirken, sonunda Türkçe konuşan tüm halkların ele geçirilerek bir tek ulus içinde birleştirilmesine karşı çıkıyordu.

Ömer Seyfettin'in görüşlerinin gelişme çizgisi gerçekçi, insancıl ve ulus bilincine ulaşma yolunda Türk aydınlarının geçtikleri çelişki dolu aşamaları yansıtı-

1. Tahir Alangu, **Ömer Seyfettin**, İstanbul, 1968, s. 355.

yor; aynı zamanda onun sanatındaki çelişkileri açıklamaya yardım ediyor.

Edebiyat alanında Ömer Seyfettin'in devraldığı miras, bütün olarak elbette yalnızca millet ve milliyet ilişkileri temasıyla sınırlanamaz; çok değişik sorunsalları içeren yapıtlarında işlediklerine daha başka pek çok çeşitli tema karışmıştır. Bu temaları işlerken yazar, büyük bir sanatçı olarak yeteneğini ortaya koyuyor, ayrıca Türk hicvinde yeni bir tipin temel taşını oluşturuyor.

Kendinden önce gelen Hüseyin Rahmi'nin kullandığı didaktik alaydan ayrılarak Ömer Seyfettin, temalarının sayısını artırmış ve konularını genişletmiştir. Yazarın gerçekçiliği, eserlerinde çok güç düşünsel ve ahlâksal sorunlara el atması nedeniyle, yalnız genişliğine değil, derinliğine de gelişmiştir.

Kahramanlarının ruhsal durumlarını yakalama çabası, herhangi bir felsefî ya da sosyal sorunu bu yolla deşmesi, değişik kişiler yaratması, öykülerinin konusu ve kurgusunda çeşitliliği artırıyor.

Yazar, yalnız yeni biçimlerle yetinmiyor. Olabilen her yerde büyük bir sevgiyle ulusal folklor malzemesinden yararlanıyor; başka deyişle bu temele dayanarak çağdaş bir öykü yaratıyor ya da bu malzemeyi aşırı ölçüde değiştiriyor. Örneğin Ömer Seyfettin, fıkraları, efsaneleri ve masalları büyük bir başarıyla kullanıyor. Öykünün temelinde çoğu kez bir atasözü ya da bir vecize yatıyor.

Batı Avrupa edebiyatında çoktan beri kullanılan bazı yöntemler, Türk hiciv yazarı tarafından büyük bir ustalıkla uygulanmıştır. Örneğin yazar, Rotterdam'lı Erasmus'un ve Swift'in uyguladığı tekniklerden yararlanarak olumsuz bir olayı çok mantıksız ve saçma benzetmelerle desteklemeye çalışıyor.

Öyle ki «Bit» öyküsünde kahraman-anlatıcı, edebiyatta önemsiz konular bulunmadığı, ama küçük ana fikirler bulunduğu savını Roma Senatosu'nun kendisinin keşfettiği bir risalesinde «sözde Bit'i övdüğünü» göstererek destekliyor. Bu övgülerin başlıcası, bitin demokratik davramşı, dilencilere ve yoksullara sadakatitir. Böylece edebiyat olarak başlayan tartışma, üstü kapalı biçimde toplumsal adaletsizliğin tartışılmasına dönüşüyor.

Türk yazarı doğrudan, acımasız hicvini en çok adaletsiz yaşam'a kendisini uydurmuş, giderek bunda başarılı olmuş insanlara yönetiyor. Yazar, bu kişileri bize tanıtırken genellikle onların yaşam öykülerini veriyor.

Örneğin «1/2» (Bir Taksim İki) öyküsünde Ömer Seyfettin, öykücülükte sık sık rastlanan çevrimsel bir anlatım yöntemi kullanıyor. Çok acele teslim edilmesi gereken öyküsüne konu arayan kahraman-yazar'ın ziyaretine rastlantıyla bir ahbabı geliyor ve kendisiyle aynı yerde çalışmış olan birisine rastlamasının öyküsünü anlatıyor. Yeteneksiz, yarı-aydın ve öğrencileri tarafından 1/2 diye adlandırılan bu okul müdürü, okulun yönetimini ve eğitim-öğretim etkinliklerini mahvetmektedir. Ama, bakanlığa yaltaklanan telgraflar çekerek, pahalı ziyafetler vererek, demagojik söylevler yaparak çok geniş olanaklar sağlıyor. Bakanlık'ta yüksek bir göreve atamyor. Böylece yazar, hayatta başarılı olmak için bütün bir insan değil de 1/2 insan olmak gerektiğini vurguluyor.

Ömer Seyfettin'in kaleminde en önemsiz, gündelik bir olay, özlü bir sorun taşıyan bir öyküye dönüşüyor. Hiciv yazarının bu yanı, «Gizli Mabet» adlı öyküde kendini gösteriyor. Öykü, çok eylendiricidir; ama aslında vatansever bir Türkün, Avrupalıların ve Piyer Loti'nin gözleriyle, kendi ülkesinin çarpıtılmasından duyduğu buruk acıyı dile getirir.

Bu öykünün kahramanı, Sorbonne'u bitirmiş genç

bir Fransızdır; Türkiyenin Avrupa kültürüne ve uygarlığına yaklaştığını görerek buna içten üzülmektedir.

Yazar, Piyer Loti ve Claude Ferrer'e hayran olan bu gençle tartışmaya girmeden yalnızca onu böyle bir öyküde gülünç bir duruma düşürüyor.

Türk-anlatıcı, yabancının isteğine uyarak arkadaşını hiç Avrupalılaşmamış bir eve, çok sofu, namuslu ve cahil bir kadın olan eski sütninesinin evine götürüyor; sütnineye Fransızı Mekke'ye gitmiş bir hacı olarak tanıtıyor.

Bu ziyaret çok gülünç bir biçimde anlatılıyor. Ziyaretçi, kıpkırmızı bir fes alıp başına giyiyor ve kendisini bir Çerkes olarak tanıtıyor. Ziyaretçi ve ona tercümanlık eden Türk, akla hayale sığmaz, uydurma bir Çerkes diliyle konuşuyorlar; öyle ki cahil evsahibi bile bundan kuşkulanıyor. Onlar evsahibine, bu dilin göçten sonra ortaya çıkan başka bir Çerkesce, «yani Rusça-Çeçence» karışımı bir dil olduğunu söylüyorlar.

Çok duygulanan ve hiç bozulmamış bu Doğu insanının karşısında hayranlık duyan Fransız'a akşam orada kalması için yatak hazırlanıyor. Ziyaretçi sabaha karşı tesadüfen içinde çamaşır kuruyan, bir sürü çanak çömlek, eski su kovaları, eski püskü eşyalarla dolu bir kilere giriyor. Öykü, burada doruk noktasına ulaşıyor ve anlatımdaki mizah çok keskin bir alaya dönüşüyor.

Yabancı konuk, bu eski püskü eşyaları Avrupalılar'dan saklanan bir dinsel kült malzemesi sanıyor. Yazarın amacı, okuruna yalnız eğlenceli bir öykü anlatmak değildir; bu yüzden öykünün bitişi çok anlamlıdır. Anlatıcının yaptığı açıklamaya, bu esrarengiz mabedin aslında sütninenin kileri olduğunu söylemesine karşın, genç yabancı bu yanlış yorumdan vazgeçmiyor ve Türkleri Doğunun güzelliklerine ve gizemine karşı kör olmakla suçluyor.

Ulusal folklora başvurduğu zamanlarda Ömer Seyfettin, Türk Aydınlanma yazarları gibi elverişli bir masal seçip onu öykü biçiminde anlatmakla kalmıyor, ona

çağdaş bir hava veriyor ve özünü yeni motiflerle zenginleştiriyor. Konunun birincil kaynaklarını çevredeki yaşamın çelişkileri oluşturuyor. Folklor, aslında konuya genel biçimini veriyor. Bu tür öykülerin anlatımı, metnin-içinde-saklı anlamlarla yüklüdür.

Buna örnek olarak kısa bir öykü olan «Velinimet»i alabiliriz. Bu öyküde, halk edebiyatında çok yaygın olarak bilinen hicivli bir masaldan yararlanılmıştır. Bir çoban, rüyasında Kadı'nın köpek biçimine girdiğini anlatıyor. Kahramanını anlatırken saygıdeğer Kadıyı yabani bir hayvana benzetmekle yazar öykünün ta başından başlayarak çok eylendirici, gülünç bir etki yaratmakla kalmıyor, ilerde göreceğimiz gibi, öykünün özel bir toplumsal hiciv taşıyan sonucunu da hazırlamış oluyor.

Sert, kara kıllarla kaplı yüzü çarpılmış olan İbrahim Efendi, çevresindekiler üzerinde yabani bir hayvan etkisi bırakıyor. Kadı'nın dış görünüşü, onun kişiliğini öylesine yansıtıyor ki, başka hiçbir açıklamaya gerek kalmıyor; buna karşın Ömer Seyfettin bu portreyi, öğretici edebiyatta ve halk masallarında olduğu gibi, doğrudan ve karakteri açıklayıcı bir biçimde anlatmayı başarıyor. Yazar, okurun dikkatini, Kadının kişiliğinde gülünç çelişkilere çekiyor ve bundan birçok sonuç çıkarıyor. Öyle ki, aslında haşin ve kötü olan Kadı, kendini çok iyi yürekli ve duyarlı bir insan olarak görüyor.

Anlaşılıyor ki kasabanın «ileri gelenleri» kabalığından ötürü Kadıyı sevmiyor ve fırsat buldukça onu iğnelemekten geri kalmıyorlar. Bunlarla Kadı arasında Caminin önünde ilginç bir tartışma yer alıyor. Kadı İbrahim Efendinin kanısına göre tatlı söz ve güler yüz, yalnız iki yüzlü, yalancı-sofu kimselere özgü birşeydir. Hakikat herşeyden önce acıdır ve dürüst bir insan asık suratlı olur. Onun konuştuğu kişilerse, dürüstlük ve namusluluk gibi sorunları bir yana iterek naziklik ve iyi insan ilişkilerinin hayatta en önemli şeyler olduğu-

nu, insanın kişiliğinin ve davranışlarınınsa ikinci derecede önem taşıdığını ileri sürüyorlar.

Masala benzeyen bu öykünün çift anlamlılığı burada açıkça görülüyor; dıştan bakıldığında çok yalın görünen anlatım da aslında çok yönlü bir anlam taşıyor.

Kadı, kötü yürekli ve kaba bir insandır. Kabalığını ve kötülüğünü sofist bir biçimde haklı göstermekle kalmıyor, kendine doğruluk uğrunda savaşan bir insan niteliklerini kondurarak övünüyor. Karşısındakiler de onun ikiyüzlülüğünü ortaya çıkarmak yerine kendi kötülüklerini ortaya çıkarıyorlar.

Tartışma, Kadıya babasının gördüğü iyiliğe karşılık gönderdiği bir armağanı getiren çocuğun araya girmesiyle kesiliyor. Herkesle birlikte Kadı da buna pek şaşırıyor; ama sonra İbrahim Efendi'nin bu köylüye gerçek hayatta değil de rüyasında iyilik etmiş olduğunu öğreniyorlar. Orada bulunanların gülüşmeleri Kadıya bir darbe gibi iniyor; ama bu gülünç durumdan kurtulmak isteyen ve bu olaydan yararlanmayı amaçlayan Kadı, düş dünyasının tek gerçek dünya olduğunu, görünen dünyanınsa hayalden başka birşey olmadığını söylüyor ve devam ediyor: gerçek ancak düşte ortaya çıkar. Kadı, iyi bir insandır ve bu iyiliğini başka birisinin düşünde belli etmiştir. Bu akıl yürütme, bütünüyle biçimsel mantık kuralları üzerine oturtulmuştur. Bu da, Kadı'nın kişiliğini tamamlayan çok başarılı bir yöntemle yapılmıştır.

Ömer Seyfettin'in yazdıklarında, gülünç bir etki yaratmak amacıyla, mantık kurallarının mantıksızlık getirecek biçimde ustaca kullanıldığını görüyoruz.

Kadının akıl yürütmesinin çıkış noktasında yatan önerme-Eflâtun'un zamanlarından kalmış ve artık çok eskimiş olan idealler dünyasıyla gerçekler dünyasının karşılaştırılmasıdır. Nesnel idealizmin değişmez aksiyomunu gözden düşürmek için (hiç değilse İbrahim Efendiyi kendi amaçları için kullanırken) yazar, böyle

bir kıyası (tasımı) saçmalık sınırına dek götürüyor: «Hakikat, yalnız düş dünyasında bulunur.»

Ömer Seyfettin, yalnız kendi açısından yanlış olan felsefi görüşlerle ve insanların yaşama biçimleriyle alay etmekle kalmıyor, aynı zamanda kendi zamanının ruhuyla da alay ediyor. Tüm insanlara ait zaafları, ulusal ve tarihsel nitelikler taşıyan kişiler aracılığıyla açıklıyor. Kendi zamanının çok hızlı değişen toplumsal ve ideolojik koşulları içinde doğan kişileri, öykülerinde çok ince ve büyük bir sezgiyle yakalayıp saptıyor. Bu bakımdan dikkati çeken Efruz Bey, bir öyküler dizisinin oluşmasıdır: «Açıkhava Mektebi», «Bilgi Ocakları», «Sivrisinek» ve «Bir Hasta».

Efruz Bey adlı fantastik dizinin kısa girişinde yazar, sanat üzerine görüşünü açıklıyor: «Amacım, gerçeği olduğu gibi yansıtmak, hepimizden bir parça taşıyan tipik kişiler yaratmaktır.» Yalancı, böbürlenmekten hoşlanan, aptal ve cahil birisi olan kahramanın tüm insanlığa ait özelliklerinden yola çıkarak Ömer Seyfettin, kendi çağına ait tipleri yaratmaya yöneliyor; özellikle nefret ettiği kozmopolit, sözde-bilgin ve politikacıları birer tip olarak gösteriyor. Bu yapıtın temelini oluşturan gerçek tip, fantastik durumlar aracılığıyla ne olduğunu ortaya koyuyor.

Efruz Bey dizisinin «Açıkhava Mektebi» adını taşıyan öyküsünde yazar, konuya göre böyle bir durum yaratıyor. Bu yapıtlarda abartmaya, saçmalığa kaçan sonuçlar, kahramanların saçma açıklamalarını ve davranışlarını veren çok doğal ve gerçekçi ayrıntılar var. Kahramanın yaşam deneylerini, gerek iş yerindeki, gerekse evdeki çevresini betimlerken verilen gerçekçi ayrıntılar, bu hayal ürünü yapıta bir gerçekçilik ve inanırlık katıyor. Bu betimlemelerdeki abartma, alay konusu olan şu ya da bu olayın köklerini açıkça göstermek için bir fırsat oluyor.

Efruz Bey'in konusu, 1908'de Meşrutiyet sırasında, İstanbulda geçiyor. Kahramanı Ahmet Bey, bir

Bakanlık'ta genç bir memurdur. Kişilik olarak Gogol'ün *Müfettiş*'indeki Hlistakov'u andırıyor. Onun gibi aptal ve hoppadır; gene onun gibi böbürlenmekten, kendinden geçercesine yalanlar uydurup kendi yalanlarına inanmaktan büyük bir zevk alıyor. İş arkadaşlarına sarayla uydurma ilişkilerinden ve aslında bulunmayan zenginliğinden, ünlü edebiyatçılardan, vb. dan söz ediyor. Raslantıyla gazetede «Meşrutiyet» ve «Özgürlük» sözcüklerini okuduktan sonra, korkak ve sinmiş olan memurların önünde bağırıyor; bundan sonra da Meşrutiyet'in belli başlı kişilerinden, hatta önderlerinden biri olduğunu anlatıyor. Kendisini büyük bir hayranlıkla dinleyen kalabalık İstanbul halkının önünde Efruz Bey, sürekli nutuk çekiyor - bu nutuklar, gazetelerden alınmış devrimci ve demokratik sloganlardan, özgürlük, eşitlik, kardeşlik vb. gibi sözcüklerden ibarettir. Bütün bunlardan bir sürü aptalca sonuç ve yargı çıkarıyor.

Efruz Beyin başdöndürücü meslek yaşamı, ancak dört gün sürüyor; ondan sonra Efruz Bey Meşrutiyetçiler tarafından kuvvet zoruyla tutuklanıyor. Ünü, parladığı ölçüde çabuk sönüp gidiyor. Efruz Bey bunları çabucak unutarak yeni kahramanları övüyor.

Bu dizide durumlarla sahneler bütünüyle grotesk bir biçimde ve karikatür gibi veriliyor. Ne var ki bu grotesk görüntüler içinde somut tarihsel çağın güncel olaylarının gerçekliği açığa çıkarılıyor ve bunların aklı başında bir değerlendirilmesi yapılıyor. Efruz Beyin ahmakça, mantıksız konuşma ve davranışlarıyla ortaya konan yazgısı ve kişiliği aracılığıyla yazar, bir devrim parıltısı olarak nitelediği 1908 Jön Türk hareketinin sloganları ve programlarıyla gerçek arasındaki çelişkilerin gülünç özünü açığa çıkarıyor.

«Açıkhava Mektebi»nin kompozisyonu, fıkra-gibi birbiri ardına dizilen durumların anlatılmasından oluşuyor; bunlar bildiğimiz Efruz Bey aracılığıyla ve öğretici bir temayla birbirine bağlanarak bütünleştiriliyor. Bunların birincisinde Efruz Beyin Aksarayda okulu ziyaret

edişini, orada Müfat Bey'le tamşmasını izliyoruz; ikincisinde Efruz Bey, sözde Londra'da yaptığı yüksek öğrenimini anlatıyor; oysa aslında kendini iki ay evine kapayıp herkese böyle bir söylenti yayıyor; sonra Efruz Beyin «Maşrik-i Envari Maarif-i Osmani», «Aydınlanma ve Aydınlatma» mektebine gittiğini ve aşırı-çağdaş bir tutumla «Açıkhava Mektebi» adı altında böyle bir okulu açtığını öğreniyoruz.

İlk bakışta Ömer Seyfettinin öyküdeki amacı, Türkiyedeki öğretim düzeyiyle alay etmek gibi görülebilir. Ne var ki, yazarın hiciv amacı daha ötelere uzamyor: O zamanlar Batıda ve Türkiyede yaygın olan olguculuk felsefesini parça parça ederek hiçe indiriyor; öte yanda kozmopolitlerle alay ediyor.

Bundan başka şuna da dikkat etmek gerekir ki «*Efruz Bey*» dizisinin kahramam, Ömer Seyfettinin anlatımıyla yalmz siyasal ve felsefi görüşleri hicvetmek için bir araç olmakla kalmıyor, aym zamanda yazar, belli bir insan tipi yaratıyor.

Kahramanında insanoğluna özgü nitelikleri gösterirken Ömer Seyfettin, burada ve Efruz Beyle ilgili öteki yapıtlarda kahramanının kendine özgü niteliklerinden doğan fikirleri de gösteriyor; Hicvedilen olayların ve insanların çok olması yüzünden dizi, satirik yaklaşımlarla doludur ve bu aslında Ömer Seyfettinin anlatımının özelliğidir. Ömer Seyfettin, temasını geliştirirken başka bir mizah yazarının kaleminde ayrı birer öykü olabilecek hiciv ayrıntılarım ardarda serpiştiriyor.

Birbirine bağlı olan ve anlamsız yargılara dek varan saçmalıklar, örneğin Müfat Beyi hicvetmede önemli bir yöntem oluşturuyor ve son derecede cahil ve kalın kafalı bin insan olan Müfat Beyin kişiliğinin iç yapısını aydınlatmakta kullamlıyor. Örneğin Müfat Bey, Türkler'in bir ulus olduğuna inanmıyor; bu yüzden Türk sözcüğünü bir hakaret sayıyor. Okurun Müfat Beyin nasıl bir insan olduğunu anlamasından sonra yazar, üstü kapalı bir alaya başvurarak kendi konuşmasında şöyle be-

timlemeler kullanıyor: «İşte Efruz Bey, bu kadar büyük, bu kadar ilmî bir hareketin serdarı olan bu zata..... geliyordu.» (2)

Aynı yöntem Efruz Beye de uygulanıyor. Kitap okumaktan hiç hoşlanmayan bu cahil ve hilebaz adam, «ilim âşığı» ve «herşeye istidadı olan» bir genç gibi gösteriliyor. Bundan sonra Efruz Bey, «ülkenin en önemli eğitimcilerinden biri» oluyor. Böylece alayın sınırları genişletilmiş oluyor; çünkü Efruz Bey gibi birisi, iki ay içinde yüksek öğrenim uzmanlığının sırlarını öğreniyor ve pedagojinin en parlak yıldızı olabiliyorsa, Osmanlı İmparatorluğunun o zamanki bilginlerinin nasıl olduğu anlaşılabilir.

Dizinin başkişisi olan Efruz Bey aracılığıyla bu saçmalıklar en son dereceye ulaşıyor: «Terbiye nazarî değil, amelîdir. Okutan okumaz.» Bütün ünlü bilgin ve eğitimciler suçlanıyor; çünkü bunlar nazariyecidir. O, kendini Aydmlanma'nın Pasteur'ü olarak gösteriyor: «Ben Pasteur'ün yaptığını yapacağım. O nasıl tıbbı değiştirmişse, ben de maarifi kökünden değiştireceğim.» (3).

Uygulamalı eğitim alanında yeni ortaya çıkan uzmanın yoluna «gerçek bir felsefeci, eğitilmiş, bilgi dolu bir genç adam» çıkıyor. Bu genç, Mustafa Tahsin Nidaî'dir ve «Maşrik-i Envari Maarif-i Osmanî» okulunun müdürüdür. Hayranlık uyandıran bu betimlemeye Ömer Seyfettin, onu hemen değerden düşürecek bir yargı ekliyor: «Uzun saçları, eski redingotunun yağlı yakasına dökülüyor, ona dünyadan vazgeçmiş bir şair hali veriyordu.» (4)

«Uygulamalı Etiğim»i tutan bu iki kişi arasındaki konuşma, açıkça gülünç bir biçimde gelişiyor. Nidaî ve Efruz Bey, anlamsız ve paradoksal yargılara varıyorlar.

Ömer Seyfettin Küllliyatı, Efruz Bey, «Asılzadeler», İstanbul, 1957 Cilt 5, s. 110.

3. **a. g. e.** s. 119.
4. **a. g. e.,** «Ameli Terbiye», s. 116-117.

«Estetik nedir?»

Estetik, estetiktir.

«Pislik tabiatta vardı. Temizlik bid'attı, zaaftı. Medeniyet icabı birşeydi. Bütün hastalıklar medeniyetle, yani temizlikle başlamıştı.» (5) vb.

Yazar, biçimsel mantık çerçevesi içinde kalan ve birbirini anlamayan bu iki tartışmacı arasında gülünç bir konuşmayla yetinmiyor; bunlar, yargılarının aşırılığında âdeta birbirleriyle yarışıyorlar. Ömer Seyfettin, daha sonra uygulamalı terbiyenin özüne geçiyor; böyle bir grotesk yoluyla yazar, herkesçe kabul edilmiş ve akla yatkın görünen birçok felsefe ve öğretim kuramının saçma yanlarını ortaya çıkarıyor. Örneğin, geçen yüzyılın 90'lı yıllarında Alman felsefecisi ve eğitimcisi İ. Herbert'in biçimsel öğretim kuramı oldukça yaygındı. Bu kurama göre, çocukların ahlâk eğitiminden amaç, onlara sabretmeyi, nefsine hakim olmayı, sömürgen bir toplum düzeni içinde emekçilere güç yaşama koşullarına katlanmayı öğretmekti. Aynı sıralarda Alman eğitimci Wilhelm Lai'ın önerdiği, çok sayıda «uygulamalı okul» da ortaya çıkmıştı; bu okullarda kuramsal bilgilerin sayısı azaltılarak bütün dikkat her çeşit uygulamalı uğraşa yöneltiliyordu (örneğin zanaat, el işleri, ev idaresi vb. gibi).

Ne var ki en önemlisi, öğretim alanında keşfedilmiş olan bir kuram, Nidaî'nin, çok görmüş geçirmiş Efruz Beyi bile şaşkına döndüren «hakiki adalet» kuramıydı. Ortaya atılan bu kuram, herkes tarafından kabul edilen adalet görüşüne, bütün mantık yasalarına aykırıydı. Nidaî'nin düşüncesine göre tek olasılık «hakiki adalet»in kanıtlanmasına kalıyordu.

Dizinin başında Efruz Bey, Müfat Beyin kuramları ve yargılarını mantıksal sonuçlara götürüyor: Burada da aym biçimde kahraman, «Maşrik-i Envari ve Mâarif-i Osmanî» okulunun müdüründen daha ileri gidiyor. As-

5. a. g. e,. «Bedriyat Ne Demek?», s. 117-118.

lında Ömer Seyfettin dizisinde, yeni yöntemlerle, evrensel bilgeliğe ulaşma fikrinin tutarsızlığım açığa çıkarıyor.

Efruz Bey, büyük bir çeviklikle yeni eğitimciden de öteye atlıyor. Kayaların üstünde, göğün altında açıkhava okulları açmak kararını alıyor. Anglo-Sakson okullarının öğrencilerinin kendi girişim gücüne dayanan yeni eğitim düzenini örnek göstererek Efruz Bey, öğretmen, kitap, defter, kara tahta ve tebeşirden de vazgeçiyor. Bu arada, müdürden de vazgeçiyor. Efruz Beyin kendi kuramında bundan daha ileri gitmesi olanaksızdır; böylece bu eğitim metamorfozunun son basamağı da iyice anlaşılıyor: «Eğitim devrimcisi» açıktan açığa çıldırmıştır.

Siyasal ve felsefi öyküsü «Bilgi Bucağı»nda Ömer Seyfettin, parodiyi büyük bir ustalıkla kullanıyor. Büyük bir rahatlıkla kürsüden konuşan Efruz Bey, harikulâde bir pervasızlıkla «Osmanlıcılık ve Pan-Türkizm» doktrinini savunuyor. Aynı kişinin iki zıt doktrini birden savunması, bu durumda bu doktrinlerin gözden düşmesine yol açıyor. Ama yazarın, gülünçlüğün en son sınırına ulaşması, Osmanlıcılık ve Pan-Türkizm kuramlarının uygulanışı'nda oluyor. Öyle ki Efruz Bey, dinleyici kitlesine Romence, Fransızca, Lâtince, Farsça, Arapça, vb. dillerinin mortolojisinden ve sözcük dağarcığından alınan sözcüklere dayanan «tek bir Osmanlı» dili kullanmalarını öneriyor. Ya da «çok özgün ortak bir Türkgil dil» öneriyor. Bütün bunları, baştan sona saçma, mantıksız bir felsefe temeline oturtmaya çalışıyor.

Bu Türk yazarının başka bir öykü dizisi daha vardır. Bunlar, da Cabî Efendi çevresinde bütünleşiyor. Bunların arasında «Mermer Tezgâh», «Makul Bir Dönüş», «Acaba Ne İdi?»nin yalnız konu açısından değil, doğrudan doğruya yazarın kendisi tarafından özellikle vurgulanmış bir felsefe düşüncesiyle de bağlantısı vardır.

«Mermer Tezgâh», kahramanın dünya görüşünün

nasıl biçimlendiğini gösteriyor. Cabî Efendi yaşlı bir rantiyedir. «Çok boş zamanı ve tek bir tutkusu olan bir insandır. Olayların köklerini araştırıp yaşamı, yaşamın her türlü yanını ortaya çıkarmak.»

Cabî Efendi'nin kanısına göre, «asıl gerçek, kitaplarda değil, yaşamın ta kendisindedir.» Ortaokulu bitirdikten sonra eline hiçbir kitap almayan Cabî, herşeye karşı kuşkucu bir tutum takınıyor: «Kendi gözlerimle görmediğim birşeye inanmam.» diyor. Bisiklet, gramafon, sinema, otomobil gibi şeylerin varlığına yalnız bunları gördüğü zaman inanıyor. Sonra Cabî Efendi, kendini ruhsal taşkınlığa kaptırmıyor ve rasladığı herşeye kuşkuyla bakıyor.

Kalıcı olmadığı için doğanın güzelliğini bile yadsıyor ve alışılmışın sınırını aşan herhangi birşeyi hiçbir zaman kabul etmiyor. Öyle ki mermer tezgâhta kusursuz iş çıkaran Ali Usta'nın olağanüstü yeteneği, Cabî Efendiyi yalnızca rahatsız ediyor; çünkü bu, alışılmış yasaları ve kuralları bozan birşeydir ve bunu yapanları cezalandırmak gerekir. Cabî Efendi, Ali Efendinin evinde bir kavga çıkarıyor ve Aliyi alıştığı yoldan saptırıyor. Bu olay sonunda, mermer tezgâh kırılıyor. Böylece Cabî Efendi, bir kez daha «kendi fikirlerinin doğruluğu»nu kanıtlamış oluyor. Ama Cabî Efendi, kendisi zarar görmüş bir kişi durumuna düşünceye dek herkese üstünlük taslayabiliyor. Çünkü sinik ve kuşkucu olduğundan o zamana dek tahammül edemediği yasalar ve kurallar, beklenmedik koşullar içinde ona zorla kabul ettirilmiştir; koşullar onu yenmiştir.

Yaşamın bu kahramanla ne acımasız bir biçimde alay ettiğini öteki öykülerden öğreniyoruz. Yazar, kahraman aracılığıyla bugünkü dünyanın ve ülkesinin durumu konusundaki görüşlerini açıklıyor. Cabî Efendinin iç monologları eleştirel retorik düzyazı kurallarına dayanan yazarın söyledikleriyle çakışıyor.

«Acaba Ne İdi?» öyküsünde yazar, görünüşte alışılmış anlatımdan yararlanarak kahramanının arkası-

na saklanıyor; oradan fikir yürütüyor ve harpten sonraki Türk yaşamından tablolar çiziyor. «Makul Bir Karar» öyküsünde, çevresindeki yaşam bütünüyle Cabî Efendinin algılamaları yoluyla bize aktarılıyor; birkaç yıldır deli olan Cabî Efendi, hem aklını yitirmesi yüzünden hem de tımarhane duvarlarıyla dış dünyadan kopmuştur. Ama bu arada dünya öyle bir duruma gelmiştir ki kahraman iyileştikten sonra çevresindekilerin hepsini deli olarak görüyor. Dünya edebiyatında sık sık kullanılan bu yöntem, Türk edebiyatında ilk kez Ömer Seyfettin tarafından kullanılmıştır. Ömer Seyfettinin hiciv yazarı olarak ustalığını kendini imalarda, iğnelemelerde, alaylı benzetmelerde ve eserlerinde bulunan olayların alaycı benzetmelerinde ortaya çıkıyor.

«Mantıkî Bir Dönüş» tek kahraman Cabî Efendi, hastaneden çıkıyor. Sokak, hiç beklenmedik bir biçimde iyi süpürülmüştür. «Öyle anlaşılıyor ki Belediye, ulusal geleneği ihmâl ediyor.» Ama sokak bu temizliğini belediyenin temizlik kaygusuna değil, kuvvetli bir rüzgara borçludur.

Cabî Efendi, insanların sefil giysilerine, İstanbulun ihmâl edilmiş ve eskimiş görünümüne şaşıyor. «Acaba Ne Olmuş?» diye düşünüyor. «Başka bir ülke yüz yıl içinde bu kadar değişmezdi.»

Cabî Efendi aydan yuvarlanarak yeryüzüne düşmüş gibidir. Onun gözleri aracılığıyla herkesin bildiği ama artık dikkat etmediği görünmez birçok şey, bize gösteriliyor.

Türk hiciv yazarının özgün yam, Efruz Bey ve Cabî Efendi karakterini öykülerin konularını düzenleyici bir araç olarak kullanması gülünç ve karikatür gibi birer tip olarak göstermesi değil, grotesk ve gülünç bir biçimde çarpıtılmış olsa da belli bir insan kişiliği oluşturmalarıdır. Bu kahramanların herbirinde belirli kişilikler bize tipleşmiş olarak verilmiştir. Örneğin Efruz Bey, yaşamayı seven, düşüncesiz, ahlâk ilkelerine bağlı olma-

yan bir adamdır. Cabî Efendiyse kuşkucu, aptallık derecesinde ilkelere bağlı, insanlardan kaçan ve onları horlayan birisidir. Kahramanların kişilikleri zaten genel çizgileriyle öykülerin konularının alacağı yönü de belirliyor. Efruz Bey karakterinin özellikleri, onu olmayacak, inanılmayacak serüvenlere, siyasetten ilme, kuramdan uygulamaya sürüklüyor; Cabî Efendinin kuşkuculuğu ve insanlardan kaçması da onu toplumdan gönüllü bir kopmaya götürüyor.

Tutarlı bir gerçekçi olarak Ömer Seyfettin, kahramanlarını gerçek yaşamdan çıkarıyor; ama onları öyle durumlar içine sokuyor ki, bu kahramanlar bir yandan bu durumların ürünü, öte yandan da kurbanlarıdır. Halkın karşısına masal gibi vaadlerle, tantanalı sözlerle çıkan ve iktidara gelen eylemci politikacılardan başka birşey getirmeyen İkinci Meşrutiyet sırasındaki sürekli değişmeler Efruz Beye bütünüyle uygundur.

Osmanlı İmparatorluğunun eski yaşama düzeni, onu yok eden bir savaşa sürükleyen İkinci Meşrutiyetçiler tarafından sarsılmıştı ve ciddi bir bunalım içindeydi. Bütün bunlar, kendi ülkesinde yetişmiş ve tutucu bir insan olan Alim Cabî Efendiyi çileden çıkarıyor.

Ömer Seyfettinin yarattığı insancıl ve felsefi ilkeleri içeren bu iki kişi, bu alaycı öykülerin kahramanları, yazarın çevresinde gördüğü gerçekleri yargılamasında ve yaşamın araştırılmasında birer araç olarak kullanılıyor. Ömer Seyfettin, böylece gerçeğin uygulamalı bir yanını yakalamıştır ve XX. yüzyılın başlarında edebiyatta görülen bu eleştirel gerçekçilik, genel gerçekçilik akımının bir parçası olmuştur.

SABAHATTİN ALİ'NİN ROMANLARINDA HÜMANİZM

Leyla Alkayeva

Tanınmış Türk yazarı Sabahattin Ali (1907-1948) eskiden beri ünlü Sovyet Türkologlarının dikkatini çekmiştir. Zaten, özellikle daha 40'lı yıllarda Sovyetlerde Sabahattin Ali ölçüsünde tanınmış başka bir Türk yazarı yoktur. Daha hayattayken Sabahattin Ali hakkında tez yazılmış, yapıtları üzerinde araştırmalar yapılmıştır. Bundan sonra iki romanının çevirileri, öykücülüğünün en önemli yanlarını inceleyen makaleler ve ayrı ayrı monografiler yayınlanmıştır. Böylece yalnız uzmanlaşmış türkologlar değil, genel olarak Sovyet okurları da bu büyük yazı ustasının yapıtlarını yakından tanımışlardır.

Bilindiği gibi, dünya kültürünün, buna bağlı olarak da Türk kültürünün en iyi başarıları, parçalanmaz bir biçimde hümanist fikirlerle içiçedir.

Bu demokrat yazarın Türk romanına ve Türk edebiyatının hümanist sorunsalına katkılarını, onun yapıtlarının çözümlenmesine dayanarak göstermeye çalışacağız. Hümanistik tema, insanın özgürlüğü ve mutluluğu için savaşım teması, ilerici edebiyatın en önemli teması olarak önemli çağdaş Türk yazarlarında çeşitli biçimlerde ortaya çıkmıştır (Örneğin Yakup Kadri, Halide Edip, Reşat Nuri, vb.).

Sabahattin Alinin bu hümanistik sorunsalı ele alışı (burada da onun bir sanatçı olarak ne denli özgün olduğu anlaşılıyor) geniş, gereksiz sosyolojik sözlerden arınmış, çok yönlü bir yaklaşımdır. Onun yazdıklarında, kendi ulusunun yazgısı için duyduğu genel kaygunun yanında her bir bireye karşı duyduğu derin ilgi görülüyor (*İçimizdeki Şeytan*). Victor Hugo (*Sefiller*), Gogol (*Palto*), Dostoyevski (*Ezilenler*), Nekrasov ve Tevfik Fikret gibi Sabahattin Ali de ızdırap çeken kardeşlerinin acılarını paylaşıyor; onlara karşı sonsuz bir acıma, bu insanları ezenlere ve onlara bu acıları çektirenlere karşı sonsuz bir nefret duyuyor. Çok büyük bir psikolog olan yazar, Sabahattin Ali, kahramanlarının iç dünyasına giriyor ve yalnız insanın davranışlarını belirleyen somut koşulları değil, kahramanlarının iç yaşamlarını belirleyen öznel ve bireysel koşulları da yakalamaya çalışıyor. Bu yüzden Sabahattin Ali, yeni ve kendi zamanına göre çok tipik kahramanlar yaratmakla kalmamış, bu kişileri hem bireysel hem de evrensel olarak yaratmaya çalışmıştır.

Sabahattin Ali çok değişik insan kişilikleriyle ilgileniyordu. Örneğin yazar, çok mert, bütünleşmiş insanlara hayrandı; öte yandan iyi yetenekleri ve niyetleri olan, ama istemi güçsüz insanları da inceliyordu. Aynı zamanda kararsız, başkalarının etkisinde kalan, düşünmeden, ani hareket eden insanların iç dünyasına da girmeye çalışıyordu. Kahramanlarını, çok değişik ama her zaman belli toplumsal koşulların yarattığı durumlar içine oturturken, onları büyük bir dikkatle izliyor ve çok nesnel bir yargıya varıyordu: İnsan, her zaman yalnız koşulların kurbanı değildir. Bu demokrat yazar, yazdıklarının hepsinde okurlarına, insanı, kişiliğini yitirmemişse yukarıda sözü edilen koşullara her zaman karşı koyabilecek birisi olarak gösteriyordu. Bunu zaten Sabahattin Alinin en önemli kahramanlarının, çift kişilikli olmasında da görüyoruz. Bu kahramanlar ya çok iradesiz ve ortamın baskısına uyan kişiler, ya da tam

tersine bilinçli, çok güçlü, başkaldıran, kendilerine karşı olan koşullara hiç boyun eğmeyen insanlardır. Bu yolda Sabahattin Ali, ülkesinin geçirdiği bunalımlı bir dönemde, okuruna insanın kendi yaptıklarının ve davranışlarının sorumluluğunu düşündürmeye çalışıyordu.

Buna benzer bir sorunu, Sabahattin Alinin ilk romanında, *Kuyucaklı Yusuf*'ta görüyoruz.

Şimdiye dek birçok araştırmacının da gördüğü gibi, bu roman zengin bir yaşam malzemesini kapsar ve yazarın uzun yıllar süren gözlemlerine dayanır. Ayrıca yazarın Türkiyedeki taşra yaşamını son derece iyi tanıdığı, özellikle romanın geçtiği yeri, yani Edremit kasabasını ve buradaki sosyo-ekonomik ve manevi yaşamı çok iyi bildiğini gösterir. Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*'u yazarken, öykücü olarak ücra köylerde ve taşra kasabalarında geçen parlak, canlı, çok kez dramatik olayları yaşarken kazandığı deneylerden, eksiksiz doğa betimlemelerinden, kendilerini sıradan gündelik yaşamın üstüne çıkaran bir ruh zenginliği ve yüce duygularla yüklü kahramanların portrelerinden ve felsefi düşüncelerle dolu lirik denemelerinden elde ettiği deneylerden büyük ölçüde yararlanmıştır. Özellikle yaşamın gerçekçi bir biçimde algılanması, onu ulusal durumlar açısından değerlendirmesi, somut kişilerin psikolojisine girmesi, bütün bunlar yazarın bu önemli düzyazı yapıtında yankılanıyor.

Kuyucaklı Yusuf romanı, bir tek düzeyde yazılmıştır. Konusu, Kaymakam'ın evlât edindiği öksüz bir köylü çocuğunun yaşam öyküsüdür. Yapıtta konunun örgüsünü oluşturan başlıca tema, Yusufun manevî babasının kızına karşı duyduğu aşktır. Yazar, kahramanın bu aşkını korumak için kasabanın zengin ve paralı kimseleri tarafından desteklenen zengin rakibine karşı verdiği savaşı anlatıyor. Aslında romanın konusu, zulüm ve adaletsizliğin Yusufun nasıl kendiliğinden doğan şiddetli bir isyana ve düşmanlarından kanlı bir biçimde öç olmaya sürüklediğidir.

Romanın konusu, çoktan beri ve çoğu ulusların edebiyatında işlenen bir konudur. Köylü bir genç, bir kızı seviyor; ama öte yandan ya bir zengin ya da bir zengin oğlu, aym kızı elde etmek istiyor. Aşık genç, sevdiği kızı kaçırıyor ve yalmz rakibiyle değil, bütün egemen güçlerle savaşmak zorunda kalarak halkın öcünü alan birisi olup çıkıyor. Kolayca görüleceği gibi bu durum, aslında gerçeklerden, herşeyden önce de feodal ve ataerkil köy yaşamından doğuyor. Kökleri destan edebiyatına dek uzanan bu konu, Sadri Ertem'in *Çıkırıklar Durunca* (1937) ve Yaşar Kemal'in *İnce Memed* (1955) romanlarının temelini oluşturur. Yukarıda adı geçen yazarların herbirinde kendine özgü değişik bir sanat ustalığı düzeyinde aşk teması, organik bir biçimde sımf mücadelesi ve toplumsal tepkiyle sıkı sıkıya birbirine bağlıdır.

Kolayca görüldüğü gibi Sabahattin Ali, bu çelişik durumun sanatsal çözümlemesini yaparken hiç alışılmamış bir yöntem uyguluyor. Sadri Ertem ve Yaşar Kemalin kahramanları, kendi köy ortamlarında yaşıyor ve davramyorlar. Halkın içinden yandaşlar kazamp toplumsal bir hareketin başına geçiyorlar. Sabahattin Alinin kahramamysa kendi hareketlerinde tek başına kalıyor. Aşkı için, insanın onuru için, kendine yakın bir iki güçsüz insanın yaşamı için tek başına savaş veriyor. Roman konusunun temelinde köy çıkışlı, bozulmamış insanın, kendine yabancı olan kent yaşamıyla eşitsiz ve barış kabul etmez bir savaş yatıyor. Yazar, Yusufu kente yabancı olarak gösteriyor. (Bu durum, Yakup Kadrinin ünlü romam *Yaban*'daki durumun, kendini köyde bulan aydının durumunun tam karşıtıdır.)

Bununla birlikte Sabahattin Alinin Yusufu toplumsal bir tip olarak değil de, toplum tarafından bozulmamış, özgürlüğe âşık, bütünleşmiş bir insan olarak gösteriliyor. Bu romanın kahramam, hiç de sıradan olmayan bir yaradılıştadır; ama onun her hareketi ve tüm yaşadıkları yazar tarafından büyük bir titizlikle,

bir nedene bağlanarak açıklanmıştır. Yusufun kişiliğinin kendine özgü yanlarının toplumsal ve ruhsal nedenlerini açıklayarak Sabahattin Ali, onu son derece güç bir durum içinde gösteriyor. Kentin tüm karanlık güçleri, birbirlerine çıkarları ve parayla bağlı insanlar, paralı insanlar, iktidarın tuttuğu insanlar, sefil bil ortak yaşama bağlı insanlar, birleşiyor - bunların karşısında Yusuf, bozulmamış, onurlu ve adaletli bir öç alma geleneğini benimsemiş bir insandır.

Bu nedenle yazar, kahramanının doğayla bir bütün oluşturduğunu roman boyunca hiç durmadan vurguluyor. Bunu özellikle, kahramanın kendisini gece karanlığının bir parçası gibi hissederek kasabanın dışında, ruhsal bir bunalım içinde koştuğu sahnelerde görüyoruz. Yusufun, yıkık surların yanındaki yabanıl ve özgür incire yaslanması, ya da kendisini, iğnesi acımasızca çocuklar tarafından sökülmüş eşek arısıyla karşılaştırması bir raslantı değildir. Romanın doruk noktalarında doğa, sanki kahramanla bütünleşiyor: Örneğin sevgilisiyle birlikte kasabadan kaçma sahnesinde; özellikle de ateş ettikten, öldürdüğü karısını toprağa verdikten, düşmanlarını cezalandırıp öcünü aldıktan, kentle hesaplaştıktan sonra Yusuf, atın üstünde bilinmeyen, uzak bir yere doğru kaçarken.

Romanın, konunun ana çizgilerinden ayrılan bazı kesimlerinde kasabanın betimlenmesinde kent sanki insanlara ve doğaya düşman olan bir canavar olarak karşımıza çıkıyor. Kasabanın sınırları içinde insanlar havasızlıktan boğuluyor; en iyi istekler solup gidiyor. Öyle ki, romanın başka bir kahramanı olan Selahattin Beyin gezmeleri sırasında anlatılan güzel ilkbahar görünümlerinin, deniz manzarasının, çiçeklerin kokusunun huzur verici, diriltici bir etkisi var; oysa aynı insana, kasabaya dönüşünde çok bunaltıcı bir duygu geliyor: «Oraya, o küçük ve çukur yere gidip gömülmek mecburiyeti ona pek acı geldi.» (1)

1. Sabahattin Ali, **Bütün Eserleri**, Sofya, 1968, s. 157.

İki dünya görüşü arasındaki çelişki ve bu dünyaların çatışması bu romanda sanat bakımından çok özgün ve gerçekçi bir biçimde işlenmiştir. Bu, Türk edebiyatında yeni bir olgudur. Toplumsal ve tarihsel niteliği açısından bu olgunun öteki edebiyatlarda birçok benzeri vardır.

Örneğin, bu bakımdan çok dikkate değer, özgün bir roman, ünlü Fransız yazarı Jean Pelergi'nin *Le Cheval en Ville*'idir (1972). Bu romanda olanlar zamanımızda geçiyor. Yapıt, çağdaş ve modern anlatıma yakın bir havada yazılmıştır. Bu roman, Sabahattin Alininkinden konu bakımından çok farklıdır. Ayrı tarihsel ortamlarda bulunan ve birbirlerinden uzun yıllarla ayrılan bu iki yazarın arasında fikir açısından belli bir yakınlık vardır. Her iki yapıtta da köylü ve doğaya yakın olan bir insan, kente gelerek kendini, yabancı ve düşman bir dünyanın ortasında buluyor. Bu dünya, onun tek mutluluğunu, sevdiği kadını mahvediyor ve kahraman tek başına düşmanından, kentten, öç almaya yöneliyor.

Jean Pelergi'nin romanında Paris ve Parise ait olan herşey, kahramanın algıladığı biçimde, hastalıklı ve çarpıtılmış olarak gösteriliyor. Bu, demirden yapılmış, bitip tükenmez makina gürültüleriyle dolu, korkunç, insan yutan tunellerden ve metrodan, vb. oluşan bir dünyadır. Hızla ilerleyen makina tekerleğinin altında kalan sevgilisinin ölümüyle kendisini, cehennemin bu gürültülü sokaklarından birinde bir at gibi gören köylü kahraman bu ölümü, üstüne yıkılmış bir lânet gibi duyuyor; o, bu kötülüğü cezalandıracak ve yok edecektir. Elinde bıçak, şoförün üstüne atılarak makinayı parçalamak istiyor.

Kahraman, sorgu yargıcına şunları söylüyor: «Birdenbire bu makinaları parçalamak istedim.» «Bu uygar ve makinalaşmış» dünyanın temsilcisi olan sorgu yargıcı elbette «makinaları ayağımın altına almak... parçalamak ve yakmak istedim. Vurdum, vurdum, ama

anladım ki makina benden daha güçlü ve daka kötü!» (2) diyen bu aptal ve katil köylünün ruhsal yaşantısını ne anlıyor ne de anlamak istiyor.

Fransız ve Türk köylülerinin kenti kabul etmeyişlerinde, sonunda nefret dolu bir eyleme dönüşen kente karşı duydukları bu yabancılaşmada, iki köylü arasında açıkça bir benzerlik görülüyor. Ama bizim amacımız Sabahattin Alinin romanlarındaki hümanistik duygudur (pathos); bizim için önemli olan bu benzerlik değil, yazarların hemen hemen aynı olan bu temayı işlemeye sanatsal bakımdan ayrı yaklaşımlar içinde olmalarıdır.

Jean Pelergi, bir ölçüde varoluşçuluğa yakın bir sanatçıdır; yapıtlarında, bilimsel ve teknolojik devrimden doğan sonuçların insan üzerindeki mahvedici etkisi altında kalarak çağdaş kapitalist dünyaya çok kötümser bir açıdan bakmıştır.

Le Cheval en Ville, aslında açık bir diyalogdan oluşuyor: Sorgu yargıcı tarafından suçlunun sorgusu yapılıyor ve suçlu sorulara doğrudan cevaplar vermek yerine yaşam öyküsünü anlatıyor, kendi duygularını ve çağrışımlarını aktarmaya çalışıyor. İki kişinin konuşmalarında ve paradoksal düşünme biçimlerinin uyumsuzluğunda, yabancılaşma fikri yatıyor. Sorgu yargıcı, kentin ürettiği, kendini beğenmiş bir kişidir; çağdaş teknolojiye hayrandır ve kahramanın getirdiği özeleştiriyi hiç kavramayaz. Konuşma sanki iki ayrı dilde sürdürülüyor. İstemeden cani olan anlatıcı, gerçekçi ayrıntılara karşın okurun önüne, yaşayan bir insandan çok, çağdaş insanın yabancılaşmasına somut bir örnek olarak geliyor. Kent de bu romanda karşımıza bir simge olarak çıkıyor; kendi ağına düşen insanları canlı canlı yutan, kocaman, korkunç bir örümcek.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Yusuf da kente zaman zaman düşman bir varlık gözüyle bakıyor. Ne var

2. Jean Pelergi, «Şehirde Bir At» Moskova, 1972, s. 26. (R. K.)

ki Türk romanında kentin böyle gösterilmesi, kahramanın kişiliğini anlatmak ve ona karşı gelen dünyayı somutlaştırmak için başvurulan bir yöntemden başka birşey değildir. Yazar, Yusufun kenti düşman olarak gördüğünü açıkça söylemiyor; ama onun düşüncelerini verişinden Yusufun kenti düşman olarak gördüğünü anlıyoruz. Yazar, kendisi şöyle yorumlar ekliyor: «Onun dili, başka insanların dilinden farklıdır; onlar nasıl olsa hiçbir zaman Yusufu anlamazlardı.»; «Altı yıldır Yusuf, aynı dille konuşan kimseye rastlamadı.»; «Duyduğunu bir türlü dile getiremiyordu.» v.b.

Bu nedenle Sabahattin Alinin romanında kahramanın insanlara karşı yabancılaşmasını, varoluşçuluk düzeyinde görmek doğru olmaz. Özellikle: *Le Cheval en Ville*'in başkişisinin ortamı eskatolojik bir açıdan görüşü somut toplumsal bir kötülükle savaşmakta olan Yusufa çok aykırı düşecektir.

Sabahattin Ali Türk gerçekçi edebiyatının demokratik kanadının tipik bir temsilcisidir. Yazar, romandaki trajik çatışmalardan yararlanarak somut kötülük karşısında eylemle tepki göstermek gerektiği sorununu sanatsal bir açıdan işliyor. Onun için Yusufun kente karşı duyduğu sınırsız ve çok büyük yabancılaşma, romanın trajik sonu bile okurda bir umutsuzluk ve çaresizlik duygusu yaratmıyor. Sabahattin Alinin bu ilk romanının sonu bir ölçüde iyimserdir. Yalnız kötülüğün cezalandırılmış olmasından değil. Yusuf gibi halktan çıkmış, bu denli güçlü bir kişiliğin varolması, bu yapıtta 'karanlık krallık' denen şeyin kaçınılmaz yazgısını bize müjdelemektedir. Yazar, Yusufun kişiliğinde sanki, önceden kararlaştırılmış olan değişmezliği, sıradan olmayan insanın çevresindeki insanlarla ilişkisi içinde ve olayları gerçekçi bir biçimde geliştirerek çok canlı olarak gözler önüne seriyor. Bu kahramanın çok yönlü kişiliği, onun hakkında öteki kişilerin söyleyebildikleriyle de doğrulanıyor. Sonuçta, içine kapanık ama özgür, korkusuz, zamanında iyi karar verebilen ve ödünvermez

bir insanın portresi ortaya çıkıyor. Yusufun kişiliğinin bu yanları, romanın ilk sayfalarında anlaşılıyor. Kaymakamla hekim, annesi babası hayvanca öldürülen ve kendisini yaralayan bu çocuğun dayanma gücüne hayran kalıyorlar. Çocuğun insanı şaşırtan bir sükuneti var: «Çocuğun bu metaneti orada bulunanların kalbini parçalıyordu. Çocuk bu esnada hayret veren bir itidal ve lâkayıtlık gösteriyor..... birçok büyük ve düşünceli adamları gıptaya sevkedecek bir irade görünüyordu. Çaresiz bir şey için, hem de bu kadar şehirlinin karşısında teessür göstermek herhalde izzeti nefsine dokunuyordu... Çocuğun mertliği şaşırtıcıydı...» (3)

Bu soğukkanlılık ve denetim yeteneği, artık büyümüş olan Yusüfta çok büyük bir sevme yeteneğine dönüşüyor ve Yusuf bunu Muazzez'e karşı beslediği çok özgecil aşkla kanıtlıyor. Yusuf acımayı bilen, şefkat dolu bir insandır; bu duygular onun iradesiz Selâhattin Beyle arasındaki ilişkilerde ortaya çıkıyor. Gene de Yusuf, zayıf ve bağımlı insanlara, çıkar gözetmeden yardım eden bir insandır.

Konuyu dinamik bir biçimde geliştirmesinin yanında yazar, Edremit kentinin çok yönlü bir betimlemesini yapıyor. Kentin görünümünün, bayramların, düğünlerin ve değişik halk geleneklerinin anlatılması, gerçekçi, ulusal ve etnografik renkler taşıyan ögelerle doludur. Ne var ki Sabahattin Ali, bu yerel renklerden, doğru toplumsal ve ruhsal özelliklere ve betimlemelere geçiyor.

«Dışarıda erkeklerin yaptığı ahenk ise hiç bu kadar sakin ve ağır değildi.» (4) Yazar, örneğin çok renkli olarak ve büyük bir sevgiyle çizdiği bir Türk düğün tablosunu ortada keserek bunları söylüyor. Bundan hemen sonra Edremitin «avare gençliği»nin çok çirkin âlem yapma sahnesi geliyor; bu sahne bir skandalla

3. Sabahattin Ali, **Bütün Eserleri**, Sofya, 1968, s. 72.
4. **a. g. e.**, s. 144.

ve alçakça işlenen bir cinayetle sonuçlanıyor. Bu ve bundan sonra gelen birçok sahne, örneğin, mahkeme sahnesi, yalancı tanıkla katilin beraat etmesi, gündelikçi kadının ırzına geçilen kızını savunan Yusufa yapılan suikast, Yusuf seyahatteyken onun evinde yapılan oturak âlemi, v.b.; bu XX. yüzyılın başlarında Osmanlı Türkiyesinin bir taşra kentine yuva kuran ve egemen olan kötülüğün çok inandırıcı ve en son ayrıntısına dek işlenerek çizilmiş bir tablosudur.

Kişileri ve yerleri çizerken yazar, başka yöntemlere de başvuruyor. Bunlardan biri, örneğin yazarın dolaysız, kısa ve yerinde değerlendirmeleridir; böylece şu ya da bu kişinin, kişisel özellikleri veriliyor (Örneğin fabrikatör Hilmi beyin sefih oğlu Şakirin hiçbir ceza görmeden istediğini yapabilmesi; ahbabı ve kirli işlerde kendisine yardımcı olan Ethem'in ahlaksızlığı ve dalkavukluğu; avukat Hâmi beyin alçaklığı vb.). Sabahattin Ali öğrenciler arasındaki toplumsal kademelenmeyi anlattıktan sonra ana-babalarını taklit eden kasaba gençlerinin toplumsal sıralanışını veriyor. Verdiği örneklerde yazar, aslında öğrencilere Yusufun gözleriyle bakıyor.

Çok dinamik bir biçimde gelişen olaylar dizisi içinde yazar, Edremitin ortamını kendi çevresinin kurbanı olan Selâhattin Bey aracılığıyla açıklıyor. Kaymakamın karısı Şahindenin ikinci planda kalan öyküsü de, diyebiliriz ki, aile açısından Edremitin yozlaşmış dünyasını bize gösteriyor.

Romanda canlı olarak gelişen olaylar hiçbir zaman raslantıdan doğmuyor; bunlar, kahramanların karakterleri aracılığıyla okurlara anlatılan ve toplumsal yasalar tarafından hazırlanan olaylardır. Yazarın çok etkili bir biçimde verdiği bu düzen suçlaması, okura Edremitteki durumun tüm ülkede geçerli olduğunu düşündürüyor. Öyle ki yazar, Şakirin sorgu yargıcı tarafından tutuklandıktan birkaç gün sonra serbest bırakılacağını bize haykırarak söylüyor: «Çünkü başka tür-

lü olmasına imkân yoktu. Bu böyle gelmiş böyle gidiyor ve kasabamn başında bulunanların aklı bile, hürriyete ve onun getirdiği birkaç müsavat fikrine rağmen, Hilmi Beyin oğlunun sahiden hapsedilebileceğini kabul etmiyordu. Hapishane ancak serseriler, köylüler ve aşağı tabakadan insanlar içindi bir Hilmi Beyin oğlu, adam öldürse bile, onlarla bir tutulamazdı.» (5)

Yusufun kişisel düşmam olarak Şakirle çatışması, kahramamn bütün Edremitin «egemen güçleri»yle çatışmasıyla birleşiyor. «Doğal bir insan olan» Yusuf için başlangıçta yalmz yabancı ve anlaşılmaz olan kasaba ve orada oturanlar, gittikçe büyüyen düşman güçleri biraraya toplayan bir varlığa dönüşüyor. Her olay (bunların hepsi zaten Yusufun yazgısıyla ilgilidir) bizi yavaş yavaş trajik sona doğru götürüyor. Bu trajik sonu bekleyiş de anlatıma baştan sona büyük bir gerilim kazandırıyor. Bu gerilim, yazarın eklediği yorumlarla güçleniyor. Örneğin, kahramamn sarhoş Şakire karşı çıkışım anlatırken yazar kendiliğinden şunu ekliyor: «Böylece Yusufun hayatta ilk çatışması oldu.» «Bu olay, Yusuf için hayırlı bir başlangıç değildir.» Ya da «Yusufun karşılaştığı birbirini izleyen olayların kaçınılmaz akışı, onu akla hayale gelmez davramşlara sürükler.» vb.

Kahramamn egemen güçlerle savaşımı yalmz Muazzeze duyduğu aşktan doğmuyor. Daha çocukluğunda bile Beyler'in çocuklarıyla arkadaşlık etmeyen Yusuf, toprak ağalarının emekçiye karşı tutumuna isyan ediyor: «Sonra bu fakir işçilere bu köpek muamelesini yapmaya neden lüzum görülüyordu? Evet, Allah onları bir kere fukara yaratmıştı, bunda kimsenin kabahati yoktu, fakat onlar böyle yaratılmıştır diye niçin tepelerine binmeli. onları adam yerine koymaktan niçin çekinmeliydi? Ya Allah bu ağaları ve ağazadeleri de fukara yaratsaydı?» (6)

5. a. g. e., s. 152.
6. a. g. e., s. 87.

Yeni Kaymakamın sıradan memurlara karşı çok aşağılayıcı bir tutum edinmesi, Yusufta aşırı bir tepki uyandırıyor: «Ne kadar küstahça, ne kadar istihfafla sualler soruyordu:

«Adın nedir?» yahut,

«Ne iş yapıyorsun?» derken sanki dudaklarının arasından:

«Sen de adam mısın?» diyen ikinci bir cümle sessizce dökülüyor ve muhatabının dimağına varıyordu.» (7)

Romandaki olayların dinamik gelişmesi, gördüğümüz gibi, sürekli olarak kahramanın aynı derecede dinamik yaşantısına koşut olarak gidiyor.

Yazar, sanki bize baştan bütün olarak verdiği Yusuf kişiliğiyle, onu yabancı bir dünyayla acımasız bir çatışmaya sürüklüyor. Romanın sonundaki kanlı çözümden kahraman, dimdik bir başla çıkıyor.

Burada Sabahattin Alinin göstermek istediği ve gösterdiği kişiliğin yıkılması değil, güçlenmesidir. Yazar, romanda ölümün ve yaşamın zavallılığını değil, başkaldırmanın, haklılığın gücünü vurgulamak istiyor.

Bu vurgulama Yusufa tam karşıt olan ve romanda geniş plânda verilen başka bir yaşam çizgisiyle Yusufun manevi babasının alınyazısıyla yapılıyor. Etik ve felsefi açıdan bu kişinin çok büyük bir ağırlığı vardır. Yusuf gibi Selâhattin Bey de Türk edebiyatı için yeni bir kahraman tipidir. Onun kişiliğinde yazar, topluma boyun eğen, iradesiz, âtıl, iyi yeteneklerine karşın zor bir anda vicdanının sesine göre davranmayan bir insanı gösteriyor. Yazar, dikkatini kahramanın buna benzer özellikleri üzerinde yoğunlaştırıyor. Bu kahramanın çok yönlü ve bütünüyle nesnel bir çözümlemesini yapıyor. Bir epizottan ötekine geçişte bu kahramanın karakterinde ve iç tepkilerinde yalnız onun kişi-

7. a. g. e., s. 218.

lik özelliklerini değil, bu özellikleri yaratan nedenleri de açıklıyor. Okurun gözlerinin önünden sanki bir sinema şeridi üzerinde, Selâhattin Beyin düzensiz ve amaçsız geçen gençlik yılları, başarısız aile yaşamı ve Türkiyede taşra yaşamının koşulları ve koşullara karşı kahramanın bulduğu tipik çare - rakıya sığınışı - geçiyor. Konudan ayrıldığı bir zamanda Çekov'a benzer sözlerle yazar, şunları söylüyor: «Burada felâketzede memur içer; müflis tüccar içer; fena mahsul çıkaran esnaf içer; senelerden beri aynı köşede bırakıldığı için içerleyen zabit içer ve nihayet karısı ile geçinemeyen kaymakam içer.» (8)

Yazar, kahramanlarının kişiliğini birçok yönden inceliyor. Öyle ki kişiliği zayıf olan Selâhattin Bey, aslında merhametli ve namuslu bir adamdır; genç değildir, kuvvetten düşmüştür, insanın yazgısının kendi elinde olmadığını söyleyerek hem kendisini hem de Yusufu rahatlatmak istiyor. Yaşlı kaymakam şunları söylüyor: «Hayattan fazla şeyler bekleme. Dünyada her felâketin içinden en az zararla sıyrılmanın yolu hayata uymak, muhite uymak, hiç sivrilmemektir.» (9)

Bu, Yusufun kesinlikle benimsemeyeceği türden bir felsefedir; yazarın çıkardığı sonuç şudur: «Şu sözlerin Yusuf için ne anlamı ne de ruhu vardı.»

Sabahattin Alinin, Selâhattinin yaşam felsefesini değerlendirişinin ardında, çağdaşı Peyami Safa'nın *Mahşer* adlı romanındaki olumlu kişilerin görüşleriyle bir karşıtlık bulunduğuna dikkati çekmekte yarar var: Mahşer'de yazarın fikirlerini dile getiren Edebiyatçı Kerim, umutsuz genç Nihata şöyle diyor: «Hayatı böyle kabul ediniz.» (10) Kerimin yaşam görüşünde, Sabahattin Alinin kabul edemeyeceği ve nefret ettiği bir teslimiyet vardır. *Kuyucaklı Yusuf*'un yazarı, bu sorunu geliştirerek geniş bir plânda, Selâhattin Beyin

8. **a. g. e.**, s. 75.
9. **a. g. e.**, s. 203-204.
10. **Peyami Safa, Mahşer,** İst., s. 381.

«kaçırdığı somut olanaklar»ı saptıyor: Atıl olmasaydı Selâhattin Bey, kendisi ve yakınları için trajik bir sonuç yaratan olayların akışını engelleyebilirdi. Kaymakam olarak kendi durumundan yararlanıp Kübra meselesini mahkemeye yansıtarak aslında Hilminin ailesine tam bir darbe indirebilme olanağını elinden kaçırıyor. Kaymakamın «Bu kafaları ezilecek yılanlar.» dediği suçlu baba oğuldan söz ederken yazar, kendiliğinden şunları ekliyor: «Bu baba oğulu mahvetmek için daha münasip bir vesile zuhur edemezdi... Fakat o bunu yapmadı.« (11) Kaymakam, başka bir kasabaya naklini sağlayabilir, kızını ve Yusufu alarak oraya gidebilirdi, ama, «... hasta adam herşeyin kendiliğinden gelmesini bekliyor, hiçbir harekete geçmeyi düşünmüyordu.» (12) Kaymakam, katil Şakirin mahkemesine de karışmamıştır.

İnsanların kötülükleriyle ve toplumsal kötülükle savaşabilen kişi, önemli bir mevkide olan aydın Selâhattin Bey değil, yarı okumuş, yalnız, ama yaradılış olarak tam bir insan olan Yusuftur.

Buna benzer bir sorunsal ve yaşamın hümanist açıdan görülmesi, Sabahattin Alinin başka bir romanında, *Kürk Mantolu Madonna*'da da görülüyor. Aslında, dıştan bakıldığında, bu roman, *Kuyucaklı Yusuf*'a hiç benzemez; çünkü bu, kahramanı çok az olan, durağan bir romandır. Roman, edebiyatta sık sık raslanan, anlatım içinde anlatım yöntemine dayanıyor; çevrimsel bir kuruluşu var. Bu anlatım yollarından biri güncedir; bu güncede romanın kahramanı olan Raif'in Madonna'ya karşı umutsuz aşkının öyküsünü ve kahramanın özeleştirisini okuyoruz; çok yetenekli bir kişiliğin renksiz, ezilmiş bir kişiliğe doğru kayışının öyküsüdür bu. Bütün bunlar, yaşamının sonuna doğru kahraman Raife raslayan yazar-anlatıcının ağzından bir çerçeve içine yerleştirilerek anlatılıyor. Anlatıcı, yazarın yaşam gö-

11. Sabahattin Ali, **Bütün Eserleri**, s. 160.
12. **a. g. e.**, s. 165.

rüşünü çok özgün bir biçimde dile getiriyor. Sosyal durumu Raifinkinden pek farklı olmayan anlatıcı, Raifin duygularına katılıyor. Ne var ki anlatıcının yaşam görüşü, hiçbir zaman yazgıcı değildir; onun hümanizması Sabahattin Alinin hümanizması ölçüsünde etkindir.

Sıradan insan teması, eskiden beri Türk yazarlarının dikkatini çekmiştir. Aslında bu temayı ortaya atan, XIX. yüzyıl yazarları olmuştur. 20-30'lu yıllar arasında bu temaya çok yetenekli bir yazar olan Reşat Nuri büyük önem vermiştir. Bu yazar, (toplumsal, ekonomik, kişisel, ailevi) ağır yaşam koşullarının basit ve iyi insanlar üzerinde çok yıkıcı bir etki yaptığını, sonunda onları bedensel ve moral çöküntüye sürüklediğini ustalıkla göstermiştir. Ama kuşkucu ve kötümser olan yazar, acaba romanına ad olarak seçtiği *Acımak!* çağrısına kendisi inanıyor muydu?

Sabahattin Ali, yalnız olayları gözlemekle ve soyut hümanist çağrılarda bulunmakla kalmıyor.

Bir yandan, anlatıcının ağzından insanların birbirlerine karşı aldırmazlığını yargılıyor, onları insam ve insanın iç dünyasını tanımaya çağırıyor «Biz büyük bir ilgisizlikle birbirimizden neden uzaklaşıyoruz? Ve 'bir yaratık' denen insanın özünü tanımak ve onun hakkında son kararı vermeyi neden basit bir iş sayıyoruz?» (13).

Öte yandan, kahramanın güncesinin okunmasıyla bize yazarın başka bir amacı açıklanıyor; Raif ve onun gibi insanların aşağılanmasında kabahatin büyük bir kısmı kendilerindedir. Çünkü Raif, Madonnanın kendisini sevdiğine inanmadığı için yaşama ve çevresine kar-

13. Sabahattin Ali, **Kürk Mantolu Madonna**, İstanbul, 1943, s. 36. Burada, aklımıza kendiliğinden başka bir hümanist yazarın, Sait Faik'in sözleri geliyor. Sait Faik, okurunu yabancılaşmanın ve yalnızlığın soğukluğundan kurtulmaya çağırıyor: «Her rastlanan insan senin gibidir, ama aynı zamanda çözülmeyen bir muammadır. Ne sen onu, ne o seni anlıyor. Belki anlamak ikinizin de işine gelmiyor. Tanı, tanı, kendini tanı. İşe başla bir kere bu yönden. Sonra onu da anlıyacaksın.» **Yılan Uykusu**, Sait Faik, **Havuz Başı, Âlemdağda Var Bir Yılan**, İstanbul, 1965, s. 779.

şı ilgisini tümüyle yitiriyor; bu yüzden kişiliksiz ve herşeye karşı ilgisiz bir adam olup çıkıyor. Sabahattin Ali, her zaman aşkın yüce ve soylu bir duygu olduğunu savunuyor; aşkın insanları yücelteceğine, ne denli trajik ve paylaşılmamış olursa olsun, insanın kişiliğini yitirmesine değil, bütünleşmesine yardım edeceğine inanıyor. *Kürk Mantolu Madonna*'nın ana teması, bizce kahramanın güncesinin son satırlarında aranmalıdır. Orada kahraman, kendisini yalnız yaptığı aptalca yanlış için lânetlemekle kalmıyor; Maria aslında ölmüştür, onu sevmekten vazgeçmemiştir; bu, onu kendi yaşamıyla hazin bir hesaplaşmaya sürüklüyor; o asıl bunun için pişmanlık duyuyor.

«On seneden beri belki boşu boşuna herkesten kaçmışım, insanlara inanmamakta haksızlık etmişim... Senin hakkında verdiğim yanlış bir hükme dayanarak bütün insanları suçlu tuttum; onlardan kaçtım.» (14)

Böylece, burada da yazar, Selâhattin Beyde olduğu gibi, herşeyi durumuna ve çevresine yükleyerek kahramanı temize çıkarmak yerine, insanın yaşamdan bilinçli bir biçimde kaçışını suçluyor.

İnsanın sorumluluğu sorununun en parlak sanatsal incelemesini Sabahattin Ali bize, *İçimizdeki Şeytan*'ın başkahramanı Ömer'de sunuyor. Küçük bir Anadolu kasabasındaki işler ve entrikalardan, Madonnadaki kahramanların yaşamlarından ve çevresinden sonra yazar, okurunu artık büyük kentin dünyasına dek götürüyor. Bu üçüncü ve son romanın konusu, İkinci Dünya Savaşı sırasında geçiyor; o zamanlarda çok önemli bir sorun (acaba Türkiye Alman faşizminin mi yoksa Müttefiklerin tarafını mı tutacak; yoksa tarafsız mı kalacaktır?) sonuca bağlanmak üzeredir. O dönemde Türkiyede gerici çevreler açıkça Hitler'in tarafını tutuyorlar. Romanda yazarın amacı, insanların âtalet, iradesizlik ve edilgenliğinin ne denli büyük bir tehlike, ne denli gerçek bir kötülük, ulusun ve halkın çıkarlarına

14. a. g. e., s. 175.

ne denli büyük bir ihanet olabileceğini göstermektir. Ömer, «müzmin bir üniversite» öğrencisi; duygularına kapılan ve iç çalkantıları içinde olan iradesiz, iyilikten çok kötülüğe yatkın bir insandır. Yaşamın güçlükleri karşısında dayanma gücü yoktur; ben-merkezliliğini ve boş gururunu bir türlü yenemez. Sonunda yolunu bütünüyle şaşırır. Ömer, sevgilisine ihanet ederek yerli faşistlerin etkisine girer ve kirli para işlerinde kendini kaybeder.

Sabahattin Alinin yapıtlarını inceleyenler, kahramana yolunu şaşırtan «şeytan»dan çok söz etmişlerdir. Ömer, kendisi de, içindeki ikiliği, iradesizliğini ve çirkin davranışlarını şeytanın işe karışması olarak açıklar. Çok çetin deneylerden sonra, aslında insanın yaradılışında şeytani hiçbir yanın bulunmadığını anlar. İnsanlar kendi yaptıklarından ve gerçeklerle yüzleşmekten kaçınmaktan sorumludurlar.

İçimizdeki Şeytan bütün yeni Türk edebiyatı için bir aşamadır. Yalın bir gerçekçiliği ve devrimci hümanizmayı içermesi yüzünden bu roman, yazarın çağdaş gerçekliği yalnızca yansıtarak buradan genellemeye gitmesi değil, yaşamın içine girip onun demokratik değişmesine yardım eden bir yapıttır.

Sabahattin Ali hakkında Türkiyede yazar hayattayken çok şey yazılmış, oysa ölümünden sonra yazar, tam bir sessizlik içinde bir yana bırakılmıştır. Son yirmi, otuz yıl içinde onun yapıtları üzerine çok sayıda araştırma ve makale çıkmıştır. Burada, yazara romancı olarak bakış açısı bakımından iki inceleme hakkındaki fikirlerimizi belirtmek isteriz.

Türk edebiyatçılarından Tahir Alangu, Sabahattin Alinin öyküleriyle üç romanının çözümlemeye dayanan bir eleştirisini yapmıştır. (15) Eleştirmen, Sabahattin Alinin edebiyat alanında yaptıklarının yakın bir geç-

15. Tahir Alangu, **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman**, Antoloji, Cilt. 1, 1959, s. 182-183.

mişte çok sert yargılara uğradığına tanıklık ediyor ve incelemesine, yazarın edebiyata bıraktıklarının artık çok nesnel bir değerlendirmesine girişme zamanının geldiğini söyleyerek başlıyor.

Bu incelemede çok değerli bibliyografik bilgiler, kronolojik incelemeler ve Sabahattin Alinin yapıtlarının çözümlenmesi var. Bu çözümlemeler arasında üslup üzerinde çok ince ve ilginç gözlemlerle, yazarın ustalığı, bir anlatımcı ve peyzajcı olarak yetenekleri değerlendiriliyor.

Tahir Alangu, Sabahattin Alinin edebiyatta yeni tipler yaratmasını bir yenilik olarak görüyor. Ama bizce burada doğru olmayan şey, Tahir Alangunun yazarın kişiliği ve yazarlığı konusunda belirttiği görüştür. Eleştirmen, Sabahattin Alinin kendisinde, onun başlıca kahramanlarının özelliklerini bulmaya çalışıyor. Bu nedenle romanların yazarına bir tek yönden bakıyor; ona bir tek açıdan, özellikle yapay psiko-fizyolojik açıdan yaklaşıyor. Eleştirmen, incelemesinde toplumsal ve tarihsel yaklaşıma hiç değinmiyor; Sabahattin Aliye bir önyargıyla yaklaşarak onu dengesiz, aşırı, toplumda ve kendi içinde kendini bulamamış bir insan olarak görüyor. (16)

Sabahattin Alinin kişiliğini önyargılara dayanarak çizerken Alangu, yazarı, üç romanının kahramanlarıyla özdeşleştiriyor. Bu konuda Alangunun çıkardığı tipik sonuçlar şöyledir: «İstanbul Üniversitesi çevrelerine ait bazı otantik parçaları yüzünden çıkan tartışmalar bir sosyal satir eseri olarak adını yaydıysa da bu eser, içindeki bütün gerçekçi gözlemlere, bunları destekleyen çevrelere, ikinci plândaki kişilerin canlı varlıklarına rağmen diğer iki eserdeki aşklı, duygulu romantik macera romanı yapısından uzaklaşmamış.» (17)

Gerçekçi romanda kahramanları aydınlatabilecek tek şey olan somut tarihsel ve toplumsal koşulları dik-

16. a. g. e.
17. a. g. e., s. 182.

kate almadığı için romanın temelinde yatan fikri yakalayamayan eleştirmen, Ömerin kişiliğini bütünüyle gerçekten uzak ve bir bakıma psikolojik bir boşlukta inceliyor:

«Ömerin kişiliğinde muvazenesiz, taşkın, zeki, ruh hastası, o eski ve bir türlü terkedemediği kişisini yeniden ele almıştır. «Raif Ömer - Yusuf» hep aynı kişi, yazarın kafasında yepyeni çizgilerle iyice belirttiği çocukluk, gençlik, öğrenim yıllarının, velhasıl hayat macerasının, ülkülerinin, düşlerinin karma kişisidir... Güçleri kendilerini kontrola yetmez, ancak sıkıştıkları zaman harekete geçerler... Yarı aydınlar çevresinde sık sık görülen aşırı duygulu, muvazenesiz bir okuma ile gelişmiş, pasif, hülyalı genç tipini Sabahattin Ali, ayrı ayrı yönlerden ele alıyor. Yusuf, bunun taşralı yönü, Raif içe kapanık örneği, Ömer ise aydın aydın-farfara yönüdür.» (18)

Tahir Alangunun incelemesinde kullandığı yöntem, şaşırtıcıdır. Başta gerçeklikten, roman kişilerinde gerçekten bulunan özelliklerden söz ediyor: Örneğin güçsüzlük ve atıllık (Raif Ömer); çok büyük ve herşeyi kapsayan bir duygudan söz ediyor (Yusuf Raif); ne var ki eleştirmen, bundan sonra bütünüyle temelsiz olarak, hiçbir neden göstermeden, çok değişik sosyo-psikolojik yapıları olan ve yazarın değişik bir yaklaşımla ele aldığı bu kişilerin hepsini biraraya topluyor, bundan sonra da onları yazarla bir çırpıda özdeşleştiriveriyor.

Örneğin bunu doğrulayan şu sözlere bakalım: «... Bütün otantik yerlerine rağmen bu eser *(İçimizdeki Şeytan)* aslında Ömerin hasta ruhunu çözümlemeye çalışan bir yapıdadır. Ruhunun, gözünden uzak kalmış köşelerinde bir şeytan saklı olduğuna inanan, kendisiyle oynayan bu şeytan karşısında eli kolu bağlı Ömerin kılı kırk yararcasına çözümlemesini yaparken, bu kişinin yazara biraz yakınlaştığı hissediliyor.

18. a. g. e.

Bu üç eserin bir bütün halinde anlattığı üç yönlü bir insan, yaşaması da ölümü de açıklanmaya değer bir sanatçının çizgileriyle karışarak, edebiyatımızın dikkate değer psikolojik romanlarını ortaya koyuyor.» (19) Eleştirmen bunları söylüyor.

Bu yargılar sağduyuya aykırıdır. Çok yüzeyde bir inceleme bile Sabahattin Ali'nin, bu kişilerin herhangi birinden her zaman üstün olduğunu gösterecektir. Dünya görüşü ve yaşamı değerlendirmesi açısından Sabahattin Âli, yalnız ruhen ona yakın olan Bedri'yle özdeşleştirilebilir. *Kurk Mantolu Madonna* romanında Raif'in özeleştirisi, kendine özgü hümanist görüşleri olan ama günce yazarına hiçbir yakınlığı olmayan anlatıcı romancının yorumları çerçevesi içinde ele alınmıştır. Yusufu bize anlatırken yazar, öç alan ve başkaldıran kahramana duyduğu sempatiyi açıkça belli ediyor. Ama halkın içinde değişik tepkilerin özelliklerini gözleyen devrimci demokrat yazarla bilinçli bir yaşama daha yeni uyanmakta olan Yusuf arasında ne gibi bir özdeşleşme söz konusu olabilir?

Sabahattin Alinin Ömerle karşılaştırılmasına gelince, bu tartışma da bize bütünüyle anlamsız geliyor. Faşizmin kötülüğü ve kökenlerini bize açıklayan yazarı, Tahir Alangu, hiçbir kanıt göstermeden, aslında gizli Hitler taraftarlarıyla bir tutuyor.

Tahir Alangu'nun önyargılarla dolu incelemelerine karşı, Asım Bezirci'nin kitabı çok sevindiricidir: *Sabahattin Ali, Hayatı, Hikâye, Romanı.* (20)

Bu monografinin olumlu yanları konusunda çok şey söylenebilir. Temelinde yatan çok zengin somut bilgilere ek olarak, incelemede Sabahattin Alinin yazarlığını ve kişiliğini aydınlatan yeni ve taze belgeler vardır. Burada yazarın yapıtlarının çok iyi düşünülmüş, ayrıntılı bir incelemesinden ve buna yardımcı olan çok

19. a. g. e., s. 183.

20. Asım Bezirci, **Sabahattin Ali. Hayatı, Hikâye, Romanı,** İstanbul, 1974.

başarılı yapısal yaklaşım yönteminden söz edebiliriz. Ama incelemenin, herşeyden önce bizim hoşumuza gi den yanı, sanatçının yapıtlarının incelenmesinde kullanılan çok nesnel yaklaşımdır. Genellikle Asım Bezirci çok yerinde eleştirel açıklamalardan uzaklaşmadan durumun doğru bir değerlendirmesini yapmıştır. Bir yandan yazar ve sanatçı olarak Sabahattin Aliyi hakettiği gibi överken, öte yandan onun hümanist ve demokrat bir insan olarak iç portresini çizmiştir.

Bu çok soylu başarısından dolayı Asım Bezirci'ye «Selâm!».

SAİT FAİK

(BİR YAZAR OLARAK PORTRESİ) (1)

Natalya Aizenşteyn

«Yalnız sen varsın, insan. Yalnız sen varsın... yıldızları, yandan çarklıyı, derin suları, heykelleri, gotik binaları, ağaçlık tenha yolları, pek sevdiğim yeşil yeşil, kırmızı kırmızı, turuncu turuncu yanan işaret fenerlerini geride bırakıp sana, yalnız sana âşığım.»

«Yalnız sen varsın, insan...» Türk yazarı Sait Fait «Yandan Çarklı» (2) adlı öyküsünde böyle sesleniyor. Bu konuşmanın konusu insan, maddi ve manevi değerlerdir. Burada bir seçme sorunuyla karşı karşıyayız. Bu seçme sorunu, yaşamda bunların hangisinin en değerli olduğudur. Sait Faiki uzun süre uğraştıran bu seçme sorunu, büyük bir olasılıkla «Kriz»i (1937) yazdıktan sonra, belki de ondan önce başlamıştır. Bu öyküsünde yazar, sorunu büyük bir doğrudanlık ve saflıkla ortaya koyuyor. Louvre'da yangın çıkmıştır; acaba neyi kurtarmalı? Jacond'u mu, yoksa o sırada orada bulunan bir zenci çocuğu mu?

Yazar Sait Faik için en değerli ve en önemli şey insandır. Çünkü dünyada herşeyi yaratan insandır;

1. Bu makale, N. Aizenşteyn'in **Sait Faik ve Öyküleri** adlı kitabının giriş kısmının kısaltılmasıyla oluşmuştur. Moskova, 1972, (R.K.).
2. Saik Faik, **Son Kuşlar**, İstanbul, 1965, s. 110.

çünkü ona göre, insansız güzellik yoktur, herşey onun sayesinde ve onunla birlikte güzeldir.

«Yalnız sen varsın, insan... Yalnız sen varsın.» Okura yönelik bu seslenmede yalnız insanın değerlendirilmesi yapılmıyor; yaşamın içinde ve sanatta güzelliğin değerlendirilmesi de var. «Nasıl bir dünya arzuluyorsunuz?» diye sorulduğu zaman Sait Faik, büyük bir içtenlikle cevap veriyor: «Nasıl bir dünya mı? Haksızlıkların olmadığı bir dünya... İnsanların hepsinin mesut olduğu, hiç olmazsa iş bulduğu, doyduğu bir dünya!..» «Ayışığı» (3)

Sait Faik öykü, roman ve röportaj yazmıştır. Ama yeteneğine bakarsak o, bir öykücüdür. Sait Faik, düzyazı yazarıdır. Ama yaşamı boyunca bir tek temanın şairi olmuştur; o, bir şairdir aslında. Onun teması, toplumun alt tabakalarının insanı, yabancılaşmanın üstesinden gelen insandır.

Yazar, İstanbulun sokaklarında ve meydanlarında dolaşır. Yunan filozofu Diogenes gibi kahramanını, insanı arar. Sait Faik onu kalabalıkların içinde, köşebaşı kahvelerinde, yolcu vapurlarının güvertesinde bulur; onun yaşam yollarını kendi düşüncelerinde izler.

Örneğin acaba yazar, kahramanın bar kadını Melâhat'ı nerede bulmuştur? Küçük gazeteci Ahmet'in hüzünlü yaşam öyküsünü hangi ücra mahalle köşesinde duymuştur? Sonra bu öyküyü herkes için kendi sözleriyle anlatıp ona «Francala mı, Ekmek mi?» adını vermiştir. «Mavnalar» adlı öyküsündeki genç işçilere ve öteki kahramanlara nerede raslamıştır? Bunların hepsi yaşamın içinden, aşağı tabakalardan gelmiştir.

Sait Faikin, emekçi insanların o ağır yazgısını anlatan öyküleri böyle doğmuştur. Elbette yazar, buna benzer yapıtlarla okurunu eğlendirmeyi amaçlamıyordu. Öykülerinin toplumsal yanı, buna engel oluyordu.

Beethoven, bir zamanlar insan yaşamında iyiliğin

3. Sait Faik, **Havada Bulut**, İst., s. 181.

anlamından söz etmişti. Sait Faik de yapıtlarında, bunu büyük ölçüde duyurmaktadır. Sait Faikin «Fındık» adlı bir öyküsü vardır. Bu, çağdaş Türk yazarı Leylâ Erbil'in «Çekmece» adlı öyküsünü biraz andırıyor. Ama bu andırış, yalnızca kahramanların aynı özlemi duymalarından geliyor, o kadar. Erbilin öyküsündeki kahraman, mavnadaki yaşlı denizci, İstanbulda çitle çevrili bir bahçe içinde bir ev sahibi olmayı özlüyor. Sait Faikteyse para kazanmak için yabancı bir köye göç eden kahramanın özlemi, kendi köyüne dönüp beş - on dönüm tarla satın almak ve oraya ceviz ağaçları dikmektir. Ama Erbilin kahramanı, yazgısının altında eziliyor. Mavnası batmasa bile, onun özlemi hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir düştür. Yazar bunu bize belgeleyerek gösteriyor. Oysa Sait Faikin kahramanı çöpçü Mehmet, bu özleminden kendisi vazgeçiyor. Başka bir iş bulamayacağını bilmesine karşın, işini bırakarak evine eli boş dönüyor; çünkü çok sevimli ve akıllı bir köpek olan «Fındık»ı bir türlü zehirlemek istemiyor; bunu bir türlü yapamıyor.

Sait Faikin ilk yapıtları bile insan sevgisiyle doludur. Bu sevgi, onun yapıtlarının çoğunun özel çerçevesini oluşturuyor. Sait Faik sanki Rousseau'nun, «İnsanlar, insancıl olmaya bakın! Bu sizin boynunuzun borcudur.» çağırısını kendisine parola edinmiştir. «İnsanları sevmek ne iyi şey.» öykülerinde tekrarlanan sözlerdir. Bu sözler hem yazar, hem de kahramanlar tarafından söyleniyor. Acaba bu, insanın yalnız kendine en yakın olanları sevmesi midir? Hayır! «İnsanları ve hayatı sevmek ne iyi... Ancak insanları sevebiliriz. Bir tek insanı seven bütün insanları nasıl sevebilir?» diyen Sait Faik bu sevgiyi, halka karşı duyulan toplumsal bir duygu olarak anlıyor.

Buna benzer sorular, yaşamın anlamını arayan ve kendini insanların mutluluğundan sorumlu sayan bütün gerçek hümanistleri, değişik çağlarda her zaman uğraştırmıştır.

«Bu dünya insan için kâfiydi. Bu dünyada insan

en güzel, en büyük, en bahtiyar olacak mahlûktu. O halde, niçin sokakta çıplak çocuklar, aç gezen, işsiz delikanlılar, yalnız namazlarını ve torunlarını seven ihtiyarlar vardı?» «Sarnıç». (4)

Sait Faik, edebiyata 30'lu yıllarda başlamıştır Bu, Türk Cumhuriyetinin kuruluşundan sonraki on yıldır; çok yakın bir geçmişte emperyalistlerin müdahalesi yüzünden sömürülme ve yok olma tehlikesi geçiren Türk halkının edebiyatında bu hümanist fikirlerin yer alması doğaldı; nitekim yer aldığı görülüyor.

Daha 1923'te Yakup Kadrinin *Milli Savaş Hikâyeleri* çıkmıştı. Savaş ve insanların çektiği ıstıraplar konusunda bu denli acı gerçekler, daha önce Türk edebiyatında hiç yer almamıştı.

Ulusal Kurtuluş Savaşı ve ondan sonra gelen Kemâlist devrim (1919 - 1923) geniş halk kitlelerini harekete geçirmiştir. Dünyada ve Türkiyede meydana gelen çok büyük çaptaki sosyal çalkantılar, ülkede yeralan burjuva demokratik değişiklikler ve Ortaçağ İslâm İmparatorluğunun lâik ve çağdaş bir devlete dönüşmesi — bütün bunlar, insan kişiliğinin gelişmesi; aşağılanmış olan insanlık onurunun ve ulusal onurun yeniden kazanılması için ortam hazırlamıştır.

Öteki, Yakın ve Orta Doğu ülkelerinde olduğu gibi, Türkiyede de kapitalist ilişkilerin olgunlaşması çok geç olmuştur. Ancak, ulusal devrimin ve burjuva devriminin utkusundan sonra, yani XX. yüzyılın 30'lu yıllarında, köy ve kentlerde kapitalizmin gelişmesi başlıca toplumsal ve siyasal eğilim olarak kendini göstermeye başlamıştır. Aslında o yıllarda, Türkiyenin burjuva bir devlete dönüşmesi süreci açıkça görülüyordu. Yalnız, ekonomik alanda geri kalmışlığı, birçok feodal kalıntının sürüp gitmesini ve 1929 - 1933 dünya ekonomik bunalımının ağır etkilerini de unutmamak gerekir; Sadri Ertem, bir makalesinde Türkiyede kapitalizmin gelişmesi-

4. Sait Faik. Sarnıç, İst., 1965, s. 12.

ni «betonla kerpiç arasındaki savaşına» benzetmiştir. Bu savaşım, büyük bir yoğunluk kazanıp çok özgün bir biçime girmiştir.

Ülkede, herşeyden önce de Türk köyünde, hızlı bir sınıfsal ayrımlaşma oluşuyor. Köy artık yoksullaşmaya başlıyor ve köylüler kentlere akın ediyorlar.

Topraktan kopmuş köylüler ve yoksul zanaatçılar büyük sayılarda sanayide işçi ve tarımda emekçi oluyorlar. Ne var ki, en büyük kentler bile bu fazla iş gücünü içine alıp eritemiyor. Daha 1935'te Şevket Reşit Hatipoğlu «*Die Agrarkriese in der Türkei*» (5) adlı bir kitap yayınlıyor.

Devlet adamları ve ekonomiciler elbette bu emekçi kitlelerin, köylüler, işçiler ve zanaatçıların içinde bulundukları güç durumu görmezlikten gelemezlerdi. Bunu konu edinip bunlardan söz etmek ilerici edebiyata düşen bir görev oldu; edebiyat da kendine düşen görevi yerine getirdi. İşte 30'lu yılların edebiyatında hümanist fikirlerin çok yaygın olmasının nedenleri bunlardır; başka deyişle, toplumsal sorunlara karşı duyulan ilginin derinleşmesi ve yoğunlaşması, herşeyden önce de bireylerin toplumsal sorunlarla ilgilenmeleridir. 30'lu yıllarda gerçekçi yazarların fikir ve estetik bakımdan arayışlarının ekseni, ulusun geleceği ve bireyin alınyazısıdır.

Yazarlar, yeni tarihsel koşullarda insanoğlunu, herşeyden önce toplumsal çatışmaların, insanlararası ilişkilerin ekseni olarak görüyorlar. Bu, elbette yazarların sanatını, toplumsal ilişkiler alanına ve ülkede yer alan ekonomik süreçlerin temeline inmeye zorluyor. Yazarlar, somut toplumsal insanı ve bu insanın içinde bulunduğu zaman ve ortamla ilişkilerini yansıtmaya giden yolları ve yöntemleri araştırıyorlar (Sabahattin Ali, Sadri Ertem, Bekir Sıtkı, vb). Böylece örneğin, Cumhuriyetten sonraki dönemde, Türk edebiyatında ilk kez 'köy' romanları ortaya çıkıyor. Gerçekçi sanat, aynı

5. Hatipoğlu, Şevket Reşit, **Die Agrarkriese in der Türkei**, Ankara, 1935.

zamanda insanın iç dünyasına karşı daha büyük ve gittikçe derinleşen bir ilgi duyuyor; yalnız insanın iç dünyasını değil, ruhsal yapısını ve yaşamın çelişkilerini de bize insan yaşantılarının prizmasından geçirerek vermeye yöneliyor (Yakup Kadri, Reşat Nuri, Suat Derviş). Türk gerçekçiliği içinde bu akımın güçlenmesiyle kimi edebiyat bilginlerinin bazan psikolojik gerçekçilik adını verdikleri bir akım ortaya çıkıyor. İşte Sait Faik, yazar olarak kendi çizgisini bu akım içinde bulmuştur.

Sait Faik'e «Yazmaya nasıl başladınız? diye sorsalardı, herhalde haklı olarak bu soruya Gorki'nin şu sözleriyle cevap verirdi: «Neden yazmaya başladığım sorulduğunda şöyle cevap veriyorum: çünkü ben çok sıkıcı ve yoksul bir yaşamın içinde eziliyordum. Bende çok büyük bir yaşantı birikimi vardı ve yazmamam olanaksızdı.» Gerçek bir sanatçı olan Sait Faik, yaşadığı dönemin toplumsal ve estetik akımları konusunda büyük bir duyarlığa sahipti. Yaşamın çok sesli senfonisi içinde o, önemli temaları seçip yakalıyor ve sonra bunları gene kendine özgü bir biçimde işliyordu. Böylece Sait Faik hem temalarını, hem de dünya ve insanlarla olan ilişkilerini hemen belirledi; aynı zamanda onun sanata karşı yaklaşımı da hemen kendini belli etti. Sait Faikin en çok sevdiği tür, öyküydü.

30'lu yıllarda Türk toplumsal tarihinde yeni bir sayfa açılmıştır. Buna paralel olarak da edebiyatın ve gerçekçiliğin gelişmesinde yeni bir çığır açılmıştır. Türk gerçekçiliğinde bu yıllarda yaşama ve toplumsal sorunlara karşı yeni bir tutum beliriyor. (6)

Yeni yaşam malzemesi edebiyata güç ve yavaş yansıyordu. Bunu bize yazarların kendileri, özellikle de Sadri Ertem *(Fikir ve Sanat)* göstermiştir.

Sadri Erteme göre ondan önce gelen yazar kuşakları, insanı olduğu gibi görmemişlerdir. Onun yerine hayal ürünü bir kahraman yaratmışlar ve insanın «kader»

---

6. N. Aizenşteyn, **Türk Gerçekçiliği Tarihinden**, Moskova, 1968. (R.K.).

adım taşıyan bir ustanın elinde çamur gibi yoğurulduğunu anlatmışlardır.

30'lu yıllarda Türk edebiyatı, insanı yeni bir biçimde gösterme çabasmdadır. Bu edebiyat, kahramanlarını yaşamın en yoğun olduğu yerlerde arar ve orlardan seçer. Bu, bir köylü, bir işçi ya da bir zanaatçı, bir küçük memur ya da bir sokak kadım olabilir. İşte kahraman bu «küçük insan»ın ta kendisidir: Ama küçük insan ne demektir? Küçük insan, edebiyat bilimlerinde kullanılan, ama aynı zamanda toplumbilimsel olan bir terimdir. Biz bu terimi, burjuva toplumundaki belli bir toplumsal, psikolojik insan tipini anlatmak için kullanıyoruz. Bu terimin arkasında yaşam, yaşamın gündelik ve sıradan sorunları ve son derece önemli başka sorunlar gizlidir

30'lu yıllarda «küçük insan» çevresinde gerçek bir savaşım oluşuyordu. Bu savaşımda gerçekçi yazarlar. edebiyatın yaşamın içine girmeye hakkı olduğunu savunuyorlardı. Bu yazarların estetik alandaki idealleri, kendisini çok belirgin bir biçimde ortaya koyuyordu. (7) Bu yazarlara göre, edebiyatın avutucu bir işlevi değil, bir bakıma öğretici bir işlevi vardı. Bu işlev, «insan olmayı» öğretmekti.

Dünyada büyük zorluklar içinde yaşayan bahtsız insanlar, bahtsız yazarlar da var. Bu zorluklar maddesel ve ruhsal, yaratıcı bir nitelikte olabilir. Yazarların bu zorlukları, genellikle yaşamı olduğu gibi yeniden canlandırma çabalarından geliyor.

Sait Faik, yazgısı zorluklarla dolu, zor bir insan ve zor bir yazardı. Onun yapıtlarının başka bir dile çevrilmesi de çok zor bir iştir. Sait Faik, öykülerinde Türkiyenin sıradan insanlarından söz eder. O zaten, bu insanların okurları olmasmı amaçlayarak yazardı.

Gorki'nin dünya aydınlarına yönelttiği, «Siz, kültür ustaları, kimden yanasınız?» sorusunu Sait Faik, gene

7. N. Aizenşteyn, **Doğu Edebiyatının Teorik Sorunları** kitabında «Türk Edebiyatı'nda 'Küçük İnsan' Sorunu (Bir Karakterin Evrimi Üzerine)», Moskova, 1969. (R.K.).

30'lu yıllarda bir kez ve aslında yazarlığının başlangıcında, tüm yazarlık yaşamı için geçerli olacak biçimde yanıtlamıştır.

Sait Faikin yapıtlarında en başta gelen temalardan biri, burjuva dünyasındaki insanın yabancılaşmasıdır. Neden? Herhalde «En duyarlı çağdaş ruhlar ve en keskin zekâlar insanın insanlıkla birleşmesi çağırısında bulunduğundan. (A. M. Gorki).

Yabancılaşma, gerçek ve somut bir olaydır. Yabancılaşma olgusu, burjuva toplumunun ekonomik yapısından ayrı düşünülemez ve ancak bu özdeşleştirme içinde kavranabilir. Üretici, kendi emeğiyle meydana getirdiği ürünlere sahip olamamaktadır. Ürettikleri, ona bir bakıma egemen olmaktadır. İnsan, kendi emeğinin ürününe yabancı kalıyor ve insanlık sözüne, kendine de, yabancılaşıyor. Bu yabancılaşmanın nedenlerini, insana karşı olan bir dünyanın özel mülkiyet ilişkilerinde aramak gerekir. Aslında toplumsal atomlaşma denen olgunun temelinde bunlar yatmaktadır. Başka bir deyişle bu, kapitalist toplumda insanların birbirlerinden kopmalarıdır. «Çünkü insanın yabancılaşması, ancak insanın başka insanlarla ilişkilerinde gerçekleşip kendisini orada ortaya koyuyor.» Karşıt sınıfların bulunduğu bir toplumda yabancılaşma kendisini, hem insanın maddesel hem de ruhsal yaşamında gösteriyor. Bize göre, toplum üzerinde bu yabancılaşmanın etkisini Kafka'nın sanatını çok iyi tanıyan bir Sovyet Bilgini olan Boris Suçkov, inandırıcı biçimde açıklamıştır: «Yabancılaşma sürecinin hem kuşku götürmeyen ruhsal hem de ideolojik sonuçları vardır. Yabancılaşma, bilinç alanında görülüyor ve bilinci çarpıtıyor. Yabancılaşma gene, insanlar arasında toplumsal ilişkilerin özüne dek işleyerek bilinçlenmeye engel oluyor; yani, gerçekliğin yanılsamalar arkasında kalmasına neden olarak algılanmasına engel oluyor.» (8) Suçkov bu tezini, Kafka'nın ya-

8. B.C. Suçkov, **Zamanın Değişen Yüzleri**, Moskova, 1969, s. 21, (R.K.).

pıtlarından aldığı örneklerle destekliyor.

Kafka'nın insan kavramında ve bu insanın dünya görüşünde «gerçekliğin yanılsamalı bir biçimde algılanması» oldukça açık olarak görülebilir. Kafka şunları yazıyordu: «Ruhsal dünyadan başka birşey yoktur. Bizim algıladığımız dünya, ruhsal dünyanın kötülüklerinden başka birşey değildir.» (9)

Kafka dünyayı nasıl görüyor? Bu, son derece acımasız ve soğuk bir dünyadır. Her yerde sınırsız kötü güçlerin egemenliği vardır. Bu güçlerin nereden geldiğini kimse bilmez. Kafka için bunlar, insanlık dışı burjuva gerçekliğinin simgeleridir. İnsanlar arasındaki ilişkileri, insanın aile ve toplum içindeki kopukluğunu ve kendi özünden yabancılaşmasını bu güçler belirler. Kafka'ya göre bu yabancılaşma, hep varolagelmiştir ve kaçınılmazdır. Güçsüz ve birbirinden ayrı olan insanlar, buna karşı koyamazlar. Yaşamın durdurulamayan akışı, insanı yere yıkar; onun istemini ve isteklerini parçalar; derinlerde insanlara karşı duyulan sıcak sevgi ateşini söndürür. Kafka'nın vardığı sonuç, bu durumun çaresiz olduğudur. Bu nedenle Kafka'da bir yazgıcılık, şaşkınlık ve umutsuzluk egemendir ve bundan çıkan sonuç, yaşam denen canavarın karşısında duyulan dehşettir. Sanatçı ve düşünür Kafka, kötümserlik dalgaları arasında boğulur. Bu nedenle Kafka, devrim çağında başlayan yabancılaşmayı yenebilecek bir bakış açısı edinmekten uzak kalır.

Kafkanın adı çevresinde büyük bir tartışma sürüp gitmektedir. Yalnız bir tek şey kuşku götürmez: Kafka'nın yapıtları çarpıtılmış burjuva bilincini çok özgün bir biçimde yansıtır. Bu, aym zamanda insanın yabancılaşması olgusuna, çok özgün bir biçimde karşı çıkmaktır.

Burada Kafka'dan söz edişimiz bir raslantı değildir. O, Sait Faikin en çok sevdiği yazarlardan biriydi.

---

9. G. Mende, **Dünya Edebiyatı ve Felsefesi**, Moskova, 1969, s. 146, (R.K.)

Sait Faik Kafka'dan söz ederken «ben ondan başka türlü yazıyorum.» derdi. Sait Faik yalnız başka türlü yazmıyor, aynı zamanda başka türlü düşünüyordu. 30'lu yıllarda Sait Faik, büyük kentlerdeki insanın yalnızlığını ve yabancılaşmasını anlatan birkaç yazardan biri ve belki de Türk edebiyatının tek yazarıdır.

Bilindiği gibi, toplumdaki feodal ilişkilerin kökünden sarsılması, alışılmış toplumsal ilişkilerin ve eskiden beri varolan toplumsal kurumların yok olmasına koşut olarak gider. Toprağından kopan köylü, varını yoğunu yitiren zanaatçı, yoksul aydın ve emekçi: bunların herbiri kendi yaşamından koptuğunu, yaşamın güvensizliği içinde şaşkın ve yalmz kaldığını, «bu yabancılaşma içinde kendisinin yok olduğunu» duyar. Sait Faik, ince ve derin bir duyarlığı olan bir sanatçı olarak bu yabancılaşma durumunu yakalayıp saptamayı başarmıştır.

Elbette 30'lu yılların öteki gerçekçi yazarları da bu toplumsal olguyu tüm çıplaklığıyla, bu tarihsel an'ı da tüm yoğunluğuyla algılıyorlardı. Onlar, insanın yaşamının alışılmış akışından, doğal ortamından koparılmış olduğunu da görüyorlardı. Bu yazarlara göre toplumsal çevre, edilgen bir çevre değildi; bu çevreyi oluşturan etkenler, insanın toplumsal bağları ve iş etkinlikleriydi.

Ne var ki 30'lu yılların edebiyatında hâlâ büyük ölçüde geçerli olan insan kavramı, «yaşamın kurbanı olan insan» kavramıydı. Ama gitgide yeni bir kavram oluşuyordu: «İnsan, sömürünün kurbanıdır.» Oysa bu görüşün yerine oturması 40'lı yıllarda başlamıştır. Genellikle Türkiyenin ya da herhangi bir ulusun yaşam tablosu içinde, insanı sömürü kurbanı olarak göstermeyi amaçlayan eleştirel gerçekçi sanat buna, kapitalist dünyada insanın yabancılaşma sürecini nesnel olarak saptamakla başlıyordu. Bu nedenle «sömürü kurbanı olan küçük insan», aslında yabancılaşmanın ekonomik ve ruhsal yanlarının büyük ölçüde edebiyata «gerçek» bir yansıması olarak ortaya çıkıyordu. Burada

küçük insan tipinin toplumsal yanının vurgulandığını görüyoruz. Sanatın, doğrudan doğruya insanın yabancılaşması temasına eğilmesi, aslında sanatçının insana bir kişi olarak yaklaşması ve yabancılaşmanın sonuçlarını araştırması demektir. Bununla birlikte ilerici bir sanatçı, her zaman yabancılaşmanın temelinde yatan asıl nedenleri, toplumsal kökenleri içinde ve belli toplumsal ilişkilerde arar ve bulur. Oysa başka bir yaklaşım içinde olan sanatçı, toplumbilimci ve felsefeci, bize insanın insandan «kopması»nı anlatır ve yabancılaşmış olan «yalnız ben»i nesnel bir dünyayla karşı karşıya koyar. (10)

Günümüzde yabancılaşma, çağdaş dünyanın en önemli sorunlarından biridir. Diyebiliriz ki bu sorun felsefe, toplumbilim ve estetikte değişik akımların denektaşı olmuştur. Karl Marx, yabancılaşmayı tarihsel ve sınıfsal bir kategori olarak kabul eder; yabancılaşmanın ortadan kaldırılmasını ve insanın kendi özüne dönmesini toplumun devrimci dönüşümüne bağlar. Aslında Marksist yabancılaşma kuramının temeli de budur. Günümüzde Batı'daki ve Doğu'daki aydınların bir kesiminde Sovyet Bilim adamı ve Batı Edebiyatı uzmanı Y R. Sçerbina'nın «kaderci yabancılaşma» kavramı diye adlandırdığı yanlış bir görüş vardır. Bu görüşe göre, yabancılaşma kaçınılmaz, üstesinden gelinemez, evrensel bir olgudur. Bu görüşü ortaya atanlara göre dünya, karmaşık bir «rastlantılar» dünyasıdır. Bundan dolayı, dünyayı bilmemiz olanaksızdır. Ya insan? İnsan da «kavranamaz». Bunlar, insanı toplumun dışında, zamanın ve mekânın dışında bir varlık olarak görüyorlar. İnsanlar arasındaki gerçek yaşam ilişkileri onların gözünde «karşılıklı anlaşmazlık» formülüne giriyor: İnsanlar birbirlerini anlamazlar, anlayamazlar! Bunun sonucu olarak da ortak amaçları, ortak idealleri olamaz. İdealist ve varoluşçu görüşlerin temsilcileri, soruna böyle yaklaşırlar. Bu anlayış bize, insanın yabancılaşması te-

10. a. g. e., s. 168.

masının işlenmesinde çağdaş yazarların iki ayrı yaklaşımı benimsediklerini gösteriyor. Birinci yaklaşımda, yabancılaşma denen olgunun toplumsal niteliği bilinçli bir biçimde ele alınır. Aynı zamanda «insanın insanlıkla» bütünleşmesi ve özdeşleşmesi sağlanmaya çalışılır. Bu, ilerici sanatın benimsediği tutumdur. Türk yazarı Sait Faik, sağlam bir biçimde bu tutumu benimsemiştir. İkinci yaklaşımsa yabancılaşmayı, her zaman varolan, altedilemez, insanoğlunun özünde yatan ruhsal bir olgu ve insan ilişkilerinin tek biçimi olarak görür. Bu görüş, bizi insanların birbirlerinden kopmuş olduklarına, anlaşamamalarına, yazgıcılık içinde ezilip gitmelerine inandırmaya yeltenmektedir. Aynı tutum, yaşamın anlamsız olması yüzünden ölüme tapılmasını savunmaktadır. İnsanı toplumsal gerçekliğinden koparan, yozlaşmış bir sanat yaklaşımıdır bu.

Nereden bakılırsa bakılsın, yabancılaşma teması her zaman bir birey ve toplum sorununa indirgenebilir. Sait Faik de bunu böyle yorumluyor. Zamanla yabancılaşmanın hem nesnel hem de öznel yanlarını keşfedecektir. Üniversite öğrencisi olarak Grenoble'de bulunduğu sıralarda yazdığı ilk yapıtlarından romantik bir öykü olan «Robenson»da, kendine şöyle bir soru soruyor: Bu gezegende bayrakları değişik olan insanları ayıran nedir? Onun istediği, bütün insanların kardeşçe yaşamasıdır. «Anlaşıldı, ben bayrakları değil, insanları seviyorum, (11) XX. Yüzyılın Robenson'u olan kahramanı insanların arasına karışıyor. Sonra, ilk kitabında yazar, bir bakıma aynı kentin ve aynı ülkenin birbirinden kopmuş insanları üzerinde düşünecektir. «Şehri Unutan Adam»ın kahramanı, insanları sevmek için İstanbul sokaklarına çıkıyor; ama onun bu coskulu isteğini kimse anlamıyor. Neden? Bu soruya cevap verebilmek için Sait Faik, bunu izleyen yapıtlarında hem yabancılaşmanın nedenlerini, hem de insanlara

11. Sait Faik, Semaver, İstanbul, 1965, s. 130.

giden yolları bulmaya çalışacaktır.

Gerçekçi sanatın çoğu temsilcileri gibi Sait Faik de, dünyanın eksiksiz olmadığım ve insan acılarını yaratan bir dünya düzeninin var olduğunu görüyor. Hümanist bir yazar olarak insanın akima ve yüreğine sesleniyor. Çünkü Sait Faik insana inanıyor; insanın yaratıcı güçlerine, onun dünyayı yeniden kurabileceğine güveniyor. Yazarın insan kavramını oluşturan, işte bu inançtır. Ama Sait Faikte bu insan görüşü, güç ve çelişkili yollardan geçerek biçimleniyor. Bu yollar şöyle başlıyor.

Edebiyat dünyasının kapısından ilk girdiğinde Sait Faik, sokakların insanlarını gözlemleyen bir sanatçıydı. Yalnız sokaklardaki kalabalığın içinde yaşıyor. kahramanlarını yalnız buradan alıyordu. Oysa çağdaş bir kentin sokakları çelişkilerle doludur. İnsanlar birbirlerinden kopmuş, birbirlerine karşı ilgisizdirler. Sait Faik, dün de bugün de bunu böyle görmüştür. Bu görünüm ona her zaman büyük bir acı veriyordu.

Yazarın «Lüzumsuz Adam» adlı öyküsünün kahramanı şöyle diyor: «Bu koca şehir, ne kadar birbirine yabancı insanlarla dolu... Nasıl birbirinden bu kadar ayrı, birbirini bu kadar tanımayan insanlar bir şehirde yaşıyor?» (12)

Kalabalık kentte insanın yalnızlığı, burjuva dünyasında insanların birbirinden kopmuşluğu...

Sait Faik, kendi yabancılaşmasının bilincinde olan bir insanın psikolojisini çözümlemeye çalışıyor. Bu, yabancılaşmaya belli bir ölçüde ruhbilimsel açıdan yaklaşmak demektir. «Lüzumsuz Adam» öyküsünün kahramanı, bilincine vardığı şeyin altında eziliyor; korku ve şaşkınlık duyuyor: «Yedi senedir bu sokaktan gayri, İstanbul şehrinde bir yere gitmedim. Ürküyorum. Sanki döğeceklermiş, linç edeceklermiş, paramı çalacaklarmış — ne bileyim, bir şeyler işte — gibime geliyor da

12. Sait Faik, «Lüzumsuz Adam», İst., 1965, s. 16.

şaşıyorum. Başka yerlerde bana bir gariplik basıyor. Her insandan korkuyorum. Kimdir bu sokakları dolduran adamlar?» (13)

Sait Faikin kahramanı, çevresinden kopmuş, kendi kabuğuna çekilmiştir. Kendi yaşantılarıyla doludur ve bu dünyaya kimseyi sokmak istemez. Öykü şöyle başlıyor: «Ben bir acayip oldum. Gözüm kimseyi görmüyor, kimsenin kapımı çalmasını istemiyorum. Dünyanın en sevimli insanları olan müvezzileri bile...» (14)

Belki bu öyküde yazarın çok ağır bir ruhsal bunalım geçirdikten sonra Burgaz Adasına çekilmesine benzer bir durum anlatılıyor. Belki Sait Faik, kahramanında biraz da Kafka'nın kişilerini, onların kötü güçlerin karşısında duydukları panik duygusunu anlatıyor.

Bununla birlikte bu kahraman, insanlara güvenini yitirmemiştir. Kendisine birşey olursa, aynı mahallede oturanların onun yardımına koşacaklarına inanıyor. Demek ki başka mahallelerde de aynı şey olabilir. Bu inanç, yaşam ve insanlar karşısında duyduğu korkunun gene insanlar tarafından giderilebileceğine bir güvencedir bir bakıma. Sonunda Sait Faikin kahramanı, insanlara katılıyor.

«Lüzumsuz Adam» adlı öykü... Sait Faikin ölümünden sonra bazı kimseler bu öykünün başlığına tutunmuşlardır. Onlara göre bu başlık, yalnız Sait Faikin çok karmaşık iç dünyasının anlaşılmasına değil, onun tüm yazarlık yaşamının anlaşılmasına giden yolu açan anahtardır. Onlar, Sait Faikin iç dramının bilmecesini burada arayıp durmuşlardır. Bu gibi makale yazarlarından biri olan Dr. Fikret Ürgüp, «Sait Faik'in Gerçekçiliği» adlı yazısında «Lüzumsuz Adam» kişiliğini bütünüyle Sait Faikin kişiliğiyle özdeşleştiriyor. (15)

Ne var ki yazarla kahramanı, en önemli noktada, insanlarla ilişkilerde birbirlerinden ayrılıyorlar. «Lü-

13. a. g. e., s. 16.
14. a. g. e., s. 7.
15. Tahir Alangu, **Sait Faik İçin**, İst., 1956, s. 115.

zumsuz Adam», insanların yazgılarına karşı çok ilgisiz, yalnız kendini düşünen bir adamdır. Sait Faikse herkesin mutluluğuna çıkar bir yol aramaktadır. Yaşam karşısında benimsenen bu iki değişik yaklaşım, yazarla kahramanın özdeşleştirilemeyeceğini gösteriyor. Daha ileri giderek şunu da söyleyebiliriz: öyle anlaşılıyor ki yazarın amacı bize belli bir toplumsal - psikolojik tipi vermek değildir. Zaten bazı eleştirmenler bu kahramanı lüzumsuz değil, bir bakıma 'fazla' bir adam olarak görmüşlerdir. Hayır, «Lüzumsuz Adam» öyküsü aslında başka birşeyi, yazarın «yabancılaşmakta olan bir ruhun durumu» üzerine düşüncelerini anlatmaktadır Yapıtın tüm anlamı, burada yatmaktadır. Yazarın kendisi de bu öyküye özel bir önem vermemiştir. Öykünün başlığı da yazar tarafından değil, Yaşar Nabi tarafından konmuştur.

Yazar büyük kapitalist kenti, burjuva dünyasının simgesi olarak görüyor. Bu, toplumsal çelişkilerle dolu bir dünyadır. Sait Faik, sanatçı olarak aşağı tabakalara yöneliyor. Onun kahramanlarını bu toplumsal tabakalardan çıkan insanlar oluşturuyor: balıkçılar, hamallar, işsizler, sokak kadınları ve kimsesiz çocuklar. Yazar, yoksul insanların yaşadığı mahalleleri inceliyor ve bir gün büyük bir «keşif»te bulunuyor. İnsanları birbirlerinden ayıran, herşeyden önce toplumsal engellerdir. İşte insanların birbirlerinden ayrı olmasının temelinde bu toplumsal engeller yatmaktadır. Sait Faik, bundan «Çelme» (1940) öyküsünde söz ediyor. Bu öyküde hiçbir devrimci başkaldırma fikri yoktur. Oysa II. Dünya Savaşı sırasında bu öykü, yazarın başını ciddi olarak derde sokmuştur.

«Kalorifer ve Bahar» adlı öyküsünde Sait Faik, gene toplumsal çelişkilere dönüyor. Bu öyküde sanki iki ayrı dünya karşısında gibiyizdir: bir yanda İstanbulun kenar mahalleleri, öte yanda kentin merkezi. Merkezde büyük yapılar, elektrik ışıklarının seli. Kenar mahallelerdeyse birbirine yapışmış, sefil barakalar, zavallı

harap, kör gaz lâmbalarıyla aydınlatılan evler. Acaba burada oturanlar, onun için mi kentin göbeğine başlıca düşman gözüyle bakıyorlar? Belki de düşman değil de «ilk sevgili» gözüyle bakıyorlar. Bu öykünün kahramanı, karanlığın ve umutsuz bir sefaletin hüküm sürdüğü bir kenar mahallede yetişmiş Kalorifer adında bir çoçcuktur. O da kentin merkezinden nefret ediyor ve sürekli olarak düş kuruyor: «Orada binalar büyük, büyük, büyüktür.» (16) Sait Faik, mahalleler arasındaki bu ayrılığın giderilebileceğini düşünüyor, çünkü kentin göbeğinde de yoksullar ve sefiller vardır. Sonra Kalorifer gibi gözüpek olanlar da kendi çemberlerinden kurtulup «öteki dünya»ya giremezler mi? Ama sorunun çözümü bu mudur?

Yazar, şu sorunun üzerine gittikçe daha çok eğiliyor: İnsanlar yoksulluktan ve dertlerinden nasıl kurtulabilir? Bu soruya yanıt aramak, onu aynı zamanda sanatın rolü üzerinde de düşünmeye götürüyor. Sait Faike göre sanatçının kutsal görevi, insanlara, mutluluklarına engel olan herşeyden kurtulmaları için yardımcı olmaktır.

«Edebî eserler insanı yeni ve mesut, başka iyi ve güzel dünyaya götürmeye, kurmaya yardım etmiyorlarsa, neye yarardı?» «Kriz». (17)

Yazar, insanların mutluluğa erişebilmeleri için dünyanın değişmesi gerektiğine inanıyor. Sait Faik, dünyanın değişeceği kanısındadır. «Şimdiden sonra kahveler, buğdaylar yanmıyacak. Çocuklar kalorifer olmıyacak, sinemalar dolup dolup boşalacak. Zaman o zamandır.» (18) Sait Faikin öyküsünde doğa ve yaşam kutsanıyor. Zaten Sait Faik insana ve onun geleceğine karşı temiz bir inançla doludur. Yazar sanki doğanın ve yaşamın üzerindeki gizemlilik ve bilinmezlik perdesini kaldırıyor: «Tabiyat... artık bir sır değil-

16. Sait Faik, **Sarnıç**, s. 19.
17. Sait Faik, **Semaver - Kumpanya**, İst., 1965, s. 291.
18. Sait Faik, **Sarnıç**, s. 23.

dir. Bize bir saadeti bağıran, bizi yaşamaya çağıran bir bütündür. Tavuklar bizim için yumurtluyor, bu vapuru bizim kafamız yaptı. Bu tayyarede uçan biziz. Ellerimiz, ellerimizin içinde gülen, bağıran, seven, en çok seven insanlarla dolu lokantadayız.» (19)

Bunlar, elbette birer özlemdir. Daha sonra Sait Faik, sokakta, kalabalığın içinde gerçeği tüm ağırlığıyla duyuyor ve yeniden kuşkuya, bazan da umutsuzluğa kapılıyor: «Ben Ne Yapayım?» adlı öyküsünde şunları okuyoruz: «Bu garip, korkunç sokakları, bu büyük taş ardiyeli, Bizanstan kalma garip dehlizli bakkal dükkânlarını... yalnız evini, oğlunu, zevkini, kızının çeyizini düşünen adamı islaha imkân yoktur.» (20) Ama bu karnı tok, sırtı pek, ilgisiz insanların yanında başka insanlar da yaşıyor. Bunlar, yoksul insanlardır. Ne var ki yazar, bunların da zaman zaman insanların dertlerine kulak vermediklerini düşünüyor. İnsanların ilgisizliğini anlatan öyküsüne Sait Faik, «Kimkime?» adını veriyor. Bu, herhalde Sait Faikin öyküleri arasında en acıklı olanıdır. Genel havası ve yaşamı kederli bir açıdan algılaması bakımından bu öykü, Kafka'nın «Kova Üstünde Oturma» fablına benziyor. Kafka, insanları birbirlerine karşı merhamet duymaya çağırıyor. Ama kahraman, bu çağırısına hiçbir yanıt alamıyor. Boş kömür kovasının üzerine oturarak, hiçbir pişmanlık duymaksızın bu soğuk ve ilgisiz dünyayı terkediyor. Kafka'nın bu fablı, bir tür genişletilmiş metafordur. Kafka, özel kurgusuyla, yabancılaşmanın kaçınılmaz bir durum olduğunu belirtiyor. Sait Faikin öyküsüyse insan dertlerini ve insan ilgisizliğini gösteren genişletilmiş gerçekçi tablolardan oluşuyor. Ne var ki, çok acıklı sonuna karşın Sait Faikin öyküsü okurunda umutsuzluk, çaresizlik ve karamsarlık yaratmıyor.

19. a. g. e., s. 22-23.
20. Sait Faik, **Lüzumsuz Adam**, s. 23.

«Kimkime?» Evet, varolan dünya düzeni, insanda bencillik, bireycilik ve insanlara karşı bir ilgisizlik yaratıyor. Yazar insanlara karşı büyük bir sevgi duyuyor; kendi kahramanlarına ve okurlarına da aynı sevgiyi aşılamak istiyor. Ama bu sevginin insana her zaman etkin bir biçimde hareket etme olanağını ve isteğini vermeyeceğini biliyor. Çünkü insan ilişkilerinin öznel ve nesnel nitelikleri çok karmaşık bir biçimde içiçe girmiştir.

Ama acaba hem insanlara karşı sevgi duymak, hem de kendi küçük dünyasına sığınarak huzuru ve görünüşte mutluluğu korumak olası mıdır? Kesinlikle hayır, hayır: «Sonra yeniden bozulacak uykularımı, aile saadetlerimi, şunları bunları, kaloriferleri, odaları, radyo makinesinin konuştuğu modern dekorlu misafir odasını, şehrin insanın bütün hayallerini hapseden, sergüzeştlerini mahveden sinemalarını düşünüyorum. Hayır! Bu da olmıyacak. O halde? O halde pekâlâ mini mini bir insan zerresi halinde karınca kaderince, insanları sevmek de mümkündür ama...» (21)

Kahramanın söyledikleri, yazara hüzün veriyor. Ama o, bu kocaman düşman dünyada «minnacık bir molekül olan insan»a ve bu küçücük molekülün öteki insanlara karşı duyduğu faydasız sevgiye karşı alayını gizleyemiyor. Sait Faik, bu sevginin yerini tutacak hiçbir şey önermiyor. Yalnızca okuruna bu konuda düşünme olanağını ve hakkını tanıyor. «İnsan molekülü» ve «insanlara karşı duyulan faydasız sevgi...»

Bütün bunların üstesinden nasıl gelinecek? «Kederlenmeye zaman kalmadan birdenbire bir sıçrayışta ayağa kalkıyorum. İlk vapuru karşılamaya koşuyorum. Ve bekliyorum. İlk vapurdan binbir yabancı çıkıyor. Bir dost çehresi bulamıyorum. Bir şeyler anlatmak ihtiyacındayım. Vapurdan kimseler çıkmayınca kaleme kâğıda sarılıyorum.» «Ormanda Uyku». (22)

21. Sait Faik, **Sarnıç**, s. 86.
22. **a. g. e.**, s. 86.

Belki de bu kahraman, Sait Faikin ta kendisidir.

Kuşkusuz Sait Faik, burjuva dünyasındaki insanların birbirlerinden kopmuşluğunu çok aşırı bir duyarlılıkla algılayan bir yazardır. İşte Sait Faiki Franz Kafka'ya yaklaştıran da bu yanıdır. Kafka'yı Sait Faikin gözünde çekici kılan özellikler, herhalde insanlara karşı duyduğu üstü kapalı sevgi ve ona göre üstesinden gelinemiyecek olan kötü güçlere karşı duyduğu nefrettir.

Oysa Sait Faiki Kafka'dan ayıran özellikler çok daha önemlidir.

Sait Faik, yaşamı seven, insana inanan, sorumluluğunu bilen ve dünyada olup bitenlerin dışında kalamayacağını kabul eden bir yazardır. İnsanın mutluluğuna giden yolları arar ve tüm yaşamı boyunca arayacaktır. Onda ara sıra, kişisel ruhsal yabancılaşmanın yenilebilmesi üzerinde bazı düşüncelerin ortaya çıktığını görüyoruz. İnsanların içinde, cennet yaratma düşü gerçek ölçüsünde güçlüdür diyor; belki de çıkış yolu, bu düş gücünde yatmaktadır.

Öykü yazarı, okuruna şöyle sesleniyor: «Şoseden ayrılan, etrafında kara ve kocaman böğürtlenlerin olduğu ıslak gibi toprak yolda istediğiniz kadar cennet köyler, sevişen insanlar, mahsuldar topraklar, şarap içilen kahveler tahayyül edebiliriz.

Bırakın beni ey hakikatler! Yürümek istiyorum. Cennetlerin olduğu yere doğru.» (23)

Yeşillikler içinde kaybolmuş bir köy, yazar için böyle bir cennet görünümündedir. Ne var ki o, bu «yapay» cennete girmek istemez. Yazar, herkes için mutluluk aramaktadır.

«Ayağıma Dolaşan Röportaj» öyküsünde, «Belki genel bir mutluluğa giden yol, kusursuz insandan ge-

23. Sait Faik, **Şahmerdan,** İstanbul, 1965, s. 15-16.

çiyor?» diye düşünüyor. Gene de «Hayır.» diyor, çünkü yazar buna benzer fikirlerin bir yanılsama olduğunu görüyor.

«Süt» öyküsünde kahraman, geçmişle tüm bağlarını koparıp yepyeni bir yaşama başlamak istiyor. Oysa yazar, başka türlü düşünüyor. Bir insanın kendisini belli bir zamanın ve çevrenin insanı yapan şeylerden bütünüyle kopması olanaksızdır. Bu, insan yaşamındaki determinizmdir. Ama yaşamın düzeni bütünüyle değiştirilirse, yeni toplumsal yaşam koşulları yeni bir insan yaratacaktır. Yazar, bu sonuca varıyor.

Sait Faiki Kafka'dan ayıran birşey daha varsa, bu da Kafka'nın yalnızca soğuk, bencil insanları görmesidir. «İyi insanlar yok mu? Dolu. Ama nasıl çekilmişler, nasıl ürkmüşler, nasıl kapanmışlar bir yere? Neredeler?» «Söylendim Durdum.» (24) Yazar, sorusunu gene kendisi yanıtlıyor.

3 Ekim 1942'de Sait Faikin «İnkilâpçı Gençlik» dergisinde «Sevgiliye Bir Mektup» adlı yazısı çıkmıştır. Zaten Sait Faik ilerde de birkaç kez mektup türüne başvurmuştur. «Sevgiliye Bir Mektup» yazısında artık insanların birbirlerinden kopmuşluğunun nedenlerini ele almıyor. Kardeşlikten, «dine, ideolojiye bakmadan herşeye karşın» binlerce insanı biraraya getiren insan sevgisinden söz ediyor. «İnsanların birbirlerini yediği şu büyük kavga dünyasında iki insanın değil, binlerce insanın dinden, ideolojiden, her şeyden uzak, fakat herşeye rağmen seviştiğini görmeseler bile bilsinler». (25) Sait Faik, insanları birleştirme olanağını ve zorunluluğunu özellikle II. Dünya Savaşı sırasında çok derinden duymuştur. Evet, işte o yıllarda Sait Faik, bütünüyle sanatın büyük bir görev yüklendiği fikrini benimsemiştir. Ona göre yazarın görevi, okurlarına toplumdaki kötülüklerin nasıl altedilebileceğinin, nasıl mutlu olabile-

24. Sait Faik, **Mahalle Kahvesi**, İst., 1965, s. 139.
25. **a. g. e.**, s. 212-213.

ceklerinin çarelerini göstermektir. Ne var ki, o zamanlar bu gibi düşüncelerin açık açık söylenmesi pek kolay değildi. Bundan başka, Sait Faikin yazdıkları her zaman «özel» dikkatleri üstüne çekerdi. Sait Faik, herşeye karşın en gizli fikirlerini, en son öykülerinden birinde allegorik bir biçimde açıklamayı başarmıştır. Bilge bir balık, yaşamının sonuna doğru büyük bir gerçeği keşfediyor: oltaya takılan bütün balıkları kurtarmak için bir çare bulmuştur: kurtuluş birlikten doğacaktır ve balıklar ancak böyle, birlikte davrandıkları zaman kurtulabilirler. Denizlerde yaşayan bir bilgenin bu buluşu, mutlak bir doğruyu dile getiriyor. Her yerde uygulanabilir: «Gerek suda, gerek havada, gerek boşlukta, bitkilerin ya da hayvanların dünyasında.»

Sait Faik, kendi insan görüşünü birçok kez değiştiriyor. Kahramanları olan bu küçük insanları kesinlikle idealize etmiyor: «Ben fukarayı severim, dersin kendi kendine, yalandır. Kendin de inanmazsın. Hangi fukarayı, nasıl fukarayı? Bu canavar gibi dilenci kadını mı? Bu arsız, edepsiz, huysuz çocuğu mu? Bu iki paralık adamın önünde secdeye varan balıkçıyı mı? Yoksa köşe başında oturup çürüklerini, yüzünden açlığı, kimsesizliği... akan adama yutturan külhanbeyi kestaneciyi mi?

Kimdir şu sevdiğin insan? Anladık fakir, kimsesiz, bahtsız... Ama kim?» (26) Bir iç monolog gibi sıralanmış bu soruları yazar başka bir öyküsünde kendine yöneltiyor. «Söylendim Durdum». Ama bu soruların oldukça içten verilmiş yanıtlarını gene onun başka bir öyküsünde buluyoruz. «Karanfiller ve Domates Suyu»: «Kitaplar, bir zaman bana, insanları sevmek... öğretmişler. ..... Beyinin vapurdan iner inmez çantasını kapan uşaktan iğrenmeyi, sabahleyin altı buçukta tabiyatla kavga için sokağa fırlamayan adamın çalışmadığını kendi kendime öğrendim... Gözümde, milyonu olsa

26. Sait Faik, **Mahalle Kahvesi**, s. 139-140.

da, kalp para ile metelik etmez.

Şimdi artık kimi sevdiğimi, kime saygı duyduğumu biliyorum.» (27)

Yazar, bize bu tip insanlardan birini gösteriyor: «Kör Mustafa», tarım işçisidir; çalışkan ve yiğit bir insandır. Bir parça toprak elde etmek için bütün bir yıl boyunca Mustafa, Orman İdaresi'nin memurlarına karşı taşlar, ağaçlar ve çalılarla büyük bir savaşım veriyor. Mustafa bu savaşımı «dişle, tırnakla, kanla, canla» sürdürüyor. Dünyaya egemen olan kötü güçlerle, «ejderha»ya karşı verilen bir savaşımdır bu. «Koca yaylamızın üzerinde böyle milyonlarca insan bulunduğunu düşünüyorum. Yine dünya yuvarlağı üzerinde böyle milyonlarca insanın tırnakları, nasırları, çirkinlikleri, tek gözleri, tek kollarıyla bir ejderha ile kavga etmek için bekleştiklerini düşünüyorum.» (28)

Bundan sonra Sait Faik, insan emeğinden hep övgüyle söz ediyor. Aslında, aydınlık gelecek konusundaki umutlarını böyle bir insana bağlıyor. Sait Faikin en iyi kitaplarından birinde «*Son Kuşlar*», (1952) emekçi insanların portrelerinin çok çarpıcı bir biçimde verildiğini görüyoruz. Soyut birşey olan insan sevgisi, savaşan ve yaratan insanların kişiliğinde somutlaşıyor. Kitap, bütünüyle sanki emeğin, insan ustalığının, onun atılganlığının, herşeyi göze alabilme gücünün övgüsüdür; başka deyişle insanları birbirinden koparan ve onların kişiliklerini zedeleyen herşeye karşı bir meydan okumadır.

Sait Faik sonunda kahramanını bulmuştur ve bu bir sanatçı için büyük bir mutluluktur: «Onu gördüm mü toparlanıyor, hayret, sevgi ve saygı ile bakıyorum.» «Karanfiller ve Domates Suyu» (29) Sait Faik dünyayı değiştirmek, yeniden kurmak fikirlerinden hareket ederek insan görüşünü yeniden oluşturuyor ve olumlu kah-

27. a. g. e., s. 56-57.
28. a. g. e., s. 60.
29. a. g. e., s. 60.

ramanını buluyor. Bu kahraman, yazarın emekçi insanın değeri, insan olanaklarının yüceliği konusundaki fikirlerini pekiştiriyor. Sait Faik'e göre insan, sevgiye ve saygıya lâyıktır. İnsanlar birbirlerine destek oluyorlar ve olmak zorundadırlar. Yabancılaşma sorununu yazar, bu biçimde çözüyor.

Sait Faik, burjuva toplumunda bulunan bir sanatçının trajedisini yaşamıştır. 1954'te ölümünü izleyen günlerde çıkan bazı yazılara göre Sait Faik, çok baskı altında kalmış, sonuçta bu büyük baskının kurbanı olmuştur.

Sait Faik, hastaydı. Hastalığının onu ölüme götüreceğini biliyordu. Ama bu duruma boyun eğmedi, çalışmaya, savaşmaya devam etti. Bu, bir insanın kendi yazgısı için, kendine karşı giriştiği bir savaştı. Onun kişiliğinin en iyi, en güçlü yanı (insana ve yaşama karşı duyduğu sevgi) her zaman ağır basıyordu. Ama bu, hiç de basit birşey değildi. Bu nedenle onu yakından tanıyan yazarların, yaşamında ve yazdıklarında Sait Faik'in kahramanca bir savaşım verdiğinden söz etmeleri bir raslantı değildir (V. Günyol, M. Körükçü).

Sait Faik'in ülkesinde, yazarın yalnızlığının gerçek nedenlerini ortaya çıkaran kimseler vardır elbette. Bunlar, onun hastalıklı duyarlığını, herşeyden önce, toplumsal bir hastalığa bağlıyorlardı. Vedat Günyol, Sait Faikin son öykülerinden birinin adını, «Yalnızlığın Yarattığı Adam» adını taşıyan yazısında şunları soruyor: Bu yalnızlık nereden geliyor? Makalenin yazarı Vedat Günyol, Sait Faikin gerçek trajedisi üzerindeki perdeyi kaldırmayı başarıyor ve böylece onun yazarlığının en önemli yanını, bir ruhun verdiği savaşımı bize açıklıyor. (30)

Vedat Günyola göre, yaşam ve insan hakkındaki düşüncelerinde Sait Faik, insanın durumunun bilincine varmıştır. O, yeni ve mutlu bir dünyaya giden yolu bul-

30. Tahir Alangu, **Sait Faik İçin**, s. 100-107.

muştur ve bu yol herkes için geçerlidir. Sait Faik, kendi yaşamının somut koşulları içinde kişisel yalnızlığından kurtulma yolunu bulamamıştır. Bunalımlar ve ruhsal çöküntüler geçirmiştir; zaman zaman umutsuzluğa kapılmıştır. Bu yüzden kişisel yaşamıyla, yazar olarak yaratıcılık yaşantısı arasında bir çelişki doğmuştur. Sanki insan Sait Faik, yazar Sait Faik'in keşfettiği çareden yararlanmayı bir türlü becerememiştir. Batılı yazarların çoğunda bu çelişki, bütünüyle tersine işler. Örneğin onlar, kendi 'benleri' için çözüm yolu bulur, ama herkes için geçerli bir çare bulamazlar.

İnsan olarak Sait Faik'in ve yazar olarak Sait Faik'in çok tartışılmasında şaşılacak birşey yoktur. Belki çağdaş Türk edebiyatında gerçekçi mi, yoksa modernist mi olduğu konusunda hakkında böylesine çelişkilerle dolu bir tartışma sürdürülen başka bir sanatçı yoktur. Doğrusu, bazı eleştirmenler yazarın son kitaplarından biri olan *Alemdağda Var Bir Yılan'da* (1954) Sait Faikin gerçeküstücülüğe kaydığını savunuyorlar. Başka bazı eleştirmenler de onu modernizme eğilimli olarak göstermeye çalışırken *Son Kuşlar* adlı kitabındaki öykülerden söz ediyorlar. Sait Faikin insan görüşünü incelerken biz de bu kitaba değinmiştik. Çünkü böyle bir tartışmada dayanılacak en iyi sav zaten, yazarın dünya ve insan görüşüdür.

Sait Faikin gerçekçilik akımı içinde yer almadığını söyleyen birkaç eleştirmenden birini burada anıyoruz. Bu eleştirmen Nurullah Ataç'tır. Nurullah Ataç, doğrudan doğruya «Sait Faik gerçekçi değildir.» demiyor. Daha çok, onun kullandığı değişik anlatım biçimlerini ve sanatsal yolları göstererek bir sonuca varmamızı öneriyor. Ama böyle bir sonuç geçerli olamaz. Çünkü Sait Faikin başvurduğu anlatım yollarının toplamı, aslında bir yöntem oluşturmaz.

Ne yazık ki Sait Faik, değişik sanat yöntemleri konusunda kendi görüşlerini açıklamamıştır. Buna karşın yazarın çağdaş modernist sanat akımları, Batı sanatın-

daki yozlaşmış akımlar konusundaki düşünceleri, bizim için bilinmez değildir. Sait Faikin *Son Kuşlar* adlı kitabında bir öyküsü vardır: «Kırlangıç Yuvasmdaki Kadın». Bazı eleştirmenler bu öyküyü, yazarın gerçeküstücülüğünün ilk habercisi olarak kabul ediyorlar.

Aslında bu öyküde yazarın, modernizme bir parodi yazdığını ve modernizmle alay ettiğini görüyoruz. İnsan aklına sığmayan şeyleri çiziyor. Bıkmıştır artık doğrusu, oturup insanoğlunun çektiklerini, çekmediklerini anlatmaktan. Bu nedenle yeni öyküsüne istemeyerek, «kendiliğinden», «Kırlangıç Yuvasındaki Kadın» adını vermiştir.

Bu çok değişik öykünün çerçevesi, aslında bize çok gerçekçi bir biçimde verilmiştir. Yazar, deniz kıyısında pis bir balıkçı kahvesinin damındaki deliğe yapışmış bir kırlangıç yuvasından söz ediyor. Bu yuva, aslında bir kez masaya, Hamal Salih'in çayının üstüne düşmüştür. Ne var ki iyi kalpli iki delikanlı, Ahmetle Mehmet, bu yuvayı tutup yerine tutkalla yapıştırmışlar ve bir daha kopmayacak, kopsa bile düşmeyecek duruma getirmişlerdir. Kırlangıç yuvasındaki öykü burada bitiyor aslında.

Ama Sait Faik, gerçekte olmayanı bize kendi istediği biçimde verme isteğine uyarak öyküsünü sürdürüyor: «Kırlangıç Yuvasındaki Kadın»ı bize anlatıyor. Burada, durumun anlamsızlığını kabul ediyor: «Kırlangıç yuvasına kadın sığar mı? demeyin. İnsan aklına sığan şeyleri bir yol hayal buyurun. Kırlangıç yuvasına bir kadın sokmuşuz... Ne zararı var size? Varsın bir de öylesi bulunsun, hiç değilse bir Abasıyanık'ın bir yazısında. Bıktım doğrusu artık, oturup insanoğlunun çektiğini, çekmediğini anlatmaktan. Bıkmaktan geçtim, anlatamadım.» (31) Yazar, sonra şunları ekliyor: «Birçokları sevinirler de, insanoğlunun insanoğluna yaptıklarını görüp de anlatmadığıma...» (32)

31. Sait Faik, **Son Kuşlar**, s. 130.
32. **a. g. e.**, s. 133.

Günümüzde hem sanatçılar hem de kuramcılar arasında Sait Faikin yaratma yöntemi ve anlatım anlayışı, bitmeyen bir tartışma konusudur. Görülüyor ki Sait Faiki gerçekçilik akımından koparmak isteyenler, bir yaratma yöntemini, gerçekçiliği, normatif olarak kabul ediyorlar. Gerçekçilik yönteminin ardında yatan anlamla, sanatçının kişisel yöntemi arasmda, ozan nerede ortaya çıkıyor?

Biz de yazarın yaratıcılığının ilkelerini nasıl saptadığını, konuya yaklaşımını kendisinin nasıl açıkladığını bilmiyoruz. Ama yazar bunların en önemlilerini belirlemiştir. Sait Faik, yazarlığının temelini oluşturan ilkeyi şöyle açıklamıştır: Gerçek yaşam ve yaşayan insanlar...

Okurlar, gazeteciler, ahbapları doğal olarak yazara sık sık nasıl yazdığını sorarlardı. Sevdiği konuları açıklamasını isterlerdi ondan. Örneğin şöyle bir soru sorarlardı: «Niçin hep denizden ve balıkçılardan söz edersiniz?» Yazar bunu şöyle yanıtlıyordu: «Adada oturuyorum. Denizi pek çok severim, balıkçıları da öylesine.» ([33]) Yazar, yapıtlarını verişinde gizemli bir yan görmüyordu: «Yazı yazmam için de biraz gezmem, insan görmem, bir yerden birşeyler duymam lâzım gelir.» ([34]) Bu birşeyler sanatçının aklından ve ruhundan geçerek sözcüklerle donatılır ve çok iyi saptanmış, çok özgün bir biçime sokulur. Sait Faikin yaratıcılığının damgasını taşıyan öykü, böyle doğuyor. Ne var ki, bu öykü yalnız yaşam gözlemlerinden oluşmuyor; bir genelleme, yalnız yaşamın sadık bir biçimde aktarılması değil, aynı zamanda belli toplumsal çizgilerin de yansıtılması oluyor.

Çoğu zaman Sait Faikin yaratıcılığının «özgünlüğünden» söz edilir. Bunun sırrı nedir? Bu sırrı oluşturan, bir yanda kahramanın iç-konuşmaları, ruhsal du-

33. Tahir Alangu, **Sait Faik İçin**, s. 90.
34. M. Uyguner, **Sait Faik, Hayatı, Sanatı, Eseri**, İst., 1964, s. 89.

rumlarındaki değişmeler ve genellikle «montaj» denen sahnelerin birleştirilmesi, öte yandan da yazar ve kahraman, yazar ve anlatıcı arasındaki çok özgün ilişkidir. Aslında bu anlatım araçları yardımıyla sanatçı, kişilerini yaşayan insanlar olarak yaratmakta, böylece öyküye çok özgün ve çok yoğun bir duygusal hava vermektedir. Yazar, kahramanlarının ruhsal durumlarını okurlarına aşılıyor ve okurlarını düşünmeye çağırıyor. Ama Nurullah Ataç da bir bakıma haklıdır. Çünkü gerçekçilikten uzak olan yazarların yapıtlarında da aynı yöntemleri görüyoruz.

Böylece Nurullah Ataçın Sait Faikin yaratıcılık yöntemi üzerindeki düşünceleri bizi çok önemli bir sorunla karşı karşıya getiriyor: Acaba gerçekçi yazarlar, öteki edebiyat akımlarının yarattığı yol ve üsluplardan yararlanabilirler mi, yararlanamazlar mı? Bu tartışmaya katılan Nâzım Hikmet, kendi tutumunu şöyle açıklıyor: «Edebiyatta şekil bakımından bütün ifade imkânlarını kabul ediyorum, anlamaya çalışıyorum. Yeter ki bunlar ustaca olsun, özü en iyi belirtebilsin. Kısacası, bütün iş, belirli bir öze en uygun şekli bulmaktır.» (35)

Bu konuyla ilgili olarak 1967 Mart'ında Moskovada çıkan İzvestiya gazetesinde Andre Stil'in ilginç bir makalesi vardır. Makalenin yazarı, Fransız edebiyatından örneklere dayanarak gerçekçi sanatçıların, gerçekçilikten uzak olan estetik yollardan yararlanma olasılığının bulunduğunu ve bu yolları başarıyla kullanabileceklerini göstermiştir.

Ama o zaman sanatta değişik akımların sınırları nasıl saptanacaktır? Böyle bir soru çok doğaldır. Bu sınırlar, her zaman sanatçının, yapıtlarında dünyayı ve insanı yansıtırken kullandığı sanatsal ilkelere, kendi algılarına ve yaratma yöntemine bağlıdır. Gerçekçi bir sanatçı için sanatın nesnesi olan estetik gerçeklik, ya-

---

Doğu Edebiyatlarında Gerçekçilik Sorunları, Derleme, Moskova, 1965, s. 101, (R.K.).

şamın ta kendisidir. Diyebiliriz ki o, yaşamı hareket, gelişme ve tarihsel akış açısından üç boyutlu olarak algılar. Böyle bir yazar için önemli olan, olayların toplumsal açıdan sınıflandırılmasıdır. İçinde yaşadığı dönemin insanını, bu insanın gerçek, karmaşık ve çok yönlü ilişkilerini tüm etkileşmeleri içinde saptamaktır. Sanatçının yarattığı kişileri ve yaşam kesitlerini oluşturan bilginin özü ve çapı, bu koşullarla belirlenir. Şu ya da bu gibi değişik anlatım araçlarının böyle bir sanatçının yaratma ilkelerini etkileyip etkilemeyeceği, onun yaşam ve insan görüşünü değiştirip değiştirmeyeceği kuşkuludur. Bir sanatçının yapıtlarında ortaya çıkan yaşam ve insan görüşünün nedenleri, çoğu zaman bambaşka niteliklere dayanır. Başka bir deyişle, böyle bir durumda bunları belirleyen etken, aslında sanatçının dünya görüşüdür.

Görülüyor ki bu soruya şöyle yaklaşılabilir: Acaba değişik sanat yöntemlerinden alman başka sanat araçlarıyla anlatım biçimlerinin kullanılması, yaşamın özünün algılanmasına, tipik insan karakterinin betimlenmesine yardım eder mi? Acaba bu tutum, sanatta gerçekçiliği zedelemez mi? Çünkü her yöntem, sanat alanında yazarın yaşamla arasındaki ilişkiye göre somutlaşır. Kanımızca Sait Faikin yapıtları, beylik çağrışım biçimlerine başvurduğu zamanlarda bile böyle bir sınavdan başarıyla geçiyor. Çünkü Sait Faikin yapıtları, her zaman gerçekliğin sanatsal bir biçimde araştırılmasından doğuyor. Yazar, modernist, akıl - dışı algılamayı kabul etmiyor. Onun yaratıcılığı, yaşama, insana ve toplumsal gelişmeye bakış açısına bağlıdır. Vedat Günyola göre Sait Faik, gündelik yaşamın en önemsiz ayrıntılarını araştırıp onların içinde yatan gizi bulmaya çalışıyor.

Sait Faik, yabancılaşmayı işlediği öykülerinde de gerçekçilik ilkelerine bağlı kalmıştır. Bu temanın yapıtlarında özel bir yeri vardır. Zaten yabancılaşmış insan öyküsü, Sait Faikin adı çevresindeki tartışmaların

en önemli malzemesini oluşturuyor. 1975 yılında, Sait Faikin hümanistliği de tartışmalara konu olmuştur. Bu tartışmalarda estetik bir nihilizmin etkisini görmemek olanaksızdır. Bu yüzden tartışmaların çıkmaza girmesi bizi hiç şaşırtmıyor. (36)

Sait Faikin öykülerinin özyaşamöyküsel olduğu söyleniyor. Belki... Sonra şu da söyleniyor: onun tüm kahramanlarının yaşantıları ve istekleri, aslında yazarın düşünceleri ve duyguları, onun kendi ruhsal durumları ve düşleridir. Böyle bir görüşü kabul edebiliriz. Ne var ki, sanatçının düşünceleri, duyguları, ruhsal durumları ve düşleri elbette içinde yaşadığı dünyaya bağlıdır. Sanatçı, kendisini yaşamdan soyutlamış değildir. Sait Faikin yapıtlarındaki dünya, gerçeküstücülerin «bütün toplumsal ve ahlâksal düzeylerden arınmış» kapalı dünyası değildir.

Sait Faik, sık sık kahramanına olan yakınlığından söz etmiştir: «Yanyana yaşıyoruz.» Onun bu yakınlığı duyması, aynı zamanda okurla kahramanın yakınlığından, aslında sanatçının yaşamın içinde olmasından geliyor. Sait Faik, bunu şöyle açıklıyor: «Hikâyemizde biz sanki yanyanayız. Kahramanımız okuyucumuzdur. Bazan da okuyucumuz kahramanımız. Bazan da kahraman biziz.»

Yazarın içten söylediği bu sözler, Nurullah Ataçın dediklerini hiç de doğrulamıyor. Çünkü bunların, Ataçın sanatçının «kendisini anlatması» sanısıyla hiç ilgisi yok.

Burada çok kendine özgü bir örnek verelim: «Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye». Öteki öykülerde olduğu gibi bu öyküde de alışılmış biçimde bir konu yoktur. Kahraman yalnızdır, ama yalnızlığına teslim olmaz. Kabuğuna çekilmez; aç ve mutsuz insanları düşünür. Bu kişi, onun geçmişi, şimdiki durumu hakkında hiçbir şey bilmeyiz. Ama en önemli şeyi, hem yazar hem de anlatıcı

36. Nesin Vakfı, **Edebiyat Yıllığı**, 1976.

olan bu kahramanın dünya ve insanlarla ilişkisini anlarız. Öyküde çok az hareket vardır. Aslında kahramanın yaşamında hiçbir şey olmaz. Ama gene de bu öykü kendine göre devingendir. Bu devingenlik ögesi, iç konuşmalarla, ruhsal durumlarm değişmesiyle, sahnelerin birbirine eklenmesiyle sağlanmıştır. «Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye» aslında yalnızlığın, toplumsal çelişkilerle dolu dünyanın ve bu dünyayı olduğu gibi kabul edemeyen bir adamın öyküsüdür. Bu öykü, toplumcu gerçekçi bir öyküdür.

«Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye» öyküsü, çok özgün bir yanıyla dikkati çeker. Bu özgünlüğü Sait Faikin öteki yapıtlarında da görürüz. Bu, tek bir bireyle tüm insanlık gibi iki temel kavramın sürekli olarak birbiriyle çatışması, ama belki de içiçe olmasıdır. Sait Faikin kahramanları, kendilerini kişisel yazgılarını aşan durumlarda gösteriyorlar. Bu da bir raslantı değildir. Hümanist olan sanatçı, her zaman insanları ve kendi halkını düşünüyor ve onların mutluluğuna giden yolları araştırıyordu. Bu nedenle, yazarın kişisel yaşam deneyleri gibi görünen öyküler, aslında yazarın doğrudan doğruya kendi duyarlığından ve yaşantılarından değil nesnel ve genelleşmiş yaşam gözlemlerini yansıtan algılarından oluşmuştur. Bunlar, onun yaşadığı dönemin iklimini, fikirlerini ve sorunlarını yansıtıyor.

Refik Halit, Sait Faik üzerine şunları söylüyor: «Sait Faik'in bıraktığı onüç kitap, sevgi ve müzikle dolu tek bir destandır. Bu, iş bulamayan fakirlerin destanıdır.» (37) Bu özlü ve renkli tanımlamayla Refik Halit, Sait Faikin yapıtlarının en önemli niteliğini: lirik özü ve toplumsal yanı yakalıyor. Sait Faikin bir sanatçı olarak büyük çekiciliğinin sırrı, belki de bunların birleşmesinde yatıyor.

Çok yoğun, sürekli olarak sesini duyuran bir top-

37. Aslında Sait Faikin, üçü ölümünden sonra yayınlanan onaltı kitabı vardır.

lumsal tema, acaba sanatçıyla yaşam, zamanla gerçeklik arasındaki canlı ilişkiyi yansıtmıyor mu? Acaba Sait Faikin yapıtlarının sanatsal havasını oluşturan ve bu yapıtlara taklit - edilemezlik özelliği kazandıran, aslında o lirik özü değil midir?

Duygusallıktan çok başka birşey olan bu liriklik, Sait Faikin öykülerine bazan çok özgün ve felsefeye yakın bir metin - içi özellik kazandırıyor. «Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye», «Hancının Karısı», «Battaniye», vb.. Bazı yapıtlarında bu lirik öz, sanki başka bir öykü oluşturuyor. Öyle ki yapıt, öykü - içinde - öyküden oluşan içiçe geçmiş iki kutuyu andırıyor. Sait Faikin bu tür yapıtlarından biri «Havuz Başında»dır. Burada, iki ayrı öykünün birarada bulunduğu çok açık bir biçimde görülüyor. Sanki yazar, burada kendi anlatım biçimini açıklamak istiyor. Öykünün başkişisi, Beyazıt havuzunun başında sevgilisini bekliyor. İçinden onunla konuşuyor ve bu konuşma bütün öykü boyunca devam ediyor. Bu iç - konuşmalarda çok temiz yürekli, fedakâr ve artık genç olmayan bir adamın aşk öyküsü ortaya çıkıyor. Ama, bu kahramanın yanına yaşlı bir karı - koca gelip oturuyorlar. Bunlar taşradan gelmişler ve çocuksu bir merakla kahramana İstanbul ve bu eşsiz kentin görülmeye değer yerleri hakkında sorular sorup duruyorlar. Kahraman aslında onların sorularına içerliyor, çünkü kendi düşüncelerine ve yaşantılarına dalmıştır. İki anlatım çizgisi aralıksız kesişiyor. Kahramanın düşünceleri, sevgilisiyle içinden konuşmaları, meraklı çiftin sorularıyla birbirine karışıyor. Ama karı - kocanın çocuksu içtenliği ve ruh temizliği, kahramanın içindeki acıyı hafifletiyor ve ona bir tür huzur veriyor. Sait Faik, insanların ruh güzelliğini görebilen bir yazardır.

Başka bir örnek daha verelim: «Mavnalar» öyküsünde yazar, iki genç işçiyi ve onların çok sıradan ve güçlüklerle dolu yaşamlarını anlatıyor. Bu delikanlılar, yaşamlarından hiç söz etmiyorlar ve hiçbir şeyden yakınmıyorlar. Oysa bunların arasındaki dostluk öyküsü-

nün, metin - içi bir anlamı da var. İnsanlar, aslında göründükleri gibi, mutsuz yaşamlarının yazgısına boyun eğmiş değildirler. Bu acımasız ve adaletsiz dünyanın kıskacından kurtulmak için içlerinde bir umut besliyorlar. Bu iki genç işçi, kendi aralarında çok görkemli ve bilinmeyen bir mutluluk ülkesine gitmeyi düşlüyorlar. Bu ülkenin nerede olduğunu bilmiyorlar, ama onu her yerde aramaya hazırdırlar. Çok büyük bir ustalıkla, hiç üstüne basmadan yazar, okurlarına böyle bir çözümün gerçekten ne denli uzak olduğunu, bu mutluluk arayışının gerçeğe hiç uymadığım düşündürmek istiyor: «O kadar güzel bir ay vardı ki gök yüzünde. İnsanın içine ay âleminin acayipliği çöküyordu. İnsan kendi kendine orada olsak, diyordu, ayın içinde.» (38)

Son Kuşlar adlı toplu öyküler kitabım açarsanız, «Kırlangıç Yuvasındaki Kadın» öyküsündeki anlatıcının kişilik özelliklerinin belirlendiğini görürsünüz. Bu özellikler, öyküdeki sözcüklerin dokusunda kendini oldukça etkili ve açık bir biçimde gösteriyor. Elbette siz de onu tanımakta güçlük çekmeyeceksiniz: «Kendi kendimi ne aynada, ne düşte, ne hayalde, ne de fotoğrafta göremedim de, tuttum, sarı saçları vardı, dedim. Gözleri yaradana yan bakardı, dedim. Akşamları iki kadeh içerdi, dedim. Şuna güler, şuna üzülürdü, dedim. Ona çok haksızlıklar ettiler, dedim...» (39)

Elbette Sait Faik'in bir edebiyatçı olarak kendi portresi, şu sözleri eklenmeden eksik kalacaktır: «Zenginine sövdüm. Fakirine enayi gibi acıdım. Neredeyse dünyaya nizamat vermeye kalkacaktım.» (40)

1954'te İstanbulda bir hastanede, ölüm döşeğinde yatmakta olan Sait Faiki görmeye Burgaz adasından beş balıkçı geldi. Kan vermek istiyorlardı, Sait Faikin yaşamasını istiyorlardı: Kahramanlar yazarlarına gel-

38. Sait Faik, **Sarnıç**, s. 52.
39. Sait Faik, **Son Kuşlar**, s. 130-131.
40. **a. g. e.**, s. 131.

mişlerdi... Bu çok insancıl ve duygulandırıcı olay, aslında simgesel bir anlam taşır. Burada, basit insanların sevgisini ve saygısını görüyoruz. Olay öyle bir değer kategorisine aittir ki, yaratıcısı yaşayanlar arasından çekip gittikten sonra bile, bu değer, sahibinden ayrılamaz artık.

NÂZIM HİKMET'İN OYUNLARINDA FOLKLOR GELENEKLERİ

Galina Gorbatkina

«Memleket toprağındadır kökü.»
Nâzım Hikmet

Bütünüyle çağının adamı olan Nâzım Hikmet, yaşadığı dönemin tüm ana özelliklerini yapıtlarında yansıtmıştır. Onun en iyi yapıtları, kişiliğinin damgasını taşır. Nâzım Hikmetin yapıtlarında yazarın ben'i ve dış dünya bütünleşmiştir. Yazar, kendisini çevreleyen dünyayla ve olup biten olaylarla hem kaynaşıyor hem de onları yargılıyor. Nâzım Hikmet yapıtlarında çok geniş gerçeklik alanlarına el atıyor. Bu yüzden onlarda yaşamın kaynaşması, adalet ve sömürü, güzellik ve çirkinlik birarada bulunur. Yapıtlarındaki bu özellikleri oluşturan etken, yaşamın çok derin bir felsefi açıdan kavranmasıdır. Nâzım Hikmet her zaman ölümsüz sorunların ve ölümsüz karşıtlıkların, birbirine zıt ama gene de birbirine bağlı kutuplarıyla ilgileniyor: Yaşam ve ölüm; sevgi ve nefret; sadakat ve ihanet; güzellik ve çirkinlik; birey ve toplum; savaş ve barış. Bu ölümsüz sorunlar, çoğumuzun en önemli, en ivedi sorunları olarak sürüp gitmektedir. Bu sorunların çözümlenmesinde, olağanüstü Türk şairi Nâzım Hikmet çoğu kez konu,

kişi ve yöntemlerini folklordan alıyor. Nâzım Hikmet folklordan aldığı bu konulara ve folklor kişilerine çağımızda yaygın olan yeni bir içerik kazandırıyor ve aslında bunları yeniden tasarlayıp yeniden yoğuruyor. Çağın en ilerici dünya görüşünün ve en iyi folklor geleneklerinin birarada oluşu, aslında Nâzım Hikmetin yapıtlarının en belirgin niteliğidir.

Nâzım Hikmet şiir alanında, özellikle de dramaturji alanında çok cesur bir yenilikçidir. Yenilikçilik ve gelenekler, bugünkü Sovyet eleştirmenlerine göre, şiir alanında dâhi bir şair, büyük bir dram yazarı, parlak bir makale yazarı (püblisist) ve Türk edebiyat tarihinde yeni bir çığır açan - bu yazarın yapıtlarında nasıl birleşiyor? (1)

Nâzım Hikmet yazarlığının ilk zamanlarında bile folklordan, halk masallarından ve efsanelerinden yararlanıyor; onlara çağdaş gereksinmelere göre yeni bir öz kazandırıyordu. Örnek olarak *Kırk Haramilerin Esiri*'ni gösterebiliriz. Kırk Haramilerin kişiliği, Türk folklorunda kalıplaşmıştır. Oysa Nâzım Hikmetin şiirinde bunlar Türkiyeyi istilâ eden kişilerdir ve bunlarla savaşmaya kalkışan esir kişi de allegorik olarak Türk halkıdır.

Ünlü şiiri «Kerem Gibi»de Nâzım Hikmet, devrimci - ihtilâlci kahramanını Türkiyede ve tüm Orta Doğuda çok sevilen «Kerem ile Aslı» destanının kahramanı Keremle özdeşleştirir. Burada da şair, folklordan gelen geleneksel bir kişi olan Kereme yeni bir anlam katıyor. Edebiyat geleneğinde Kerem, genç kıza olan aşkından yanıp kül olmuştur. Oysa Nâzım Hikmetin kahramanı yaşam ve insan sevgisi için yanıp tutuşuyor; bu yaşamı, o «kurşun gibi ağır havadan» temizleyip yenilemek istiyor. Şiir, geleneksel yöntemleri yeni bir biçimde kullanması ve devrimci romantizmin somutlaştırılması bakımından Nâzım Hikmetin şiirinin doruk noktasını oluşturmaktadır.

1. Sovyet bilginleri Nâzım Hikmet üzerine birçok monografi yazmışlardır. Bkz. Bibliyografya.

«Mavi Gözlü Dev, Minnacık Kadın ve Hanımelleri» adlı şiirinde Nâzım Hikmet, Türk masallarında her zaman bulunan dev kişiliğini kullanıyor; şair bununla bir pehlivanı, onun gücünü ve çelik iradesini göstermek istiyor. Bir tek sıfatla, «mavi gözlü» sıfatıyla, bu deve bir insan çehresi veriyor; onu okuruna yaklaştırarak sevdiriyor.

Nâzım Hikmetin folklorla ilişkisi derin, çok yönlü ve çeşitlidir. Yapıtlarının birçoğunda, yakın ve uzak doğu edebiyatlarında çok sevilen folklor kahramanları vardır; örneğin «Tahir ile Zühre» (Tahir ile Zühre Meselesi); Leylâ ile Mecnun (Jakond ile Si-Ya-u); Köroğlu (Kırk Yıl); Ferhat (Korku) ve Türk tarihinin önemli kişileri: «Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı»; «Kırk Yıl». Şair, zeybek oynayan genç Aydın'lı kişiliğinde halk türkülerinin ve efsanelerinin başkaldıran efesi Sarı Zeybek'i görmüştür (Yaralı Hayalet). Yazar, «Bir Aşk Masalı»nda Mehmene Banu ve kadın - yiğit olan Arap - Özengi'nin karşılaştırılmasıyla Mehmene Banunun yeni bir yönünü, savaş yeteneğini, cesaret ve mertliğini gösteriyor.

Konu olarak yepyeni birşey getiren Jakond ile Si-Ya-u'da kahraman, Leonardo da Vinci'nin resmine âşık oluyor ve sonra resim canlanıyor. Burada da Nâzım Hikmet, folklora çok yaklaşıyor, çünkü Orta Asya'daki Türklerin romantik destanlarında kahramanların çoğu bir portreye âşık olurlar. Bu folklor geleneği, en önemli Doğu şairleriyle (Nizami, Nev'î, Câm'î, Emir Hüsrev Dehlevî, vb.) Türk şairleri (Şeyyad Hamza ve Hamdullah Hamdi) üzerinde önemli bir etki yapmıştır. Masallarda da büyük ustalıkları olan ve son derece güzel yapıtlar üreten sanatçılar anlatılıyor; yapıtlar öylesine güzeldir ki Tanrı, sanatçıların yarattığı bu yapıtlara can veriyor ve canlanan ürünler kendilerini yaratanların gönüllerini fethediyor: Eski Pygmalion ve Galatea öyküsü, Türkiye Türklerin'de, Türkmenler'de, Kazaklar'da, Azerbaycanlılar'da çok yaygın olan «papağan dizisi»n-

deki (Tûtiname) masallar gibi.

Geleneksel bir konu, Nâzım Hikmetin şiirinde yeni bir biçimde işleniyor ve genişletiliyor. Şiirin başkişisi olan kadın, hem eski İtalyan ressamının eseri, hem de yaşayan, seven, acı çeken ve çok büyük yiğitlik gösterebilen bir kadındır. Psikolojik bakımdan çok karmaşık olan bu kişi, Jakond'un yaşadığı dönemin inançlarıyla sevdiği erkeğin, uğrunda savaştığı büyük amacı kavrayarak, o da bu savaşa katılıyor.

Bu hayali kişiler aslında, davranışlarıyla gerçek yaşamın gerçek kişileridirler; böylece fantastikle gerçeklik birleşiyor; bu da Nâzım Hikmetin en önemli özelliklerinden birini oluşturuyor.

Nâzım Hikmetin yapıtlarında kara yılanı da görüyoruz. Bu, çoğu kez olumsuz bir anlam taşıyor ve somut bir kötülük, hainlik, sadakatsizlik ögesi oluyor. (Örneğin *Yusuf ile Menofis, Sevdalı Bulut*). Eskiden beri birçok ulusların mitolojisinde yılan, ejderha, sürüngen ve kıvrılarak giden hayvanlar genellikle kötülük, karanlık, zulüm ve sadakatsizliği temsil eder. Bunları, Nâzım Hikmetin de, ayni şekilde kullandığını görüyoruz. Şair bunların niteliğini psikolojik bakımdan daha da derinleştirerek onlarla ihanetin, boşluğun, ruh çöküntüsünün, korkunun cezasını simgeliyor. Yusuf, şunları boşuna söylemiyor: «... ve niçin kederliyim ve benim de içimdeki bu korku nedir? Ve niçin bir kara yılan gibi yalnızım ve niçin niçin...?» (2)

Nâzım Hikmetin folklor konularını ve kişilerini yeniden işleyişinde, «Bir Aşk Masalı» ve «Yusuf ile Menofis» oyunlarında büyük bir derinlik ve özel bir ele

2. Bu alıntı, «Yusuf ile Menofis» oyununun daktilo edilmiş kopyasındandır ve daha önce bize Ekber Babayev tarafından verilmiştir. Bu kopyada Nâzım Hikmetin elle yazdığı birçok not bulunmaktadır ve oyunun üç değişik sonu vardır; bu, bize büyük şairin yaratıcılık alanını ve onun arayışlarını izleme olanağını veriyor. Şimdi bu kopya, Moskova'da Devlet Merkez Sanat ve Edebiyat arşivlerinde saklıdır.

alış biçimi görüyoruz. (3) «Bir Aşk Masalı»nın temelinde çok eski bir efsane olan «Hüsrev-i Şirin»in Türk çeşitlemesi olan «Ferhat ile Şirin» yatıyor. Bu efsaneye Yakın ve Orta Doğuda, Kafkasyada, Orta Asya ve Hindistanda da raslıyoruz.

Doğu halklarının folklorunda «Ferhat ile Şirin» efsanesinin çok değişik çeşitlemeleri vardır. Bu efsane, Türk folklorunda da çok iyi tanınmaktadır. «Ferhat ile Şirin» efsanesi Firdevsî, Nizamî, Neva'î, Emir Hüsrev Dehlevî, vb. gibi büyük şairlere esin kaynağı olmuştur. «Ferhat ile Şirin» üzerine yazılan tüm şiirlerin ilginç yanı, bunların, değişik çeşitlemelerinin, değişik tarih dönemlerini ve değişik kişilerin düşünme biçimlerini yansıtmasıdır. «Hüsrev ile Şirin»in (Ferhat ile Şirin'in) aşkı, Türk klâsik edebiyatının en sevilen konularından biridir. İslâm Ansiklopedisinde bu konuyu işleyen 19 şairin adı vardır. (4) «Hüsrev ile Şirin» (Ferhat ile Şirin) üzerine en iyi mesnevilerden biri, Türk eleştirmenlerine göre Yusuf Şeyhî'nindir. Nâzım Hikmetin şiirindeyse bu efsane, edebiyattaki çeşitlemelerden çok, Türk folklorundaki çeşitlemelere yakındır. Türk folklorundaki çeşitlemeyle çağdaş sanatçı arasında bazı noktaları karşılaştıralım:

Türk halk türkülerinde, âşıkların türkülerinde, meddahların öykülerinde Ferhatla Şirinin aşkından her zaman söz edilir ve Ferhatın, aşkı uğrunda yaptıkları

---

3. Nâzım Hikmet'in oyunları birçok Sovyet tiyatrosunda oynanmıştır: «Bir Aşk Masalı», «Fatma, Ali ve Başkaları», «Şöhret veya Unutulan Adam», «Demokles'in Kılıcı», «İki İnatçı», v.b.

   Azerbaycanlı bir kompozitör olan Arif Melikov, Nâzım Hikmetin «Bir Aşk Masalı»na dayanarak bir bale müziği yazmıştır; bu bale Sovyetler'in en önemli opera sahnelerinde, özellikle Moskova Bolşoy Tiyatrosu'nda, Leningrad Opera ve Bale Tiyatrosunda, Kiev, Bakû, vb. kentlerinde büyük bir başarıyla sahnelenmiştir. Balenin librettosu Nâzım Hikmet tarafından yazılmıştır.

   Litvanya'lı müzik yazarı V. Barkauskas da gene «Bir Aşk Masalı» adlı bir opera yazmıştır. Bu opera Litvanya'nın başkenti Vilnüs'te Devlet Opera ve Balesi tarafından sahneye konmuştur.

4. **İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, 1947, s. 566.

övülür. Halk geleneği, aslında bu iki noktayı vurguluyor. Nasıl ki, Türk folklorunda Mecnun, öteki Doğu halklarının folklor ve edebiyatında olduğu gibi, ızdırap getiren bir aşkın simgesiyse, Ferhat da aşk uğruna girişilen kahramanlık eyleminin simgesi oluyor. Bu motif, halk şairlerinin birçok manilerinde açıkça görülür. (Geda Muslu, Aşık Halil, Dertli, Münhacci, İrfanî, Ruhsatî, Noksanî, vb.). Bundan başka Türklerde «Ferhat ile Şirin» efsanesinin birkaç çeşitlemesi daha vardır: Karagöz tiyatrosunda bir oyun, meddahların çeşitlemesi olan «Ferhat ile Şirin» destanı ve «Ferhat ile Şerife Hanım» adlı kısa bir destan. (5) Bu yapıtların çeşitli özelliklerinden belli başlılarında Ferhat, usta bir ressam olarak gösteriliyor ve oyun (Karagöz tiyatro oyununda olduğu gibi) çok olumlu bir sonuca varıyor. Bu makalenin yazarının Nâzım Hikmetle yaptığı bir görüşmede «Bir Aşk Masalı» üzerine konuşurken Nâzım Hikmet, «Ferhat ile Şirin efsanesi halk arasında çok yaygındır. Ben Ferhat ve Şirin destanının en halka yakın olan çeşitlemesini alıp onu bütünüyle değiştirdim.» demiştir.

Nâzım Hikmetin oyunuyla Ferhat ile Şirinin folklordaki çeşitlemeleri arasında ne gibi benzerlikler var? Başka kahramanların adları ve Ferhat ile Şirinin birbirlerini sevmeleri; sonra ilk buluşmanın biçimi; Şirini kazanmak için Ferhatın, yanına yaklaşılmaz dağı delerek şehre su getirişi; gene meddahların çeşitlemelerinde olduğu gibi âşıkların birleşmesine en büyük engel olan Mehmene Banu'nun karşı koyması. Bu oyunun sonu da Karagöz çeşitlemesini andırıyor.

Ne var ki, meddah çeşitlemelerinde uzaktan ima edilen iki kardeşin Ferhata karşı duyduğu aşkı, Nâzım Hikmet derin bir dramatik çatışma olarak işlemiştir Böylece, konu bakımından Nâzım Hikmetin oyununun özelliği, tüm durumdaki değişikliktir. Şirin'i seven iki

5. Ayrıntılar için bkz. G. A. Gorbatkina. **Nâzım Hikmet'in Efsanevi Oyunları**, Moskova, 1967, (R.K.).

rakip erkek yerine, tam tersine burada Ferhat'ı seven iki kadın vardır. Ferhat ile Şirin üzerine yazılmış Türk halk yapıtlarında Hüsrev'in bulunmaması gibi, Nâzım Hikmetin oyununda da Hüsrev bulunmuyor.

Genel anlamının değiştirilmesine uyularak oyunun kuruluşu da değiştirilmiştir. Nâzım Hikmetin geleneksel çözümü değiştirmiş olduğuna özellikle dikkat etmemiz gerekir. Hüsrev ile Şirin (Ferhat ile Şirin) efsanesinin halk ve edebiyat çeşitlemelerinin çoğunda kahraman ölür. Oysa Nâzım Hikmetin oyununda tam tersine, hayatta kalıyorlar ve belki de amaçlarına ulaşmanın mutluluğuyla yaşıyorlar. Oyunun böyle bitmesinde bir neden olarak Nâzım Hikmetin yapıtlarının özellikleri arasında bulunan iyimserlik, olumlu ve gerçekten halktan yana olan tutumu görüyoruz. Gene Nâzım Hikmetin oyununun sonu bize, halktan doğan ve halkın fikirlerini yansıtan Karagöz oyununun sonunu çağrıştırıyor.

Temelde çok eski bir efsaneyi yansıtmasına ve olayların birkaç yüzyıl önce geçmesine karşın, Nâzım Hikmetin oyunu çok günceldir. Kişilerin yorumlanışı, davranışlarının nedenleri, fikirleri, ve sorunları bu oyuna çok güncel bir boyut katıyor. «Bir Aşk Masalı» oyununun Nâzım Hikmetin bütün yapıtlarında görülen sorunsalı şu formülde özetlenebilir: birey ve toplum ilişkileri. Oyunun başkişileri aracılığıyla bu sorunun değişik yanları aydınlatılıyor. Bu sorunun çözümlenişinde Ferhat tipi çok büyük bir önem taşımaktadır ve Nâzım Hikmet bu kişiyi çok büyük bir ustalıkla çiziyor. Aslında Ferhat bize esin dolu bir nakkaş olarak tanıtılıyor. Ferhat, uykusundan, dinlenmesinden vazgeçecek ölçüde işine kaptırmıştır kendisini. Nakış uğrunda herşeyi yapmaya, her türlü tehlikeye atılmaya hazırdır.

Ferhat, büyük yetenek ve ustalık sahibi bir insandır. Nâzım Hikmet, onun, kendisini bütünüyle sanatına adamış birisi olduğunu bize çok güzel bir biçimde gösteriyor. Şirini gördüğü zaman Ferhat onun güzelliğiyle bir sanatçı olarak sarsılıyor: «Sen ne deli, ne di-

vane, ne kahrolunası, nasıl al gibi, yeşil gibi, lâle gibi, su gibi, nakış gibi kızsın...» (6)

Bu dönemde Ferhat, henüz halkın yaşamıyla ilgili değildir; «ben ve halk» sorunu da henüz onun karşısına çıkmamıştır. Ama Şirine duyduğu yüce aşkın etkisiyle delikanlının ruhunda bir değişme başlar. O, artık dünyaya ve kendisine başka bir gözle bakmaya başlıyor ve sanat anlayışında da değişiklik oluyor. O zaman anlıyor ki, sanatçının amacı yalnız doğanın güzelliğini ve yaşama sevincini yansıtmak değildir; asıl önemli olan umutları, eylemleri, dertleriyle, iç dünyasının tüm zenginliğiyle, yaşamın çeşitliliğini taşıyan insanı göstermektir. Ama o anda Ferhat için bütün dünya yalnız Şirinde toplanmıştır. Ferhat Şirine şunları söylüyor: «Bir tek lâlenin içine bütün dünyayı koymak lâzım, bütün ışıkları, bütün renkleriyle, bütün sevinçleriyle, kederleriyle, ümitleriyle dünyayı, yani seni koymam lâzım Şirin. Lâleye seni koyamadıktan sonra nakkaşlık kepazelik...» (7) Şirinle buluştuktan sonra Ferhat, övüsesine sarsılıyor ki, artık çalışamayacak durumdadır; çünkü daha önce ve o sırada yaptığı nakışların artık Şirine lâyık olmadığını görüyor. Şirine olan sevgisi, genç adamı sanatın rolünü ve anlamını daha derinden kavramaya götürüyor; ve şöyle diyor Ferhat: «Lâle nasıl çizilir bilir misin Şirin? Tıpkı şiir yazmak, şarkı bestelemek, tıpkı yapı yapmak, demir dövmek, toprağı sürmek gibi... (8)

Bu kısa konuşmada çok önemli bir fikir görüyoruz: Sanat büyük bir emektir; emek de aynı zamanda bir sanattır. Resim yapmayı, şiir yazmaya, bir yapı yapmaya, demir dövmeye, toprağı sürmeye benzetmesi Nâzım Hikmetin sanata ne denli büyük bir önem verdiğini göste-

6. Nâzım Hikmet, **Bir Aşk Masalı**, Türkçe olarak basılmış Edebiyat Antolojisi, Moskova, 1954, s. 97. Oyunun metni, ilk kez Nâzım Hikmetin sağlığında bu antolojide verilmiştir.
7. a. g. e., s. 101.
8. a. g. e., s. 101.

riyor. Sanatın hiç durmayan, yoğun çabasını, arayışlarım, yaratıcılığın getirdiği sevinci, sanatın anlamının ne olduğu konusundaki düşünceleri, bütün bunları yazar bize Ferhatın kişiliğinde anlatıyor. «Bir Aşk Masalı» oyununda büyük bir yer tutan sanat sorunu, Ferhatın kişiliğinde çözümünü buluyor. Yazar, sanat ve sanatın işlevi konusundaki görüşlerini Ferhatın ağzından dile getiriyor. Bütün bunlar kuşkusuz XX. Yüzyılın en ilerici sanatçısının görüşleridir.

Ferhatı çok usta bir nakkaş olarak gösterirken Nâzım Hikmet, Türk folklor çeşitlemelerini izliyor. Ama. oyunun içinde Ferhatın kişiliği, folklordaki kişiliğinden oldukça değişiktir. Bu değişiklik yalnız fikrin başka olmasında değil, aynı zamanda kişiliğin psikolojik işlenişinde de görülüyor. Nâzım Hikmet, kahramanlarının iç dünyasını bütün karmaşıklığı ve çelişkileriyle çiziyor. Ferhatın kişiliğini yazar, eksiksiz ve çok yönlü olarak vermiştir. Nâzım Hikmet, Ferhatın yiğitliğini ve cesaretini, kendi değerinin bilincinde olmasını vurguluyor Şirinin aşkından emin olduktan sonra Ferhat, çok akıl almaz, çok gözüpek bir girişimde bulunuyor. Sevgilisini kaçırıyor. Onları kovalayanlar, kendilerine yetişince, Ferhat da mutluluk hakkını silâhla savunuyor. Bu delikanlıyı teslim olmaya ancak Şirinin attan düşmesi razı edebiliyor.

Ferhat kişiliğinin böyle işlenişinde gene folklorun yankıları var. Çünkü meddahların çeşitlemesinde Ferhat, yenilmez bir savaşçı, en ünlü, en soylu yiğitleri bile dehşete düşüren bir kişidir.

Bütün eski Türk halklarının folklor ve edebiyatlarında olduğu gibi Nâzım Hikmetin oyununda da Ferhat çok güzel bir insandır; keskin bir zekâsı ve büyük bir bedensel gücü vardır. Şirine olan aşkı da elbette onun bütün ruhsal gücünün ortaya dökülmesine yardım ediyor; bu sevgi, genç adamın temiz ahlâkını ve ruh yüceliğini gösteriyor. Ferhat, her zaman aşkın simgesi olmuştur; çağdaş Türk şairinin oyununda da böyle

karşımıza çıkıyor.

Ne var ki folklordan gelen kişiler, motifler ve konunun gerektirdiği durumlar Nâzım Hikmette yeni bir toplumsal içerikle doldurulmuştur. Bunların ötesinde herşey, çok ince bir psikolojik incelemeden geçiriliyor. Aşkın psikolojisi bu oyunda bu denli derinlemesine ve ayrıntılı olarak işlenmiştir.

Ferhatın aşkının özelliği, bu sevginin tıpkı efsane yiğitlerinde olduğu gibi çok güçlü ve sağlam bir duygu olmasıdır; Ferhatm özellikleri aynı zamanda çok derin bir şefkat ve çok etkileyici bir cinsel saflıktır. Ferhat, sevdiği kadına lâyık olabilmek için kendi gözünde de başkalarının gözünde de çok büyük, kahramanca birşey başarmak istiyor. Ferhat, Mehmene Banu'nun, Şirini ona karısı olarak vermek için Demirdağı'nı delerek şehre su getirmesi koşulunu hiç duraksamadan kabul ediyor. Bu aşk, aslında Ferhatı büyük, masalsı bir eyleme itiyor. Nizamî, ondan sonra Neva'î ve daha birçok Türk şairinin, bunların başında da Şeyhî'nin, Hüsrevin bencil sevgisine karşı Ferhatın yüce sevgisini koymaları gibi Nâzım Hikmet de, Ferhatın özgecil aşkına karşı Vezirin çok bencil sevgisini koyuyor. Nâzım Hikmetin oyununda Hüsrevin bulunmamasına karşın iki çeşit aşktan söz ediliyor.

Ferhat, Şirin uğruna girişeceği insanüstü çalışmasına başlıyor. O dönemde yalnız Şirini ve ona olan aşkını düşünüyor. Ama aradan on yıl geçiyor; bunlar çok ağır bir çalışmayla, düşüncelerle, hasretle, özlemle dolu yıllardır. Ferhat, gene eskisi gibi derin bir aşk ve büyük bir sadakatla Şirine bağlıdır. Yalnızlık, mahvedici bir çalışma, sevgilisinden ayrı olma, gene de onu yıldıramıyor. Ferhat, hem canlılıkla hem de şevkle doludur; sonunda başarılı olacağına gene inanıyor; ama yaptığı işi görüşü ve bu işin anlamı üzerindeki düşünceleri değişmiştir artık. Babasına şöyle diyor: «... Şirinle su birbirine karıştı yüreğimde. Ben de bilmiyorum gayri niye Demirdağını deldiğimi, Şirine kavuşmak için mi, halkı su

ya kavuşturmak için mi?» (9)

Ferhatın Şirine karşı olan aşkı, büyüklüğünden birşey yitirmese de, Ferhat şimdi anlıyor ki bundan daha yüce, daha önemli birşey vardır: halka karşı sevgi duymak ve görev bildiği birşeyi yerine getirmek. Ferhatın bilincinde bu görevin kaçınılmazlığı, onun ruhsal bir dönüşüm geçirmesine yol açıyor. Ferhat, çevresindeki insanların pis sudan öldüklerini gördükçe kesinlikle mutlu olamayacaktır. Şirinle birlikte kişisel bir mutluluğa erişse bile, bu ona gerçek bir mutluluk ve huzur getiremez; halka su ve suyla birlikte mutluluk getirmek için uğrunda o kadar çok emek vermiş, o kadar çok zorluk çekmiştir ki, güzel bir sarayda rahat ve sakin bir yaşam sürmek onu tam olarak doyuramayacaktır artık. Bütün bu yoksunluklara ve çektiği güçlüklere karşın Ferhat, kendini gene de zavallı bir cefakeş olarak görmüyor. Yazar bize, halk uğruna giriştiği büyük işin, ona büyük bir doyum verdiğini, güç kattığını ve onun başarıya ulaşma umudunu beslediğini gösteriyor. Ferhat, kendisini yalnız hissetmiyor. Halkın sevgisini ve kendisine karşı duyduğu ilgiyi biliyor. Bütün bu yaptıklarının karşılığını halk Ferhata çok sıcak bir sevgiyle ödüyor. Ferhatın Demirdağına indirdiği balyoz darbelerini dinlemeye büyük halk kalabalıkları geliyor; sonunda Ferhatın bütün sevdikleri, anası, babası ve Şirin, hepsi ona geliyorlar.

Nâzım Hikmet, okurunu öyle bir sonuca getiriyor ki, halk için girişilen büyük bir iş, kahramanda en yüce insanlık duygularını ortaya çıkarıyor; iç dünyasının yoksullaşmasına değil, enginleşmesine yol açıyor. Nâzım Hikmet, bize büyük bir ustalıkla gösteriyor ki, büyük bir amaca ulaşmak için çok yüce bir duygu uğruna çalışan Ferhat, dünyadan el etek çekmiş, bağnaziaşmış değildir; dünyada olup biten herşey ona açıktır; o, ağaçlarla, kuşlarla, hayvanlarla, yıldızlarla ve Demirdağıyla konu-

9. Nâzım Hikmet, «Bir Aşk Masalı», **Türkçe Edebiyat Antolojisi**, Moskova, 1954, s. 124.

şuyor. Halk uğruna savaşan ve zorluk çeken bir insan için, insana ait hiçbir şeyin yabancı olmadığı fikrini yazar burada bize masalların simgeleriyle açıklıyor. Halkın karşısında görev bilinci; mutluluğun, halk yararına çalışmanın bir sonucu olduğu; kişisel mutluluğun toplumun mutluluğunun bir parçası olduğu fikri; yeni bir sanat anlayışı; bütün bu yenilikler, Doğu halklarının çok sevdiği Ferhat kişiliğine Nâzım Hikmetin katkılarıdır.

Bu makalenin yazarıyla yaptığı bir konuşmada Nâzım Hikmet, şunları söylemiştir; «Bir Aşk Masalı'nda insanlar arasındaki aşkla hayvanlar arasındaki aşkın ne gibi farkları olduğunu göstermek istedim. Aynı zamanda en yüce aşk türünü, soyut bir aşkı, halka karşı sevgiyi göstermek istedim. Bu oyunda öyle bir yer var ki orada hayvanlar yalnız bedenleriyle, oysa insanlar hayal güçleri, akılları ve yürekleriyle seviyorlar. 'Anam', 'oğlum', 'komşum'; bunlar somut kavramlardır. Ama 'halkım' soyut bir kavramdır. İşte Ferhatta böyle soyut bir sevgiyi göstermek istedim.»

Türklerin ve öteki Türk halklarının folklorunda Ferhatın kişiliği aracılığıyla halkın, aşkın gücünü nasıl gördüğü anlatılıyor; bu güç insana, doğayla ve düşmanlarla savaşımında kahramanca eylemlere girişme yeteneği kazandırıyor. Ferhatın kişiliğine bağlı olarak halkın su özleminin de dile getirildiğini görüyoruz. Genellikle halkın su özlemi Ferhatın kişiliğine bağlıdır; ama Karagöz ve meddah çeşitlemelerinde Ferhatın dağla tek başına savaşımı çok vurgulanmamıştır. Efsanenin Türk çeşitlemelerinde Ferhatın halka karşı davranışı hiç işlenmemiştir. Nizamî ve Neva'î'nin Ferhatın halka karşı davranışını nasıl ele aldıklarına bakmak ilginç olacaktır. Nizamî bunun üzerinde hiç durmuyor; onun şiirinde Ferhat zaten ikinci derecede bir kişi olarak kalıyor. Neva'î ise Ferhatın halka karşı sevgisini ve yakınlığını vurguluyor. Ne var ki Ferhat yalnız Nâzım Hikmette halka karşı olan görevinin bilincine varıyor ve

kişisel mutluluğun, ancak halkın mutluluğuyla birlikte gerçekleşebileceğine inanıyor. Nâzım Hikmetin, eski folklor kişilerini yeni bir yorumla işleyişine burada iyi bir örnek görüyoruz. Ferhatın kişiliğinde Nâzım Hikmet, zamanımızın en önemli sorunlarından birini ortaya atıyor ve çözümlüyor: Kişiyle toplum sorunu ve bireyle halk sorunu.

Nâzım Hikmet bu sorunu, büyük insancıl bir sanatçı, XX. yüzyılın ilerici bir sanatçısı olarak ele alıyor. Nâzım Hikmet, dikkatini insanın kişiliğinde yoğunlaştırıyor; bütün bu karmaşıklık ve çelişkiler (duygu, fikir ve davranış) içinde, çok kendine özgü bir insan kişiliğini inceliyor. Nâzım Hikmet, kahramanlarını çok değişik bir yöntemle, gerçek bir biçimde gösteriyor; ama gerçekçi kişiler yaratmak için folklor yöntemlerinden büyük bir ustalıkla yararlanıyor. Gerçekçiliğe özgü bir yönteme uyarak kişileri çok derin bir psikolojik incelemeden geçiriyor; folklora yaklaşan abartma ve idealize etme yöntemleriyle bize masal simgeleri değil, somut, yaşayan insanlar, çağdaş insanlar olarak algılayacağımız kişiler sunuyor. Nâzım Hikmette folklordan alınan motifler ve kişiler, yoğun bir toplumsal ve psikolojik içerikle doluyor. Böylece toplumsal sorunlarla psikolojik sorunlar birleşiyor. Bütün bunlar, oyun yazarı olarak Nâzım Hikmete büyük bir özgünlük kazandırıyor.

«Bir Aşk Masalı» oyununda öteki kişiler, örneğin Mehmene Banu, yeniden ele alınarak işlenmiştir. Gerçi onu yaratırken yazar, büyük ölçüde Türk folklor geleneğinden yararlanmıştır. Mehmene Banu, çok kuvvetli ve ihtiraslı bir kişidir. Sıradan bir kadın değil, akıllı, anlayışlı ve iradesi çok güçlü bir kişidir. Çok duyarlı ve güçlü tutkuları olan bu kadın, kardeşine olan sevgisinde kahramanlığa, kendini feda etmeye dek gidebiliyor. Şirini kurtarmak için kendi güzelliğini feda ediyor. Mehmene Banu'nun genç ve güzel yüzü, birdenbire yaşlı ve çirkin bir yüz oluyor. Oysa vücudu eskisi gibi gençtir ve yaşamaya susamıştır. Bu yüzden onun Ferhatla

ilk karşılaşması, daha sonra ruhunda gelişen bir trajedinin başlangıcı oluyor; Mehmene Banunun ruhunda iki duygu çatışıyor; bir yanda Şirine karşı duyduğu sevgi, öte yanda Ferhata olan aşkı. Elbette kraliçe çok sevdiği kardeşinin mutluluğunu candan istiyor; ama en değerli şeyi olan güzelliğini uğrunda feda ettiği kardeşi, onun rakibi olmuştur, üstelik mutluluğa ermiş bir rakip... İç çatışmaları, şaşkınlık, özlem, kardeşine karşı duyduğu şevkat, Ferhata karşı olan aşkı, Mehmene Banunun ruhunu dolduruyor; Nâzım Hikmet bize bunları büyük bir gerçekçilikle yansıtıyor.

Mehmene Banu şöyle düşünüyor: «Ferhad... Şirin... Şirinim, kardeşim, bir tanem ölecekti. Ben kurtardım onu. Ben kurtardım... ben kurtardım... ben... ben... Pişman mıyım? Hayır. Yine o kadar güzel olsam... Ferhad... Yine o kadar güzel olsam, yine benden aynı şeyi yapmamı isteseler... Ferhad... Ferhad... Ferhad... Yine benden aynı şeyi yapmamı isteseler, Şirinin kurtarılması için ben yine... Pişman mıyım?..» ([10])

Israrla ortaya atılan soru, «Pişman mıyım?» dır Mehmene Banunun tekrarladığı bu soru Ferhatla karşılaşmasından sonra aslında pişman olduğunu gösteriyor; ama Mehmene Banu bunu kendisine bile itiraf etmekten kaçınıyor. Ve hangi duygunun daha güçlü olduğunu aslında bir türlü seçemiyor; Şirine karşı olan sevgisi mi, yoksa Ferhata karşı olan aşkı mı? Şirine karşı olan sevgisi Mehmene Banuyu kahramanca bir davranışa itiyorsa da Ferhata olan aşkı onu zalim olmaya zorluyor: Onun yüzünden âşıklar uzun yıllar ayrı yaşamaya mahkûm oluyorlar.

Gerçek ve derin duyguları olan Mehmene Banu aynı zamanda acımasızdır. O, herşeyin ve herkesin kendi buyruğunda olmasına alışıktır; Mehmene Banu, âşıkların da kendi buyruğu atlında olduğunu biliyor; zorbalığı aslında yalnız kıskançlığından değil, büyük öl-

10. **a. g. e.**, s. 108.

çüde bunu bilmesinden doğuyor. Bir kere (belki de aslında bunu istemediği için) kendi duygularım yenemeyip, tuttuğu yolda gitmekten kendini alamıyor. Mehmene Banu, Şirinden yavaş yavaş uzaklaşıyor. Ve on yıl süren bunca ağır işten sonra Ferhatın bu işi bırakamayacağını da anlıyor; âşıkların ayrılık acısını artırmak onlara yeni ve daha büyük bir darbe indirebilmek için büyük bir zalimlik ve ikiyüzlülükle yeni yöntemler bulmayı başarıyor.

Mehmene Banunun karmaşık ve çelişkilerle dolu kişiliği, oyunun gelişmesinde bir dinamik olarak ortaya çıkıyor. Bu, Nâzım Hikmetin en büyük başarılarından biridir. Burada, hümanizmi, yazarı Mehmene Banuyu yalnız zorba bir sultan olarak değil, seven, acı çeken, özlem ve kıskançlık duyabilen bir kadın olarak göstermeye götürüyor.

Mehmene Banu, okurlarda yalnız zorbaca davranışlarıyla kızgınlık uyandırmıyor; yazar, onun çektiklerine karşı büyük bir acıma duygusu da yaratıyor. Nâzım Hikmetin Mehmene Banu'sunu klâsik Doğu şiirindeki Mehin Banu'yla karşılaştırırsak, aralarındaki fark açıkça göze çarpar. Nizamî, Neva'î, Emir Hüsrev Dehlevî ve Şeyhî'de Mehin Banu kişiliği, halkın ideal hükümdar özlemini yansıtıyor. Mehin Banu, bilgeliğin ve adaletin somutlaşmış örneğidir. O, halkla ilgilenen, halkı seven bir hükümdardır. Mehmene Banuyu yaratırken Nâzım Hikmet, gene Türk folklor geleneğinden büyük ölçüde yararlanmıştır. Meddahların çeşitlemelerinde en önemli kişilerden biri olan Mehmene Banu, zalim, istediğini yapan, zorba bir kadındır. Nâzım Hikmetin oyununda da Mehmene Banu en önemli kişilerden biridir; çok güçlü, zalim, tutkulu ve çılgındır; ama çok daha derin, çok daha ince duyguları olan, çok daha şefkatli bir kadındır ve çok daha insancıldır. Bu kişi, aynı zamanda büyük bir şair ve psikolog olan yetenekli yazar tarafından, yalmz Doğu değil, Batı kültürünün de bütün zenginliklerinden yararlanan bir sanatçının eliyle yaratılmıştır.

Birçok halkların ve Türklerin folklorunda ve edebiyatında çok eski çağlardan gelen insan hayatını kurtarmak için kurban verme fikri işlenmiştir. Türkiyede çok yaygın olan ve sevilen *Hümayûn - Name*'deki (XVIII. Yüzyıl) kıssalar arasında da böyle birşey bulunuyor. Yaşlı bir ana, hasta kızını kurtarmak için Allaha duâ ederek ondan kızının değil, kendi yaşamını almasını diliyor. ([11])

Yusufî'nin folklor motifleri üzerine kurulmuş olan «Varaka ve Gülşah» şiirinde de böyle bir olay vardır Varaka ve Gülşah türbesinin yanından dört havarisiyle birlikte Peygamber geçiyor. Peygamber bu zavallı, bahtsız sevgililerin hayatını öğrenince, herkesin hayatından 10'ar yılı alıp bu genç adamla kadına vermesi için Allaha dua ediyor. Allah bu dualara cevap veriyor ve âşıklar yeniden dirilerek uzun yıllar yaşıyorlar. ([12])

Böylece halk hikâyesi, insanın kendi yaşamını feda ederek başkasını ölümden kurtarabileceğini ortaya koyuyor; bu bakımdan Nâzım Hikmetin oyunu, folkloru bize, aslına uygun olarak yansıtıyor.

Nâzım Hikmet, bu oyunda Mehmene Banu kişiliğinde 'birey ve toplum' ilişkileri sorununun başka bir yönünü göstermiştir.

Nâzım Hikmetin Mehmene Banusu halka karşı çok ilgisizdir. Yüzlerce kişinin kirli su içip ölmesi onu pek üzmüyor. Oyunda, kente su getirilmesi için alınan bazı önlemlere değinilse de, Mehmene Banunun bununla ciddi olarak ilgilenmediği açıkça görülür; o, bu işin başarısızlıkla sonuçlanmasına hiç üzülmez. Mehmene Banu Ferhata karşı o koşulları öne sürerken, halkı düşünmüyor; aslında ona, kentin insanlarının temiz su yokluğundan mahvoldukları, insanların yakındıkları hatırlatılıyor. Mehmene Banu, halkın çektiklerine karşı da ilgisizdir. On yıl sonra da Mehmene Banu, Ferhata bu

11. **Hümayûn-Name** - Doğu'nun Hayvan Masalları, 8. Masal, Sanktpetersburg, 1904, (R.K.).
12. İ. H. Ertaylan, **Varaka ve Gülşah**, İstanbul, 1945.

kahramanca girişiminden vazgeçmesini öneriyor, bu, halkı susuz bırakmak demektir. Kendi yaşantısına kapanmış olan sultan, halkı kesinlikle düşünmüyor ve bunu çok pahalı bir biçimde ödüyor. Oyunun sonunda Mehmene Banu, bütünüyle yalnız kalıyor. Bunun nedeni, yalnız onun kişisel mutluluğunun yok olması değildir; aslında herkesten uzak olması, kendisine yakın kimsenin bulunmaması, giderek sevdiği kardeşinden bile uzaklaşmasıdır. İktidar ve zenginliğin doruğunda ve çevresi dalkavuklarla dolu olan Mehmene Banu, insanların desteğinden yoksundur; kendi içinde boşluğa ve yalnızlığa mahkûmdur.

Mehmene Banu kişiliği çok karmaşık ve çelişkilerle dolu bir karakterdir ve Shakespeare'vari bir zenginlik taşımaktadır. Bu karakter, oyun yazarı olarak Nâzım Hikmetin en büyük başarılarından biridir

«Yusuf ile Menofis» oyununda, Yusuf karakterinin Nâzım Hikmet tarafından yeniden ele alınarak işlenmesi büyük bir cesareti, giderek cüreti gösterir. Tevrat'taki güzel Yusuf ile Züleyha'nın (Doğu yazarlarında Poti far'ın karısının adı Züleyha'dır) öyküsü bazı değişik liklerle Kur'an'a alınarak, bu yolla İslâm dininin egemen olduğu ülkelerde yaygınlaşmıştır. Bu efsane, Doğu ülkeleri, bu arada Türkiye edebiyat ve folklorunda çok yaygındır. Yusuf kişiliği, Türk folklorunun en sevilen karakterlerinden biridir. Türk halk şiirinde Yusuf, güzelliğin simgesidir. Halk şairleri, yüzyıllar boyunca üç öge üzerinde durmuşlardır: Yusuf'un güzelliği, oğlunu yitirmiş olan Yakub'un üzüntüsü ve Yusuf'un Züleyha'ya olan aşkı. Örneğin, dâhi Türk şairi Yunus Emre. kendisini Yusufu yitiren Yakuba benzetiyor. (13) Öteki halk şairleri de Yusuf, Yakub ve Züleyha karakterlerinden söz ediyorlar; örneğin Abdi, Derviş Mehmet, Ruhsatî, Noksanî, Aşık Esrarî, vb. Halk ozanlarının anlattıkları öykülerden başka Türkiyede Yusuf ile Züleyha hakkındaki destan ve dini öykülerin pek çok çeşitlemeleri

13. **Pertev Naili Boratav, Halk Edebiyatı Dersleri,** Ankara, 1942, s. 117.

vardır. Biz bunlardan ancak bir tanesini ele geçirebildik. (14) Bu yapıtın konusu, Kuran'daki çeşitlemelerden pek farklı değildir; ama birçok bakımdan karakterlerin yorumlanışı farklıdır.

«Yusuf ile Züleyha» adlı Türk destanında temelde yatan çatışma, aslında aşkla görev duygusu arasındaki çatışmadan doğuyor. Türk meddahlarının çeşitlemesinde Yusuf, yalnız güzelliğin ve bilge yöneticiliğin ta kendisi değil, aynı zamanda sevgiliye bağlılığın, görev duygusunun ve kendisine yapılan iyiliğe karşı minnettarlık duygusunun da somutlaşmasıdır. Kuran'daki öykünün tersine, meddahların çeşitlemelerinde Yusuf ile Züleyhanın aşkı motifi, önemli bir yer tutuyor. Züleyha da aşk tutkusunun somut bir örneğidir. O, Yusufa karşı çok derinden, gerçek bir sevgi duymaktadır; evli bir kadın olmasına ve genç bir esir olan Yusufu sevmesine karşın, halk onu ayıplamıyor; bu kadar çok sevebilen bir kadının acısını onunla paylaşıyor.

Yusuf ile Züleyha efsanesi, Türk klâsik edebiyatının en çok sevilen konularından biridir. Ünlü Camî'den sonra Yusuf ile Züleyha öyküsünün çok sayıda Türk, Türkmen, Azerbaycan, Özbek ve Tatar çeşitlemeleri yazılmıştır. Bu konuda Türk dilinde ilk yazılmış olanlar (XIII. yüzyılın birinci yarısında) Ali'nin «Kıssa-i Yusuf»uyla Anadoluda Türk edebiyatının başlangıç dönemi olan XIII. yüzyılın ortasında Şeyyad Hamza tarafından yazılan «Yusuf ile Züleyha»dır. Şeyyad Hamzanın özgün yanı, dinî efsaneyle Türk edebiyatının hayal ürünü masal motiflerini kaynaştırmış olmasıdır. (15)

Yusuf ile Züleyhamn aşkını işleyen Türk yazarları arasında en büyük adı yapan, şiiriyle Hamdullah Hamdi'dir (XV. yüzyıl). Ondan başka bu konuyu işleyen yazarlar şunlardır: Sulhi Fakih, Behiştî, İbn-i Kemal, Yahya Bey, vb. Hamdullah Hamdi ve Yahya Beyin meş-

14. «Musa ile İsa Mısır Saraylarında, Yusuf ile Züleyha», İst, 1959.
15. Bu sorunun ayrıntıları için bkz: G.A. Gorbatkina. «Nâzım Hikmet'in Efsanevi Oyunları».

hur olan bu şiirlerinden sonra Türk yazarları dikkatlerini Yusuf ile Züleyha arasındaki ilişkilere çevirmeye başladılar. Bu eski efsaneyi her şair, yeni şeyler katarak ve kahramanların kişiliklerini geliştirerek değiştirdi. Türk şairleri eski 'nazire' geleneğini sürdürüyorlardı, ama bu kahramanları bütünüyle değiştirme olanakları yoktu; çünkü Kuran'daki Yusuf kişiliği değiştirilemeyen bir yorum gerektiriyordu.

Çağdaş Türkiyenin büyük şairi Nâzım Hikmet, bu efsaneyi kökünden değiştirip kişilere yepyeni bir yorum getirmiştir. Nâzım Hikmet, gerek konu, gerekse sanatsal biçim bakımından çok üzgün bir yapıt ortaya koymuştur. Şair burada, insanları her zaman uğraştıran, zamanımızda bile güncelliğini koruyan felsefî, sosyo politik ve ahlâksal sorunları inceliyor — örneğin ihanet ve sadakat, birey ve toplum, yaşam ve ölüm, aşk ve çıkar gözetme düşkünlüğü...

Nâzım Hikmetin oyununun konusunda o zamana dek yazılan ve Yusuf ile Züleyhanın aşkını işleyen sayısız eserde bulunan her şey vardır. Yusufun kardeşleri tarafından ihanete uğraması; Züleyhanın onu baştan çıkarma sahneleri; düşlerin yorumlanışı; Yusufun firavunun genel valisinin yerine geçmesi ve daha sonra kardeşleriyle barışması. Ama Nâzım Hikmetin oyununda daha yeni ve daha önemli şeyler de vardır; eski efsanenin yeniden ele alınıp işlenmesi; eski olayların değerlendirilmesi; çağdaş sorunların ortaya atılması; halk kitlelerinin çok iyi tanıdığı ve sevdiği kahramanlara yeni bir öz kazandırılması.

Halk öykülerini izleyerek Nâzım Hikmet de Yusufun güzelliği ve Züleyhaya olan aşkı üzerinde duruyor Hamdullah Hamdi ve Yahya Beyin klâsik mesnevilerinde olduğu gibi Nâzım Hikmetin oyununda da konunun bir çizgisi olarak Yusuf ile Züleyhanm aşkı bulunuyor; ama bunun, bütünüyle yepyeni bir yorumu var. Seven iki kalbin birleşmesinden söz edilmiyor; oyunun sonunda Yusuf ile Züleyhanın aşklarından hiçbir iz kal-

mamıştır. Bunları birbirlerine bağlayan tek şey, hırsları, paraya ve mala düşkünlükleridir.

Ne var ki Nâzım Hikmetin bu eski efsaneye getirdiği en büyük yenilik, Yusufun kişiliğini kökten değiştirmesi, oyunun başlığından da anlaşıldığı gibi yazarın, başlıca dikkatini Yusuf ile Menofis arasındaki ilişkiye kaydırmasıdır. Tevrat'ta, Kuran'da Yusuf ile Züleyha öykülerini yazan, bilinen bilinmeyen yazarların hepsinde Yusuftan Allahın sevgili kulu, güzellik, adalet ve alçak gönüllülüğün somutlaştığı kişi olarak söz edilir. Burada, Şeyyad Hamzadan başlayarak tüm Türk yazarlarının Yusufu bilge bir hükümdar ve halka her türlü iyilikte bulunan birisi olarak gösterildiklerine dikkati çekmemiz gerekir. Yusufun bu özelliklerinin, Osmanlı İmparatorluğunun feodal kavgaları sırasmda, merkezî idarenin hem kılıç hem de sözle savunulması gerektiği bir zamanda, ilk mesnevilerde üzerinde çok durulduğu görülüyor.

Nâzım Hikmetin oyunundaysa Yusuf, aslında ihanetin simgesi oluyor. Bütün yaşamını bir tek amaca yöneltmiş: Hiçbir şeyden çekinmeden, ne pahasına olursa olsun iktidarı ele geçirmek. Bu amaçla yalnız firavuna ve Mısır halkına ihanet edip onları satmakla kalmıyor, kendi halkını, kendi babasını ve kardeşlerini de satıyor. Bu iktidar hırsı, bu tutku aslında Yusufun ruhunda bir yıkıma yol açıyor; iktidarın doruğuna ulaştığı zaman, onun ruhu ölmüş oluyor. Geriye yalnız hırs, korku ve zulüm kalmıştır. Yusuf, başka insanların üstüne çıkmış ve onları karşısına almıştır; bu iktidar savaşımında, özellikle de bu iktidarı ele geçirdiği zaman Yusuf, insanlık onurunu bütünüyle yitirmiş oluyor. Burada yazar, çıkar gözetmenin toplumsal bakımdan ne büyük bir tehlike olduğu sorununu ortaya koyuyor. Nâzım Hikmet, ihanet sorununu birçok kez işlemiştir. Onda toplumsal bir öz taşıyan bu sorun, halkına karşı bağlılık ve halkı uğrunda savaşmakla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Nâzım Hikmet, toplumsal ve ulusal çıkarlara

ihaneti lânetliyor; yapıtlarının çoğunda, örneğin «Yürüyen Adam», «Sıradaki» adlı şiirleri ve «Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı»nda, «Benerci Kendini Niçin Öldürdü» şiirlerinde, «Yirmi Sekiz Ocak», «Yusuf ile Menofis», «Fatma, Ali ve Başkaları», «Yalancı Tanık», «Demokles'in Kılıcı» adlı oyunlarında halkının mutluluğu için savaşanları övüyor.

Nâzım Hikmeti bu sorunun, siyasal, toplumsal ve psikolojik yönü ilgilendiriyor ve her zamanki gibi bu sorun tüm yönleriyle «Yusuf ile Menofis»te biraraya getiriliyor. (16)

Bu makalenin yazarıyla konuşurken Nâzım Hikmet, şunu söylemiştir: «Yusuf ile Menofis» benim en çok sevdiğim oyunumdur. Burada ortaya atılan sorunlar beni her zaman heyecanlandırmıştır, hâlâ da heyecanlandırmaya devam ediyor.»

Nâzım Hikmetin oyunu bir efsane biçiminde yazılmıştır. Olay, eskiye bağlı ama fikrî ve felsefî içeriği bakımından çağdaştır. Oyunun, insanları bu denli etkilemesi bundandır.

Oyunun yazarı Nâzım Hikmet zaten şunları söylüyor: «Elbette bunlar, uydurulmuş kişilerdir, ama yaşantıları ve bütün psikolojileri baştan sona gerçektir. Ben, Yusuf karakteriyle tarihsel koşullar içinde kendi sınıfına ve halkına ihanet eden bir insanın kişiliğini vermek istedim.» (17) Kahramanına karşı edindiği bu olumsuz tutuma karşın Nâzım, gerçekçi bir sanatçı ustalığıyla Yusufun kişiliğini çok yönlü olarak işlemiştir. Yusuf, sıradan bir insan değildir; akıllı, güzel ve bedensel bakımdan güçlüdür; ama bütün bu nitelikleri yalnız bir amacın hizmetindedir: İktidar hırsı.

«Yusuf ile Menofis» oyununda Yusuf ile Züleyha-

16. Herhalde bu nedenle oyunun el yazmasının içinde bulunduğu dosyanın üzerine Nâzım Hikmet, «Hayınlığa Dair (Yusuf)» notunu koymuştur.
17. Radiy Fiş, «Nâzım Hikmet, Hayatı ve Sanatı, Moskova, 1960, s. 303, (R.K.).

nın aşkları büyük bir yer tutuyor. Züleyhaya karşı duyduğu aşk, Yusufun ruhunda tek aydınlık ve insancıl duygudur. Bu duygu, güçlü ve içtendir. Züleyha yüzünden zindana atılan Yusuf, yedi yıl onu unutamaz ve içinde yaşatır. Zindandayken birçok kadın Yusufu ziyarete gelir, ama onun tek gereksinme duyduğu kişi, Züleyhadır. Sonunda Yusuf, Züleyhanın aşkını yadsır. Böylece hem kendi duygusuna, hem de sevdiği kadının duygusuna ihanet eder.

Yusuf ile Züleyhayı konu olarak işlemekle Nâzım Hikmet, Doğu edebiyatındaki sayısız yapıtta bulunan aşk ve görev duygusu arasındaki çatışmayla ilgili sorunu başka türlü aydınlatıyor. Aslında buradaki savaşım, aşk ve görev duygusu arasında değil, Yusufun ruhunda aşk ve korku (aslında iktidar hırsı) arasındaki savaşımdır; çevresindekiler, Züleyha ve zindanda onu görmeye gelen kadınlar, bunu anlıyorlar. Züleyhanın içinde Yusufa karşı bir hor görme duygusu gelişmeye başlıyor.

Nâzım Hikmet, Tevrat ve Kuran'daki halim selim Yusuf yerine çok güçlü, yırtıcı bir hayvan gibi tehlikeli, körü körüne iktidar tutkusuyla dolu ve korkutucu bir kişi yaratarak toplumsal bir olay olan ihaneti kınıyor. Bu ihanet, kendi çıkarları uğruna, başka insanlara egemen olmak uğruna girişilen bir ihanettir. İşte Nâzım Hikmet, bu eski kişiliğe böyle yeni bir yorum getiriyor.

Nâzım Hikmet, büyük bir psikolojik gerçekçilikle, ihanet eden bir insanın manevî düşüşünü gösteriyor. Onun ruhsal boşluğunu, insanca niteliklerinin bütün bütün yok olmasını, çevresindekilerle tüm bağlarının kopmasını anlatıyor.

Sanatçı, burada sahip olduğu genelleme yeteneğiyle Yusuf karakterini bir simgeye, ihanetin simgesine dönüştürüyor: korkunç ama aynı zamanda acınacak durumda olan bir insan. Nâzım Hikmet, bu oyunu yazışını zaten şu sözlerle açıklıyor: «Oyunu efsane biçiminde yazdım; çünkü bu yolla karakterleri çok abartıl-

mış bir biçimde verme olanağı vardı.» (18)

Simgesel bir anlam taşıyan ve ikinci derecede bir karakter olan Menofis, oyuna ilk kez Nâzım Hikmet tarafından sokulmuştur. Bu karakter, halkın koruyucusu ve önderidir. Yusuf gibi Menofis de akıllı ve güçlüdür ama onun ruhu soyludur; adalet duygusu vardır ve gözüpektir. Yusuf, kişisel mutluluğu için herşeyi feda ediyorsa, öte yanda Menofis, kendi arkadaşları, kendi emekleriyle geçinen, dert içinde yaşayan insanların hayatlarını daha mutlu kılmak için herşeyini, giderek canını bile feda ediyor. Bütün oyun boyunca Menofis, çevresindeki arkadaşlarıyla birlikte ve onların desteğiyle hareket ediyor. Oysa Yusuf, her zaman tek başına hareket etmekte ve kendi çıkarları peşinde koşmaktadır.

Bu yöntemle yazar, Menofisi esinleyen fikirlerin yaşama gücünü ve bir insan olarak onun taşıdığı büyük çekiciliği vurgulamış oluyor. Menofis, insanları kendisine doğru çekiyor. Onlara güven veriyor. Oysa Yusufun çevresinde yalnız nefret ve korku vardır. Menofis, gururlu ve ruhu güçlü bir insandır. İdam kararını korkmadan dinliyor; ama aşağılanmayı bir türlü bağışlamıyor. Menofis de Kerem gibi, yanarken çevresindeki karanlığı dağıtan, yaşayanlara, doğru yolu gösteren insanlardandır. Bu yüzden ölümsüz olacaktır: «Ölümü ölerek yenmek!»

Menofis kendi yolunun doğru olduğundan emindir: onun trajedisi görüşlerini yalnız çok küçük bir insan topluluğuyla paylaşmasından doğmaktadır. Kocaman insan kitleleri gene de karanlık ve boyun eğme içinde yaşamaktadırlar. Onlar, yüzyılların sömürüsünün getirdiği bir ezikliğe alışmışlardır; çıkarlarını korumak için savaştığı insanlardan biri, Menofisi yakalayıp nöbetçilere teslim ediyor. Nâzım Hikmet, burada tarihsel gerçekliğe sadık kalıyor ve şunu gösteriyor: Toplumsal

18. Nâzım Hikmet, **Oyunları**, Moskova, 1954, s. 316, (R.K.).

bilinçlenmenin ilk aşamalarında toplumun mutluluğu için savaşan ilerici insanların ölmesi, öteki insanların kendi hakları uğruna savaşmalarını, doğru yolu görüp anlamalarını sağlıyor.

Gelecek, Menofis gibi insanlarındır. Onun için bunlar umut yüklü, kendi güçlerine inançla doludurlar. Ferhat ve Behzat Usta (Bir Aşk Masalı) gibi, Menofis kişiliğinde toplumun yaratıcı ve yapıcı güçleri, Yusufun kişiliğinde de yıkıcı ve zorba güçler somutlaştırılmıştır.

Bu oyunun en önemli kadın karakteri, Züleyhadır. Züleyha, çok karmaşık, çelişkilerle dolu ve zengin bir kişiliktir. Akıllı, sezgili, onurlu ve kaprisli bir kadındır. Gözüpekliği, aşkında kararlı oluşu, hiçbir toplumsal ve ahlaksal önyargıya kapılmaksızın duygularını yaşaması, onu Yusufa üstün kılıyor. Züleyhanın ruhunun diyalektiği yazar tarafından çok ince ve gerçekçi bir biçimde işlenmiştir. Züleyhanın ruhunda Yusufa olan aşkıyla, onuruyla onu Yusufu unutmaya ve kötü bir insan olarak görmeye iten incinmiş gururu çatışıyor.

Yusuf ve Züleyha hakkında yazılmış olan folklor ve edebiyat yapıtlarının çoğunda olduğu gibi Nâzım Hikmetin yapıtında da Züleyha, Yusufa karşı duyduğu aşk nedeniyle kınanmıyor; tersine yazar, açıkça Yusufun Züleyhadan ve duygularından kaçışını kınıyor. Ama sonunda yazar, Züleyhanın aşkının da, Yusufun aşkı gibi kendi kendini yitirdiğini gösteriyor. Yusufla Züleyha arasındaki aşkı ve ruhsal çatışmayı geliştirip derinleştirerek Nâzım Hikmet, buna toplumsal bir çatışma boyutu katıyor. Nâzım Hikmet en alçakça yollardan, ruhundaki tek insancıl duyguyu, Züleyhaya olan aşkını feda ederek yüksek bir yere geçmiş olan insanın moral bakımından bütünüyle çöktüğünü gösteriyor; yazar gerçek aşkın, alçaklık, ihanet ve hasta bir iktidar tutkusuyla bağdaşamayacağını inandırıcı bir biçimde kanıtlıyor.

Nâzım Hikmetin yapıtlarında yaşam ve ölüm soru-

nu da önemli bir yer tutar. Nâzım Hikmet, kahramanlarının ağzından Doğu ülkelerinin edebiyatlarında büyük bir yer tutan yazgıcılık felsefesini yadsıyor; Nâzım Hikmetin Ferhat, Behzat Usta ve Menofis gibi kahramanları, insanların kendi elleriyle yaptıkları şeylerle yaşayacaklarına inanıyorlar. Emek ve yaratma, yaşamın temelidir. Behzat Usta, Ferhat, Menofis bu dünyadaki yaşamı seviyorlar; işlerini seviyorlar, güzel olan herşeyi seviyorlar. Derviş'se (Bir Aşk Masalı) yaşamı boş bir düş, bir hayal olarak görüyor; ölümden korkuyor ve yaşamı sevmiyor. Onun söylediklerinde Doğu yazgıcılığının yankılarını buluyoruz; bütün dünyasal şeylerin bir yük, insan yaşamının geçici ve gereksiz birşey olduğunu duyuyoruz; bunlar zaten yüzlerce Türk şairinin işlediği düşüncelerdir. Nâzım Hikmetin oyununda iki zıt dünya görüşü vardır; bir yanda ölümden korkma, edilgenlik ve alınyazısına boyun eğme çağırısı; öte yandaysa yaşamı sevme ve dünyada gerçek bir **insana yaraşır** bir yaşam sürdürme çağırısı. Yazar sanki, «İnsan hareketlerini ölüm korkusuna göre, yaşamın kısa olduğu anlayışına göre ayarlamak olmaz. İnsan öyle şeyler yapmalı ki, ölümden sonra, onun bir parçası yaşamayı sürdürsün. İnsan, yalnız kendisi için değil, başka insanlar için de iyi yaşamak uğrunda savaşmalıdır. O zaman insan, ölümden korkmaz.» demektedir Dervişle Behzat Ustayı, Yusufla Menofisi karşılaştırdığımız zaman Nâzım Hikmetin yaratıcı, bu dünyanın nimetlerini kendi emeğiyle yaratan insanını görüyoruz; o, kendi gücüne, halkının gücüne inanıyor; iyimserdir, bilgedir, huzurludur. Böyle bir insan, emekçi insan, ölüm düşüncesinden, Dervişin duyduğu gibi kaçış aramaz, korkmaz.

Nâzım Hikmetin yapıtlarındaki biçimsel yöntemlerde bir yanda Türk folklorunda bulunan yöntemler, öte yanda da çok gözüpek, yenilikçi yöntemler birleştirilmiştir. Folklorla ilişki çoğu zaman Nâzım Hikmetin yapıtlarının kuruluşunda da ortaya çıkıyor; bu ya

pıtlarda yer yer şiirsel, yer yer de düz bir anlatım vardır; (bunlar, bütün Türk toplumlarındaki destanların ortak özellikleridir.) Örneğin «Benerci Kendini Niçin Öldürdü?», «Taranta Babu'ya Mektuplar» vb.

Yazar, çoğu kez çok etkin bir rol oynuyor; kahramanlarına yardım ediyor ya da onları engelliyor; onlara karşı olumlu ve olumsuz duygularını gösteriyor («Jacond ile Si-Ya-u», «Benerci Kendini Niçin Öldürdü?», «Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı», «Memleketimden İnsan Manzaraları», vb.) Bu yöntem ulusal bir tür olan Karagöz tiyatrosunda görülüyor: orada bellibaşlı kişiler, Karagöz ve Hacivat, kâh anlatıcı, kâh yorumcu, kâh olayların içindeki kişiler oluyorlar.

İlk oyunlarından («Grev» ve «28 Ocak» oyunlarından) başlayarak Nâzım Hikmet, tüm yapıtlarında bu tiyatro yöntemlerinden çok yararlanmıştır. Ulusal Orta Oyunu yöntemlerinden de yararlanmıştır. Örneğin «Yusuf ile Menofis»in daktilo edilmiş kopyasında 3. perdeden önce bir ara bölüm vardır. Burada bir Haham'la dört ölü bulunmaktadır. Hepsi açıktan ölmüş olan bir Asyalı, bir Avrupalı, bir Amerikalı ve bir Afrikalı Hahamın okuduğu Musa'nın Pentakök'ünü (19) yorumluyorlar. Bu yorumların herbiri her kıtanın emekçilerini temsil eden allegorik kişilerdir. Görülüyor ki yazar, bu oyunun çağdaş zamanla ilişkisini vurgulamak için, eski bir efsanenin üslubunu bilinçli olarak bozmuş ve ana temayla çok sıkı bağı olmayan bu kişileri de oyununa almıştır. Böylece Nâzım Hikmetin, Türk ulusal Orta Oyunu yöntemlerinden de yararlanmak istediği anlaşılıyor.

Şiirlerinde Nâzım Hikmet, folklorda çok raslanan diyalogdan, okura ya da dinleyiciye doğrudan seslenme yöntemlerinden geniş ölçüde yararlanıyor. Birçok

19. Pentakök: Kutsal kitapta Eski Ahdin ilk beş kitabı. (Çevirenin notu.)

ulusların folklorunda, bu arada Türk folklorunda da çok yaygın olan doğayı canlandırma ve kişileştirme yöntemleri Nâzım Hikmetin tüm yapıtlarının özelliklerindendir. Burada belirtmek gerekir ki Ferhatla konuşanlar (Bir Aşk Masalı) hayvanlar, kuşlar, Demirdağı, sabah yıldızı ve ağaçlardır. Gülen ve ağlayan ağaçlar betimlenmesinde de yazar «Ağlayan Nar ile Gülen Ayva» adlı Türk masalından yararlanmıştır; yalmz orada ağlayan nardır, ayva güler; Nâzım Hikmetteyse tam tersine ayva ağlar (Ağlayan Ayva), nar güler (Gülen Nar).

Nâzım Hikmetin çok sevdiği bir anlatım yöntemi de tekrarlamadır; bu da gene folklor yöntemlerinden biridir; çoğu zaman da yazar, yüzyıllardır bütün folklor yaratıcılarının kullandığı abartmaya ve allegoriye başvurur.

Nâzım Hikmetin yapıtlarında benzetmeler genellikle çok cesurca, taze ve şiirseldir; çoğu zaman da somut ve görsel betimlemelere dayanır; böylece Nâzım Hikmet, gene çağdaş bir sanatçı olarak folklora epeyce yaklaşmış oluyor. Nâzım Hikmet, emekçiler için şöyle diyor:

«Onlar ki, toprakta karınca
suda balık,
havada kuş kadar
çokturlar.»

Gene bir örnek:

«Pamuk gibiydi, bembeyazdı ekmek.»
«gözleri baldan tatlı arım benim.»

Bu benzetmelerde anlatım ve betimlemelerin gözle görülebilecek ölçüde somut olması, Nâzım Hikmetin özelliklerinden biridir ve bir psikolojik karakteristiği vermek için kullanılır:

«Bir bıçak gibi kalbe giren hatıralarm sessiz olduğunu biliyorum.»

Ferhat, doğaya şöyle sesleniyor:

«Bugün tuhaf bir kederim var, çocuklar. İnsamn yüreğine öyle karasinek gibi konup yapışan soyundan değil... Ham elma gibi, buruk, fakat sıkı, sıhhatli, kurtsuz bir keder.»

Folklora olan bu yakınlık yalmz folklor yöntemlerinde değil, aym zamanda kişilerin psikolojik yapısında da kendini gösteriyor. Örneğin Ferhat, Şirinin odasına kolayca girince, şunları düşünüyor: Susuz çölleri aşması, karlıdağlardan geçmesi, zindanlarda çile çekmesi, tüm düşman ordularıyla savaşması sevgilisinden haber alabilmek için leyleklere yalvarması gerekirdi; yazar bunu yaparken okurun belleğinde hemen Türk masal ve destanlarının, sevgilisini bulmak için dünyayı bir ucundan ötekine dolaşan, olmayacak serüvenler yaşayan, kadın ve erkek kahramanlarını canlandırıyor.

Kahramanlarının iç dünyasını göstermek için Nâzım Hikmet, gene folklora başvuruyor; sanatçı bazan, eski folklor yöntemleriyle çok cesur, çok ince ve çok ileri çağdaş yöntemleri çok büyük bir ustalıkla bağdaştırıyor. Örneğin «Bir Aşk Masalı»nda bir dramatürji yöntemi olan iç monologlarla bir kişinin düşünceleri, öteki kişinin düşüncesinin devamı gibi, doğrudan doğruya veriliyor. Bu yöntemle kişilerin iç dünyası açıklığa kavuşturuluyor; bu yöntem, aym zamanda büyük bir duyarlık, sezgi gücü ve liriklikle kullanılıyor.

Nâzım Hikmet'te her kahramanın kendine özgü bir dili vardır; sözü edilen kişinin bulunduğu ruhsal durum, onun kişiliği, kültür düzeyi ve toplumsal durumu, bütün bunlar o kişinin o sırada kullandığı dili belirliyor. Gene yazar, Türk dilinde bulunan değişik üslupları kullanarak yapıtlarının diline zenginlik kazandırıyor.

Nâzım Hikmet, kişilerini yaratırken gerçekçi ve romantik yöntemlerden yararlamyor. Romantik karak-

terleri yaratırken abartmaya, allegoriye, simgelere başvuruyor; aynı zamanda gerçekçiliğin çok güçlü bir aracı olan ruhsal çözümlemelerden de yararlanıyor.

Sonuç olarak geleneksel ve yeni yöntemleri organik bir biçimde kaynaştırarak Nâzım Hikmet, hem masal havasıyla gerçekçilik havasını, hem de simgelerle gerçekliği bağdaştırıyor.

Halkın çok sevdiği eski konuları ve kişileri yeniden ele alarak bunlara yeni bir içerik, felsefî bir derinlik, ince bir psikolojik yaklaşım ve hümanizm kazandırması, eksiksiz bir biçim yaratması; bütün bunlar Nâzım Hikmetin yapıtlarının en üstün çağdaş sanat yapıtları arasında yer almasını sağlamıştır.

Nâzım Hikmetin yapıtlarındaki hiç alışılmamış bu cesaret ve yenilik, yalnız onun üstün yeteneğinden değil, aym zamanda onun dünya görüşünün ilkelerinden doğuyor. Nâzım Hikmet, kendisini proleteryanın şairi olarak görmekten kıvanç duyuyordu. Belli bir sınıfın görüşlerini bilinçli olarak paylaşan şair, aym zamanda geleneksel halk konularını çok yeni bir biçimde işlemiş ve bunların aracılığıyla XX. yüzyılın yeni, ilerici fikirlerini halkın bilincine taşımıştır.

KEMAL TAHİR'İN «DEVLET ANA» ROMANI (1)

Svetlana Uturgauri

60'lı yılların Türk düzyazı edebiyatı, ülkede yer alan ideolojik süreçlerin anlaşılmasında çok zengin bir kaynak oluşturuyor. Edebiyat olgularının bu yönünün araştırılması, Türk toplumsal düşüncesinde ve çağdaş Türk toplumunun değişik kesimlerinin ideolojik tutumlarındaki eğilim ve yönelişleri görmemize yardım edecektir.

Bu makalede, Türk aydın ve öğrenci çevrelerinde belli bir etkinliği olan büyük yazar Kemal Tahir'in (1910 - 1973) yapıtlarında geleneksel ilkelere bağlı ideoloji özelliklerini inceleyeceğiz.

Kemal Tahir, edebiyata 1930'ların son yıllarında şair olarak başladı. Kısa bir süre sonra, anti - faşist girişimleri yüzünden tutuklandı ve uzun süre hapiste kaldı. Kemal Tahir, edebiyat dünyasında yeniden ancak 1955 yılında, bu kez düzyazı yazarı olarak göründü. (2) Kemal Tahir romanlarıyla, 1950 yıllarında Türk

1. Bu çeviride, aym yazarın bu makalesinin daha kısa biçiminden Ataol Behramoğlu'nun yaptığı ve Militan Dergisi Sayı 5'te yayımlanan çeviriden kısmen yararlanılmıştır.
Bkz. L. Savelyeva, «Savaş Sonrası Türk Şiirinde Demokratik ve Gerici Yönelişler Üstüne», «Doğu Bilimleri Enstitüsü Kısa Bildirileri», N. 4, Moskova, 1952, (R.K.); A.A. Babayev, **Çağdaş Türk Edebiyatı Üzerine Denemeler;** 1969, (R.K.); Radiy Fiş, **Türkiye Yazarları, Yapıtları, Yaşamları,** Moskova, 1963, (R.K.).

edebiyatını eliştirel gerçekçilik düzeyine çıkaran demokratik yazarların geniş akını içinde yer alır. Kemal Tahirin *Esir Şehrin İnsanları* (1956), *Yedi Çınar Yaylası* (1958) vb. gibi başka yapıtlarında XX. Yüzyılın ilk yarısındaki Türk toplumsal yaşamı, gerçekçilik içinde yansıtılmıştır. Ancak, yazarın burada ayrmtılı olarak üzerinde duracağımız romanı, 1968'de Türk Dil Kurumu ödülünü kazanmış olan *Devlet Ana* romanıdır (3) Kemal Tahirin bu tezli romanı, onun yazarlığında, nesnel gerçekçilikten uzaklaşmasının sonucu olarak, gerçekçilik eğiliminde bir zayıflamayı gösterir.

Yayınlanır yayınlanmaz roman, çok çeşitli değerlendirmelere uğramıştır. Bazı eleştirmenler bu yapıtı «ulusal manevi değerler ve çağdaş önem taşıyan olaylar» düzeyine çıkarmışlardır. (4) Bazı eleştirmenlerse bu romanın «Türk edebiyatını bir adım bile ileri götürmediği» görüşünü belirtmişlerdir. (5) Bir başka grup eleştirmen de alaylı bir tutumla bu yapıtı «tarih ders kitabı» diye adlandırmıştır. (6)

Kemal Tahirin romanları ülkede, her zaman önemli edebiyat olayları olarak karşılanmıştır. Ama bunların hiçbiri *Devlet Ana* gibi şiddetli ve uzun tartışmalara yol açmamıştır. Buna bağlı olarak üç yılı aşkın bir süre, basında, ulusal ekonomi, dil ve edebiyat tarihi sorunları ve ülkenin toplumsal gelişme sorunu üstüne polemikler sürüp gitmiştir. Geniş bir Türk aydın çevresinin ideolojik tutumlarını göstermesi ve 1960 yılları Türkiyesinde keskinleşen ideolojik savaşımın özelliklerini yansıtması bakımından bu polemikler, özel bir incele-

3. Kemal Tahir, **Devlet Ana**, İstanbul, 1967.
4. Tahir Alangu, «1967 Yılında Roman ve Hikâyemiz», **Varlık Yıllığı**, 1967.
5. Fethi Naci, «Kimse Kimseyi Sevmiyordu», **On Türk Romanı** kitabından, İstanbul, 1971.
6. **Türk Romanı**, İstanbul, 1969. Kitapta Kemal Tahirin **Devlet Ana** romanı üstüne yazar Mehmet Seyda'nın düzenlediği tartışmanın yazımı yer almaktadır. Tartışmaya Kemal Tahir, gazeteci Gülçin Kasaroğlu, tarihçi Sabahattin Selek, şair Ahmet Oktay, öykü yazarı İsmet Bozdağ, vb. katılmışlardır.

meye konu olabilir. Çok eski bir geçmişte yer alan olayları anlatmasına karşın, *Devlet Ana* romanının gördüğü ilgi, herhalde çağdaş sorunlara el atmasıyla açıklanabilir.

Romanm konusu, bütünüyle çözümlenmemiş, gizler olarak kalan tarihsel olaylar içinde geçiyor. Olay, bir zamanlar Orta Asyada göçebe olarak yaşayan, sonra Selçuk Devleti topraklarında yerleşen Islâmlaşmış Oğuz oymağı Kayılar'm, başına Osman'ın geçmesiyle bilginlere göre gelecekteki Osmanlı Devletinin temellerinin atıldığı 1290 yılında geçmektedir. Ne var ki romanda geçmişin anlatılması, başlıca amaç değildir; bu olay, çağımızı aydınlatmak için bir araç olarak kullanılmıştır. 1960 yılları Türkiyesinin ideolojik «ortam»ını bilmek, yazarın yeniden canlandırdığı olayların tarihteki çağdaş anlamım kavramamıza yardım edecektir. Dizelerın arasında gizli olan ve romanın doğru yorumlanmasının anahtarı olan bu çağdaş anlam, yapıta ideolojik bir güncellik katmaktadır. Bu güncellik, ilk bakışta XIII. Yüzyıl Türklerinin yaşama biçimlerini ve törelerini yansıtan tarihsel bir roman izlenimini veren bu yapıtı, son yılların Türk edebiyatında en çok okunan romanlardan biri yapmaya yetmiştir.

Devlet Ana romanında Kemal Tahir, ülkesinin tarihi üzerinde görüşlerini ortaya koymaktadır. Ona göre, Türkiye daha Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş döneminde, toplumsal ve kültürel gelişim açısından Batı ülkelerinden daha ileri bir düzeyde bulunuyordu. Batı ülkelerinin tersine Türkiyede özel toprak mülkiyeti, feodal, toprağa bağlı ve mal gibi alınıp satılan köylü sınıfları yoktu. Toplumsal, dinsel ve ulusal bir eşitlik egemendi. Sınıfsız toplum düzeni Ortaçağ'da Türklerin dünya görüşlerini belirleyen kollektif bir bilinç doğurmuştu; bu bilinç, özel mülkiyet ve sınıfların uzlaşmazlığı üzerine kurulmuş olan Batı toplumlarındaki bireyci bilincin tam tersiydi. Kemal Tahirin görüşüne göre, sonraki yüzyıllarda ülkeyi «Batılılaştırma» deneyleri,

başka deyişle toplumsal düzen olarak «Batı örneği»ne öykünme, Türkiyede sınıfların ve sınıfsal düşmanlığın yapay olarak yaratılmasına, Türkler için doğal olan kollektif bilincin bozulmasına ve sonunda toplumsal, ekonomik ve kültürel yozlaşmaya yol açmıştır. Çağdaş Türk toplumunun geri kalma nedenlerini böyle açıklayan yazar, daha güç bir dönemde ayakta kalabilmiş olan bir halkın gelecekten korkmaması, gelecek için bir yol seçimi söz konusu olduğu zaman da geçmişten yararlanması gerektiğine okurunu inandırmaya çalışmaktadır.

Roman sanki «ulusal ruh»u desteklemek ve Türklerin ulusal onurunu onaylamak için yazılmış gibidir. Gülçin Kasaroğlu, kitabın bu niteliğini özellikle vurguluyor: «Bir zamandır önemsiz insanlar sayıyorduk kendimizi. Bu roman ise, geçmişte yapılanları ammsatarak kendimize inancımızı geri getiriyor ve bir moral destek oluyor. (7)

Feodalleşme süreci içindeki oymak beyliğinin kaçımlmaz sonucu olan Türk seferleri, Türklerin başka halkları egemenlik altına almaları, merkezileşme eğilimleri, bütün bunlar, romanda Türklerin kendilerini koruyuşları ve komşu halkları despotik Batı düzeninin tehdidinden koruma konusundaki soylu istekleriyle açıklanmaktadır. Kemal Tahire göre de Türk halkının tarihsel görevi zaten budur.

Kemal Tahirin görüşü, hiç kuşkusuz tarihsel gerçeklikle bağdaşmamaktadır; hattâ bu görüşün temelinde bir çelişki yatmaktadır. Bilindiği kadarıyla Türkiye, toplumsal gelişmenin feodalleşme aşamasından geçmiştir. Selçuklular döneminde oluşan feodal ilişkiler, Osmanlı Devleti koşulları içinde gelişerek sürmüştür. Osmanlı Devleti, yazarın getirdiği kamtların tersine, gerek toplumsal, gerek ulusal, gerekse dinsel bir uyum sağlayamamıştır. (8) Burada şair Ahmet Oktayın haklı

7. **Türk Romanı**, s. 14.
8. Bkz. A. D. Noviçev, **Türkiye Tarihi**, Cilt I, «Feodalizm Dönemi», Leningrad, 1963, (R.K.); N.A. Smirnov, M.S. Meyer, «Türkiye» (Os-

sorusunu yinelemek gereüiyor: «Gelecek için hiçbir zaman varolmamış bir geçmiş örnek alınırsa, bu gelecekten başarı elde edilebilir mi?» (9)

Türkiyede feodal ilişkilerin gerçekten de kendine özgü nitelikleri vardı. Toprak, devlet mülkü sayılıyor, toprak üstünde bazı sahiplik hakları sultana yapılan devlet hizmeti karşılığmda ömür süresince veriliyor ve miras yoluyla başkalarına bırakılamıyordu. Askerlik hizmetine karşılık verilen toprağa gelince bu, oğulun da babası gibi askerliği sürdürebileceği durumlarda oğula geçebilirdi; ama bunun için de gene sultanın onayı gerekiyordu. Ne var ki yukarıda sayılan koşullar, feodal ilişkilerin bulunmadığı anlamına gelmez. Çünkü feodalizm özünde, yasal hakka göre değil, rant ilişkileri üzerine kurulan toplumsal yapının koşullarına göre belirleniyor. Osmanlı toplumundaysa bu rant ilişkileri feodal özelliklerini koruyordu.

Kemal Tahirin anlattığı dönemde, Türk toplumunda, bu arada yönetim sistemi içinde de, oymak düzeninden kalıntılar vardı. Ertuğrul ve Osman, yaşlılar kurulunca seçilen oymak başkanlarıydı. (10) Kemal Tahir, sınıflı topluma geçiş döneminin ayırıcı niteliği olan olguları daha geniş bir tarihsel döneme yayarak, Türk feodalizminin başlangıç evresinin özgünlüğünü idealize ederek, sonraki evreleri görmezlikten gelerek, Osmanlı Devletinin tarihi konusundaki yorumunu ve Türkiyenin toplumsal gelişmesine ilişkin kendi tarihsel - felsefi görüşünü ortaya koyuyor. Bu yüzden, *Devlet Ana* romanındaki Ortaçağ Türk toplumu, dünya ta-

---

manlı İmparatorluğu), **Ortaçağ Dönemi Asya Afrika Halkları Tarihi** kitabında, Moskova, 1968, (R.K.); A. S. Tveritinova, «Kemalist Tarih Biliminde Ortaçağ Türkiye Tarihi» **Bizans Belleteni**, 7. Cilt Moskova, 1953 (R.K.); A. S. Tveritinova. «Türk Feodalizminin Niteliğinde Çözümlenmemiş Bazı Sorunlar», **«Yakın ve Ortadoğu** kitabında, Moskova, 1968 (R.K.).

9. **Türk Romanı**, s. 21.
10. Bkz. A.S. Tveritinova, Kemal Tahir'in **Derin Boğaz** adlı romanı, Moskova, 1971, (R.K.). **(Devlet Ana** romanı Rusça'ya Radiy Fiş tarafından bu ad altında çevrilmiştir.)

rihinde benzeri bulunmayan bir olgu gibi betimlenmekte; romantize edilmiş ideal Türk yönetici tipi, üstün ve yalnız Türklere özgü karakterin temsilcisi gibi gösterilmektedir. Genel olarak romanda, tümüyle yazarın ideolojik, sanatsal savları görülmemektedir.

Yapıtını yaratırken Kemal Tahir, Türkiyenin geçmişinden, Anadolu Selçuk Devletinin tarihiyle ilgili salt önemli olguları seçer ve bu olguları kahramanının monolog ve diyalogları aracılığıyla sergiler. Ertuğrulun ölümüne ilişkin olaylar çerçevesinde yoğunlaşan bu olgular, öykünün tarihsel fonunu yaratmaktadır.

Uydurulmuş kişilerin yanısıra romanda tarihsel gerçekliği bulunan kişiler de yer almaktadır: Ertuğrul, Osman, onun oğlu Orhan, Osmanın kayınpederi Şeyh Edebalî, Ertuğrulun kardeşi Dündar Alp, büyük oğlu Gündüz Alp, yaşlı beyin dostu ve savaş arkadaşı Akça Koca. Kemal Tahir, tarihsel gerçekliği bulunan kişileri ve adları hayal ürünü olan roman konusuyla sanatsal bir ustalık içinde birleştirmiştir. Yazarın sanatsal görevinin gerektirdiği olayların bu iç - mantığı, o dönemin kendine özgü özellikleri ve havasıyla sıkı sıkıya birbirine bağlıdır.

Konuyu götüren öge, Avrupadan gelen ve Türklere karşı olan Napoli'li Sen - Jan tarikatı (11) Şövalyesi Notüs Gladyüs ve Cenevizli Katolik bir keşiş olan Benito'nun entrikalarıdır. Romanın çözümü, Türklere karşı isteyerek ya da istemeyerek karşı gelen herkesin ölümüyle oluşturuluyor. Kompozisyonun önemli noktaları arasında elliden fazla kişinin karıştığı olaylar dizisi yer almaktadır. İlgi çeken konusu, içindeki olayların serüvensel niteliği ve akışındaki dinamizm, yapıta çekicilik katıyor.

Çok uzak bir geçmişte yer alan olayları, halk kahramanlık destanı ruhuyla yeniden canlandırmayı amaç-

11. Bir asker-rahip tarikatı olan Sen-Jan. XII. yüzyılın başlangıcında Filistin'de Haçlı Seferleri'ne katılanlar tarafından kurulmuş ve Doğu'dan kovulduktan sonra tarikatın merkezi Kıbrıs'a taşınmıştır.

layan yazarın, sanat bakımından çok etkin anlatım araçları bulmuş ve seçmiş olması, yapıtın sanat başarısını ve çekiciliğini sağlamıştır. Kemal Tahir, romanını halk edebiyatının geleneklerine yaklaştırmaya çalışmıştır, çünkü ulusal geleneğin sürekliliğini kanıtlamak istemiştir. Böyle bir çaba, yazarın tarihsel - felsefi görüşlerinin milliyetçi bir eğilimden doğduğunu gösteriyor.

Böyle, kolay olmayan bir görevi yüklenen Kemal Tahir, romanı için bu göreve uygun bir üslup bulmuştur. Bu üslubun özelliği, koyu ve romantik bir ton taşımasıdır. Bu anlayışın sonucu olarak yazar, Türk dilinin çağlar boyu başka dillerin etkisi altında özgünlüğünü ve eski anlatım gücünü yitirdiğini düşünmektedir. Bu yüzden Kemal Tahir, Osmanlı Devletinin oluşum dönemindeki dili yeniden canlandırmaya çalışmaktadır. Kendisi bu konuda, «Romanımda eski Türk dilinin stilizasyonu söz konusu değil; ben bu dili yeniden yaratmayı denedim.» (12) demektedir. Romancının bu deneyinde ne denli başarılı olduğunu saptamak için ayrı, özel bir araştırma gerekir. Biz burada ancak edebiyat eleştirmeni Tahir Alangu'yla birlikte, romanın dilinin olayların geçtiği yer ve zamanla uyum içinde olduğunu söyleyebiliriz. (13)

Öyküyü, ulusal kökenin kendini çok parlak bir biçimde gösterdiği epik edebiyat geleneğiyle yakınlaştırma çabası, romanın konusunda ve kişilerin yaratılışında da görülüyor. Bu alanda, intikam, teke tek boy ölçüşme, kardeş olma, kız isteme, sevgilinin kaçırılması gibi epik ögeler, destanlardaki yiğitler, savaşçı kız, yiğidin sadık dostu olan at, vb. gibi epik imgeler dikkati çekiyor. Ne var ki bu epik türün geleneklerine başvururken yazar, aynı zamanda çağda Türk gerçekçi edebiyatının ulaştığı başarıları gözönüne alarak bunları yeniden değerlendiriyor. Eski Türkgil epik türünden, «Dede

12. **Türk Romanı**, s. 58.
13. Bkz. Tahir Alangu, «1967 Yılında Roman ve Hikâyemiz».

Korkut»tan, bazı parçaları olayın örgüsüne katarak Kemal Tahir, bunları masal havasından soyutlayıp onlara bir gerçeklik boyutu kazandırıyor. Örneğin, Yunus Emre, Şeyh Edebalî'nin kızına, Osman'la evlenmesine izin verildiğini bildirdiği zaman Kaplan Çavuş şöyle haykırıyor: «Ben Ertuğrul oğlu Kara Osman'a haber vereceğim.» Sonra Korkut'un anlatıcısının üslubuna uyarak şöyle diyor: «Ertuğrul oğlu Kara Osman beyimize selâm ederim, bundan böyle, aç geleni doyursun, yalıncak geleni giydirsin. Attan aygır, deveden tülü, koyundan koç boğazlatsın! Ala çadırını yeryüzüne diktirsin: beyleri, yiğitleri sofrasına biriktirsin! Yeme, içme, gülme, söyleme, çalma oynama olsun!» (14) «Dede Korkut»taysa bu sözler aslında Dirse Han'ın karısı tarafından söyleniyor. Orada hanedanın oğulsuz kalmasında kabahatli bulunan kadın, kocasından büyük bir şölen düzenlemesini istiyor ve «en iyi taylar ve develer kesilsin», «beyler çağırılsın», ki bunların hepsi bir arada Tanrı'ya dua etsinler: belki «herhangi bir soylu beyin duasına» karşılık olarak Tanrı onlara istedikleri oğulu verir.

Bir örnek daha verelim: Çok sevdiği karısının ölümünü arkadaşına haber verirken, yalnızlığından ve gençliğin çabuk geçip gittiğinden yakınan Kaplan Çavuş, şöyle diyor: «— Hey, hey! Kese kese yemek için kebap tatlı, kat kat zırhtan dönmeyince kılıç tatlı, geldiğinde hiç gitmese devlet tatlı, bildiğini unutmasa akıl tatlı...» (15) Buna benzer sözler «*Dede Korkut*»ta Kazılı Koca'nın oğlu Yiğenek hakkında da söyleniyor; ama burada bu sözler bir düşle ilgilidir ve Yiğenek'in düşünde gördüğü, kendisini babasının uzun yıllar süren tutsaklığından kurtarma amacından caydırmaya çalışan eğiticisine karşı bir seslenişidir.

Gerek kahramanların diyaloglarına «Dede Kor-

14. Kemal Tahir, **Devlet Ana**, s. 266. Burada ve bundan sonra, bütün alıntılar 1973 baskısından yapılmıştır.
15. **a. g. e.**, s. 256.

kut»tan aldığı parçaları, gerek olayın gelişimiyle çok az bağlantısı olan Yunus Emre (1240 - 1320) epizodunu yazar, XIII. Yüzyıl Türk kültürünün Batı kültürüne üstün olduğunu kanıtlamak için kullanıyor. Türklerin manevi ve kültürel üstünlüğünü kanıtlamak isteğiyle yazar, Türk toplumunun, o zamanlar özellikle de «*Dede Korkut*» masallarıyla ve Türk şiirinde âşık geleneğinin kurucusu olan ünlü insancıl şair Yunus Emre'nin şiirleriyle seçkin bir edebiyata sahibolduğunu hatırlatmak zorunluluğunu duyuyor.

Romanda birçok olay, destanlarda olduğu gibi, görgü tanığı yoluyla anlatılmaktadır. Ama bazan, sırayla birkaç anlatıcıya da söz veriliyor; bu anlatıcıların değişmesi, kısa diyaloglarla birlikte oluyor; bu diyaloglar, anlatımı uzayıp gitmekten ve tekdüzelikten kurtarıyor. Görgü tanıklarının bu «anlatımı», bazan anılardan oluşan bir iç - monolog biçimindedir. O zaman, olayın belirlenmesinde gerçekçi düzyazıda bulunan psikolojizm ögeleri yoğunlaşıyor.

Romanda geleneksel folklorda ve Ortaçağ Türk edebiyatında uygulanan bir ögeyi, anlatı içinde anlatıyı görüyoruz. Bu anlatılar ya bilmece, ya betimleme ya da tiyatrolaştırılmış bir gösteri biçimindedir ve bir ahlak dersi anlamı kazanmaktadır. Bu anlatılar, olayın gelişimiyle doğrudan ilişkili olmamakla birlikte, ona mantıksal olarak bağlıdırlar ve anlatılan zamanı betimlemeye yarayan ayrıntıları oluştururlar.

Epik ilkesi, romanın kişi yaratma sisteminde de görülmektedir. Kahramanlar, olumlu ve olumsuz kahramanlar olarak ikiye ayrılmıştır. Her birinin başında, kişiliklerinde iyiliği ya da kötülüğü temsil eden kişiler bulunur. Osman, Türklerin âdil dünyasının temsilcisidir. Onun karşıtı olan Gladyüs ise Batı feodalizminin, «karanlıklar dünyası»nın, tüm insanlık dışı yanının somutlaştığı kişidir. Burada yazarın amacı epikteki soyut iyilik - kötülük karşıtlığını yeniden yaratmak değil, kesinlikle birbiriyle bağdaşmayan iki toplumsal dünyayı anlatmaktır.

Romanın başkişisi Osman, yazarın düşüncelerinin başlıca sözcüsüdür. Bu tip, halkın iyilik anlayışının somutlaştırıldığı destan kahramanının romantikleşmiş tipi olan yiğittir. Ama bu kahraman, Allah'ın doğaüstü bir güçle donattığı birisi değil, keskin zekalı, yiğit, korkusuz, gerçek bir insandır. Romanda Osmanlı devletinin kurucusu, gücünün geliştiği, yükseldiği bir yaşta çizilmiştir. Osmamn babası Ertuğrul ömrünün son demlerinde, oğlu Orhansa yaşam yolunun başlarında gösterilmektedir. Her üç beyin de kişiliklerinde benzer çizgiler vardır. Aym çizgilere, onların öteki oymakdaşlarında da raslanmaktadır. Böylece Kemal Tahir, okuruna Osmanın kişiliğinde yalnız Osmanlı Beyine özgü değil, genel olarak bütün Türklere özgü nitelikler bulunduğunu düşündürmek istemektedir. Osmanın kişiliğinde akılcılık ağır basar. O, duygularını denetim altına alabilen bir kişidir. Yüksek ahlâk değerlerine, savaş onuruna, yurtseverce bir özveri duygusuna sahiptir. Bu aklı başında siyaset adamının ve savaş kumandanının tüm yaşamı, halkının hizmetine ve devletin geleceğine adanmıştır. Onun, kendi buyruğundaki öteki insanlardan farkı, ortak davalarda daha büyük bir sorumluluk duygusu taşımasıdır.

Yazarın, tüm insan erdemlerini topladığı bu Osman kişiliği, çeşitli durumlarda gösterilmektedir. Bu Türk beyi. tarihsel açıdan gerçek bir kişi olarak algılanmaktadır. Buna karşılık Osmanın kişiliği, yazarın gerçekçilik yanının zayıflığına bir kanıttır. Ne var ki bu olguyu yakalamak oldukça güçtür; çünkü nesnel tarihsel gerçekçiliğe karşı olmasına karşın yazar, gerçek bir sanat yapıtı yaratmayı başarmıştır. Kemal Tahir, toplumsal sorunları bilmezlikten gelerek gerçekliği günlük ve askerî yaşam betimlemelerine dek daraltmaktadır. Yani Osmanlı Devletinin oluşumunun, herşeyden önce birçok köylü ayaklanmasının tanıklık ettiği gibi, keskin toplumsal, ulusal ve dinsel çatışmalarla gerçekleştiği olgusunu bilmezlikten gelmektedir. Okurun ilgisini, yok

olup gitmemek için yiğitçe vuruşan «altıyüz kılıçlık ordu»nun savaşında yoğunlaştırmaktadır. Kahramanlarının bu coşkulu savaş tutkusu, yazarın onlarda görmek istediği ve Türk kişiliğinin ayırıcı özelliği saydığı olumlu nitelikleri göstermesine geniş olanak sağlamaktadır. Yazar, romanda betimlenen gerçekliğin çerçevesi dışına çıkarak Türk toplumsal yaşamı içine girseydi, adaletli bir toplum düzeni temsilcisi, ideal kişiliğe sahip günahsız bir yönetici tipi çizebilir miydi? Böylece romanın sanatsal bütünlüğünü sağlayabilir miydi?

Gerçekliğin toplumsal yanlarını betimlemeye yanaşmayan Kemal Tahir, kahramanlarını toplumsal - sınıfsal bireycilikten yoksun bırakmaktadır. Kahramanlarının dış görünüşlerinin farklı olmasına karşın, iyilik simgesi olan bu kahramanlar, iç yapılarıyla birbirlerine benzerler. Bunun nedeni, kişiliklerinin ayırıcı özelliği olarak toplumsal değil, ulusal kökenin kullanılmasıdır. Çeşitli sınıf ve tabakaların temsilcileri beylerin, sipahilerin, köylülerin zanaatçıların, dervişlerin vb. davranışları, ulusal kökene göre belirlenmiştir. Bunun sonucu olarak önceden belirlenmiş didaktik bir etki çıkıyor.

Osman tipi, gerçekten durağandır. Osman, bütün roman boyunca hiç değişmemektedir; yalnızca başlangıçta saptanmış nitelikleri, olayların gelişmesi boyunca ortaya çıkmaktadır. Osmanı kendi düşüncelerinin sözcüsü yapan Kemal Tahir, onu «özerklik»ten, «kendi kendini açma»dan yoksun bırakmıştır. Bundan başka karakterleri, yalnızca ulusal özelliklerle çizmesi, gerçekçi edebiyatın temel ilkesi olan toplumsal tipleştirme olanağını ortadan kaldırmaktadır.

Nesnel toplumsal - sınıfsal bir çözümlemenin bulunmayışı, yazarın tarih yasalarını kavramamıza yardım edecek yaşam koşullarını görmesine engel oluyor; bu nedenle yazar, yaşamı kopuk kopuk parçalar ve ayrıntılarla ele alıyor ve derin, gerçekçi sanatsal genellemelerden uzak kalıyor. Ama bunda da Kemal Tahir, büyük bir ustalık gösteriyor. Örneğin gündelik yaşam tablola-

rında, yaşlıların toplanmasında, loncaya giriş törenlerinde, göçün ve askeri eğitimin anlatılmasında, giysilerin ve silahların ayrıntılarında çok büyük bir dikkat, çarpıcı ve büyük bir zevk görülmektedir.

Kemal Tahir, kendisine yöneltilen eleştirilerde sık sık ayrıntılara kapılmakla suçlanmıştır. Ne var ki yazar, bu tutumu önce okurunu elinden geldiğince bilgilendirmek, sonra da tarihsel gerçekliği kanıtlanmış ayrıntılarla o dönemin havasını yeniden canlandırmak amacıyla, isteyerek benimsemiştir.

«Karanlıklar dünyası»nın tablosunu çizerken Kemal Tahir, tüm dikkatini dünyanın toplumsal düzenine yoğunlaştırmıştır. Burada yazar, sınıfsal ayrımlaşmayı, derebeylerinin sınırsız egemenliğini, tutsak köylünün ve esnafın durumunu göstermek için parlak renkler kullanmaktadır. Gladyüs'e gelince, yazar onu neredeyse somutlaşmış efsanevi bir kötülük olarak betimlemiştir. Gladyüs «Kudurmuş bir yırtıcı hayvan kadar merhametsiz, leşle beslenen bir çakal kadar alçaktır.» «Kurnaz, korkak, açgözlü, tutkularında ölçüsüzdür.» İktidar hırsayla «çökmüş olan Ertuğrul'u yok etmek», «alıklar ülkesini ele geçirmek», Bitinya Prensi olmak, sonra da Bizans prensliklerine boyun eğdirerek Bizans tahtına oturmak istemektedir. Ertuğrulun uç beyliği Bitinya'yı zaptederek şövalye burada, kendi ülkesinin düzenini kurmayı amaçlamaktadır. Ertuğrul toprağında eşitlik ve kardeşliğin egemen oluşunu Gladyüs, «alık Türkmenlerin, doğulu barbarların alıklığı» olarak yorumlamaktadır. Osman tipine karşıt olarak yaratılan Gladyüs tipiyle yazar, iki toplumsal dünyanın uzlaşmazlığını kanıtlamak, Batı toplumunda yetişen bir insanın Türk kişiliğini anlamasının ne denli güç olduğunu göstermek istemektedir. Gladyüs Türkmenlere karşı nefret duygusuyla doludur. Osmanın eski müttefiklerinden iki hain onu kaçınılmaz bir ölümden kurtardıktan sonra bile Gladyüs, içindeki bu duyguyu yenememekte, bunun nedenlerini araştırarak Türklerden nefret edip et-

mediğini kendisine sormaktadır: «... Neden bedava hizmet etmek için köpekleşirler peki, ben niçin bu dostluğa karşı düşmanlık duymaktayım? Herifler, hizmet edeceğiz diye çırpınırken, niçin kusma geliyor içimden? Çünkü gözlerinden duygularını sezemiyorum, söylediklerinden gerçeği yalanı ayıramıyorum, davranışlarını hiçbir anlama bağlayamıyorum. Kırk yıl bir arada yaşasam budur bu... Öyleyse bu herifler insana benzer, insan düşmanı yaratıklar... Rumları da sevmemişti. Palavracı gevezelerdi... Ortadoksluk tutturup Rab-İsa'nın doğru yolundan ayrılacak kadar akılsızdılar ama, nihayet insandılar. Hiç olmazsa iğrenç değillerdi. «Türkmenler de Hiristiyanlığı kabul etseler, bize verdikleri bu düşmanlık duygusu, bu kusturucu iğrenme geçer mi biraz?» Bu soruya her zamanki kesinlikle «Hayır» deyince, nedenini aradı...» (16)

Kemal Tahir, okurun bu soruya yanıt bulması olanağını romanının konusuyla sağlamaktadır. Ama bir yazısında bu soru'nun yanıtını kendisi ustalıkla belirtmektedir: «Sömürücü Batı'nın bize beslediği nefretin nedeni ırksal ya da dinsel değil, sosya-ekonomik uzlaşmazlıktır.» (17)

Cenevizli Keşiş Benito tipi de daha az iğrenç değildir. Egemenlik ve zenginlik uğruna aşağılık tutkularını doyurmak için kötülük işleyen şövalyeye karşılık Benito, egemenlik ya da para peşinde değildir. Kötülük, bu Cenevizli için onsuz-edilemez bir zevktir. Durgunluktan usandım... Ortalık karışmalı!.. Karışmalı gümbür, gümbür... Kim kime olmalı, gücü yeten yetene...» (18) Bitinya üzerine tasarlanan hainçe seferin zevkiyle böyle haykırıyor kutsal peder. «Akıldan nasipleri olmayan», «lâf anlamayan», iki katı yürekli «frenk» (Hristiyan), Gladyüs ile Benito, «Birbirlerini yutan iki akrep» ola-

16. a. g. e., s. 727.
17. Kemal Tahir, «Turgut Uyar'ın Kitabı Dolayısıyla», Yeni Edebiyat, 1970, Sayı. 7, s. 28.
18. Kemal Tahir, Devlet Ana, s. 92.

rak tanımlanmaktadır. Kişiliklerinin başlıca özelliği, insanlara karşı duydukları nefret, karşılıklı düşmanlık ve kötülüğe yatkınlıktır.

Kemal Tahirin tarih anlayışı, birçok noktada çağdaş Türk bilimindeki anayurt tarihi üzerine görüşleri yansıtmaktadır. Ne var ki, bilginlerden farklı olarak yazar, gelenekçilik tutumu içinde kalmakta, «Kemalist devrim»in gerekliliğini reddetmektedir. 1930 yıllarında Türkiyedeki siyasal çatışmaları anlattığı ***Kurt Kanunu*** (1969) adlı romanında Kemal Tahir, feodal Osmanlı İmparatorluğunun temellerine ölümcül bir darbe indiren ve Türkiyede burjuva parlamanter Cumhuriyet yolunu açan devrimin Türk toplumuna hiç de hayır getirmediği görüşünü tanıtlamaktadır. Aynı düşünce, soyut bir biçimde *Devlet Ana* romanında da yer almaktadır. Ülkenin «batılılaşma» sürecine karşı yazarın olumsuz tutumundan mantıksal olarak çıkarılabilecek bir sonuçtur bu. Aynı zamanda incelediğimiz romanın ana fikri, yalnızca yukarıda değindiğimiz bu görüşlerin tanıtlanmasıyla sınırlanmış değildir. Kemal Tahir bir çıkışında, romanında üstü kapalı olarak bulunan fikrinin son halini açıkça ortaya koymuştur: Türkiyenin ancak kendi tarihsel gelişiminin özel koşullarına göre ve kendine özgü geleneklere dayanarak adaletli bir toplum düzenine kavuşabileceğini açık açık söylemiştir. (19)

Ülkenin gelişmesinin özelliklerini belirlerken yazarın gelenekleri hesaba katması doğaldır. Ama ulusal geleneklere fazla değer vermek, onlara az değer vermek ölçüsünde tehlikeli olabilir; bu tutum, sanki dışardan gelen bir etkiden ve elbette bunların arasında ilerici fikirlerin etkisinden kurtulma isteğinden geliyor gibidir.

Kemal Tahirin görüşleri birçok noktada «Üçüncü Dünya» ülkelerinin küçük burjuva aydın çevrelerinde yaygın olan ve sosyalist gelişme yolunu seçmiş olan hal-

19. Bkz. **Türk Romanı**, s. 53.

kın 'yabancı' hiçbir şeyi aktarmayıp herşeyi kendi öz tarihinden çıkarması gerektiğini savunan 'gelenekçi' yargıları pekiştirmeye yardım ediyor. Ama, «Bu gibi düşünceler geçmişin geri, kalıntısal biçimlerine destek olmakta... yeninin olumlu araştırmaları yolunu tıkamakta ve devrimci eylemi frenlemektedir.» (20) Kemal Tahir'in fikirleri, bazı yurttaşları tarafından da benimsenmiştir. Nitekim Emin Özdemir de Kemal Tahirin eski geleneklere bağlı kalmasını eleştirirken «eskinin ulusal değer yapılması isteğinin, yeniyi boğduğunu» (21) belirtmektedir.

Türkiyede Kemal Tahirin görüşleri bir küme öğrenci gençlik ve aralarında ekonomici Sencer Divitçioğlu, edebiyatçı Salahattin Hilâv, sinema rejisörleri Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi ünlü yaratıcı kişilerin de bulunduğu aydınlarca benimsenmektedir. Bunlar, 1960 yıllarında ortaya çıkan ve kurucusu Kemal Tahir sayılan ideolojik bir akımın temsilcileridir.

Bildiğimize göre 27 Mayıs 1960 devrimini izleyen yılların özellikleri, demokratik hareketin hızlanışı, öğrenci gençlik, ilerici aydınlar ve işçi sınıfı arasında anti-emperyalist düşüncelerin yaygınlaşmasıdır. Büyük bir gerginlik içinde gelişen olaylar sırasında, ülkenin ideolojik «ortam»ında ciddi değişiklikler olmuştur. Toplumsal gelişme sorunlarıyla ilgili bu çetin savaşım gösteriyor ki, bilimsel sosyalizmin yanında ülkede değişik «Türk sosyalizmi» görüşleri de bulunuyor ve büyük bir yazar olan Kemal Tahirin temsil ettiği görüş de bunların arasında yer alıyor.

---

20. Ulusal kurtuluş hareketinin yeni aşaması ve anti-emperyalist güçlerin birliği sorunları. Uluslararası Kurultay Belgeleri, **Barış ve Sosyalizm Sorunları** Dergisi, 1972, Sayı 11, s. 43 (R.K.).
21. Emin Özdemir, «Osmanlılık Özlemi», **Varlık**, 1970, Sayı 755, s. 4.

ORHAN KEMAL'İN YAPITLARI

TÜRK GERÇEKÇİLİĞİNİN GELİŞMESİNDE YENİ BİR AŞAMA

Svetlana Ulurgauri

Orhan Kemal adı (1914 - 1970) yalnız kendi ülkesinde değil, ülke sınırlarının çok ötesinde de tanınmaktadır. Orhan Kemal Sovyetler'de de çok iyi tanınan bir yazardır. Bu Türk yazarının ilk seçme öyküleri, Moskova'da 20 yıl önce yayınlanmıştır. (1) Onun yazdıklarını şimdi Azerbaycanlılar, Ukraynalılar, Gürcüler, Kazaklar, Latviyalılar ve Özbekler de kendi dillerinde okuyorlar.

Orhan Kemalin yapıtlarında bugün yaygın olan yabancılaşma sorununa ya da yalnızlık felsefesine değinilmiyor. Yazar, kendini biçimsel deneylere de kaptırmıyor. Bu düzyazı yazarının geleneksel gerçekçilik yaklaşımıyla yazdığı tüm yapıtlarında Türk emekçisinin, sönük, gündelik yaşamından, onun yoksulluklarla dolu çevresinden, devrimci, ilerici bir sanatçının bilincinden ve ruhundan yükselen bir gerçeklik var.

Orhan Kemalin yapıtları, yalnız çevirmenlerin değil, Sovyetler, Polonya, Çekoslovakya, Bulgaristan ve Doğu Almanyadaki araştırmacıların da dikkatini çek-

1. Orhan Kemal, **Ekmek Kavgası**, Rusçası R. Fiş, Moskova, 1956.

miştir. Son yıllarda, özellikle kendi ülkesi Türkiyede Orhan Kemal hakkında çok yazı yazılıyor. Eleştirmenler ve yazarlar, Orhan Kemalin yapıtlarının özelliklerini daha iyi anlamak ve ulusal edebiyattaki yerini saptamak için çalışıyorlar.

Orhan Kemalin edebiyatta asıl etkin olduğu dönem, 40 - 60 yılları, aynı zamanda Türk eleştirel gerçekçiliğinin estetik ve sanatsal olgunluk kazanmaya, belli başlı bir akım olarak kendini ortaya koymaya, aslında ülke edebiyatının gelişmesini yönlendirmeye başladığı dönemdir.

Toplumsal sorunsala karşı her zaman büyük bir ilgi besleyen gerçekçi edebiyat, özellikle köylerin ve kentlerin alt tabaka insanlarının yaşamını kapsıyor. XX. Yüzyıl, halk kitlelerinin tarihini ön plâna çıkartmıştır. Çeşitli ülkelerin edebiyatları bu süreci yansıtmıştır; bugün de yansıtmaktadır. Birçok ülkenin gerçekçi yazarlarının, bu arada Türk yazarlarının yapıtlarının da başlıca kahramanı, emekçi insandır.

Bunun yanında gerçekçi Türk edebiyatı, dikkatini toplumun belli bir kesimindeki insanların toplumsal bilinçlenme sürecine çevirmiştir. Toplumsal uyanış ve toplumsal etkinlik sürecine giren yeni bir insan - kahraman ortaya çıkmıştır (Örneğin Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusufu*, Yaşar Kemalin *İnce Memedi*, vb.).

Bu gerçekçi yazarlar, kahramanlarının davranışlarının ardında yatan nedenleri, kişilerin ruhsal yapısını, yaşamlarındaki çelişkileri ve onların iç-dramlarını 'içinden' görüp resmediyorlardı. Bunda, yazarın yaşam deneylerinin bir parçası olan betimlemelerin verilmesinden çok, emekçi kitlelerin çıkarlarına cevap veren olayların değerlendirilmesi önemlidir.

Herşeyi bilinçli olarak, halkın açısından görmeye çalışan Türk edebiyatı, daha 30'lu yıllarda kendini demokrat yazarların yapıtlarında göstermiştir: Örneğin Reşat Enis, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Suat Derviş, vb. Toplumda ve edebiyat alanında ülkenin kendine öz-

gü gelişmesinden ötürü, gerçekliği halkın gözüyle görme yöntemi, artık tek tek yazarların kişisel özelliğini taşıyan bir yöntem olmaktan çıkıp çağdaş eleştirel gerçekçilikte yasalaşan, norm olarak yerleşen bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır. Gerçekliğin halk açısından değerlendirilmesi, yazarları halkın çektiklerinin «kökenlerine» inmeye götürüyor. Bu yöntem de, anlatılan olaylardaki neden sonuç bağlantısının daha derin ve net olarak yansıtılmasına, anti - emperyalist ve anti - kapitalist eğilimin gerçekçi Türk edebiyatında güçlenmesine yol açmıştır.

Son yıllarda edebiyatta eleştirel gerçekçiliğin gelişmesinde görülen özelliklerden biri, Türkiyede özellikle 60 - 70 yılları arasında gözlenen sosyalist fikirlerin edebiyata girmesi olgusudur. Sosyalist fikirlerin yaygınlaşması ve Türk gerçekçiliğinin yeni bir niteliğini oluşturması gerçekçilikle sosyalist fikirlerin birleşmesi kesinlikle sosyalist gerçekçiliğin doğduğu anlamına gelmez. Yeni bir sanatsal dünya görüşünün olgunlaşması için uzun bir süre gereklidir. Yeni fikirlere, yeni sözcüklere gereksinme vardır; bütün bunlar, Genrich Mann'a göre Gorki için «dünya edebiyatı içinde yeni yollar»ın ve yeni bir perspektifin açılmasına olanak sağlamıştır. (2) Çağdaş Türkiye'nin özelliklerine gelince, burada sosyalist fikirlerin çok çeşitli olduğunu, sosyalizme yönelen Türk yazarları için sosyal ve tarihsel koşullar nedeniyle sosyalizmin toplumsal bir ideal olmaktan ileri gidemediğini eklememiz gerekir.

Değişik dünya edebiyatlardan alınan birçok örnek bize gösteriyor ki, sosyalist fikirler, sosyalist gerçekçiliğin doğmasından çok önce geliyor: Örneğin E. Potie'nin *Enternasyonal*'i. Lunaçarski'ye göre gerçekten sosyalist ilk yapıtlardan biri Jack London'ın *Demir Ökçe*'sidir. Gerçekten de Mayakovski'nin «Misteri Buf»u, Nâzım Hikmet'in «Kan Konuşuyor»u ve Sabahattin Ali'nin

2. 3 **Ciltlik Rus Sovyet Edebiyatı Tarihi, Cilt I,** Moskova, 1958, s. 487.

«Düşmanlar»ının sosyalist bir eğilim taşıdığı tartışma götürmez.

Yukarıda saydığımız yapıtlar sosyalist fikirlerin Türk edebiyatına 30 - 40 yıl önce girdiğini kanıtlıyor; bu süreç Nâzım Hikmetin ve Sabahattin Alinin yapıtlarına bağlıdır; Orhan Kemalin yapıtları da aynı akımın içinde gelişmiştir. Sosyalist eğilimin değişik biçimlerde ve değişik ölçülerde bulunması, bu tanınmış sanatçıları tartışma götürmez bir biçimde birleştiren temeldir.

Sanata sosyalist fikirlerin girmesiyle sosyalist eğilimli bir sanatın biçimlenmesi süreci başlıyor. Buna bağlı olarak da yeni bir sanatsal dünya görüşü doğuyor.

Ünlü Sovyet edebiyat bilgini A. Matçenko şöyle diyor: «Sosyalist gerçekçilikle sosyalist edebiyat birbirine bağlı ve birbirine yakındır; ama bunlar aynı olgular değildir. Sosyalist edebiyat, sosyalizmin olumlu etkisiyle oluşan bir edebiyat demektir. Değişik sosyalist dünya görüşleri ve sosyalizme karşı duyulan yakınlığın değişik dereceleri bu edebiyata yansımaktadır.» (3) 60 - 70 yılları arasında Türk edebiyatında gerek bilimsel sosyalizm tutkusunu benimseyen, gerekse değişik ulusal sosyalizm görüşünü savunan ve sosyalizme karşı belli belirsiz bir yakınlık duyan birçok yazar vardı.

Sosyalist edebiyatta karşıt sanat akımları ve değişik yaratıcılık yöntemleri de bulunabilir ve bu aslında kaçınılmazdır. Çağdaş Türk eleştirel gerçekçiliğinde birbirinden ideolojik sınırlarla ayrılmış sanatsal ve estetik eğilimlerin bulunuşu sosyalist edebiyatın biçimlenme sürecinin ne denli güç geliştiğini kanıtlıyor.

Bu tür edebiyatın en çok dikkati çeken özelliklerini. çok özgün bir biçimde Orhan Kemalin yapıtlarında görüyoruz.

200'ü aşkın öykü, 30'a yakın roman ve uzun öyküde Orhan Kemal, edebiyatını yaşamdan alman malze-

3. A. Metçenko, «Sosyalist Gerçekçilik ve Sosyalist Sanat Üzerine», Oktobr dergisi, 1967, Sayı 6, s. 196.

meyle zenginleştirmiş, güncel toplumsal sorunlar konusunda dikkatini bilemiştir. Yeni temalar, yeni konular, yeni kişiler yaratarak sınıf sınırının ötesinde duranlara karşı alt tabakaların yaşamının geniş bir tablosunu çizmiştir.

Orhan Kemalin kahramanları, zanaatçılar, küçük memurlar, işçiler, köylüler ve ırgatlar, serserilerin elebaşları, evsiz barksızlar ve fahişelerdir. Yazar, fabrikatörlere, müteahhitlere, toprak ağalarına da ilgi duyuyor; ama onun en çok dikkatini çeken şey, büyük çağdaş kentteki emekçi halkın yazgısıdır.

Emekçi halk üzerine yazmak Orhan Kemal için kişisel ve sanatsal bir eğilim değildir; bu, onun çok iyi düşünülmüş, sanatsal estetik tutumudur. Yazarın bu tutumu özel söyleşilerinde, makalelerinde sürekli olarak ortaya konmuştur. Yazarın kanısına göre çağdaş sanatın en önemli malzemesi emekçi, çalışan insanlardır; yazarın amacı kendi emeğiyle toplumun gelişmesini etkilemek olduğundan o, bunları görmezlikten gelemez. Orhan Kemalin sanatçı olarak edebiyattaki tutumu, yalnız sorunsalı işleyen konularında, kahramanlarında ve anlatım biçiminde ortaya çıkmakla kalmaz; bu tutum aslında, Orhan Kemalin, ulusunun yazgısına boyun eğişine büyük bir acıyla yaklaşmasında, çalışan kitlelerin bilincini uyandırmaya çalışmasında ve onları toplumsal etkinliğe çağırmasında kendini gösteriyor.

Kısa bir yazı içinde Orhan Kemalin bıraktığı geniş edebiyat ürününü bütün yanlarıyla incelemeye olanak yoktur. Bunun için, çok geniş ve uzun bir monografik araştırma gerekir. Bu yüzden yapıtlarında onun yazar kişiliğinin en belirgin biçimde ortaya çıktığı alanı, Türk proleteryasından çizdiği tabloları incelemek akla en yatkın yol olacaktır. Çünkü Orhan Kemalin doğrudan doğruya işçilerin yazgılarını ele almayan yapıtları bile değişik ölçülerde bu sorunlarla ilgilidir. Gerçekten de Türk aydınının ve köylüsünün yaşamı Orhan Kemale özgü ve yepyeni bir açıdan ele alınmıştır.

Aydınların yaşamına yöneldiğinde yazar, bunların emekçi sınıfa toplumsal bakımdan en yakın olan kesimini ele alıyor: «İncinin Babası», «İş», «On Lira», «Kitap Satmaya Dair», «İnci'nin Macerası»ndaki kahramanlar, hep yoksulluk içinde iş peşinde koşan ve arada sırada emekçilere karışan insanlardır.

Orhan Kemalin, köylüleri, alışılmış yaşam koşulları içinde ele aldığı pek sık görülmez. Onun ilgisini daha çok gurbette olan ve büyük kentteki yaşam anaforunun içine düşen köylüler çeker. «Yabancı», «Hatice Aktur ve Saire», «Bir Kadın», «Çöpçü», «Ekmek Peşinde» öyküleri, «Bereketli Topraklar Üzerinde» romanı, kendilerini hapiste bulan «Ali» ve «Recep»in öyküleri vb.

«Ekmek Peşinde» öyküsünde kente yerleşmiş köylülerin çektiklerini görüyoruz. Fabrikanın gâvur icadı sanıldığı yıllar artık gerilerde kalmıştır. Dul Emetinin içinde bulunduğu topluluğu, bekçiler zor zaptediyorlar. Emeti, küçük arsasını, köyündeki yoksul topraklarını, varını yoğunu yok pahasına satıp çocuklarıyla birlikte kente gelmiştir. Oğlunu fabrikaya yerleştirmek kolay olmamıştır onun için. Sağlık raporu ve nüfus kağıdı gerekmiştir. Nüfus kağıdı parayla ve yalancı bir tanıkla zar zor ele geçirilmiştir ama sağlık raporu nasıl ele geçirilecektir?.. Çünkü delikanlı hastadır.

«Kadın» öyküsünün adsız kahramanı, koskocaman kentte tek başına kaldığı zaman açlıktan ölmemek için kendini satmak zorunda kalır.

Son 20 yıl içinde yazılan en iyi Türk romanlarından biri olan ***Bereketli Topraklar Üzerinde*** adlı yapıtta tema, üç köylü çevresinde örülmüştür. Bunlar, en mübrem gereksinmeleri olan ekmek parasını kazanmak için evlerini, ailelerini terketmişlerdir. İş ararken, gündelik yaşamlarında ırgatlar ve fabrikada çalışan işçiler arasına girerler. Köse Hasan, hastalıktan kurtarılamayarak ölür; Pehlivan Ali'yse katı yürekli bir müteahhit yüzünden kazaya kurban gider; köyüne yalnız İflahsız Yusuf dönebilir. Gurbette kaldığı aylar sırasında elde ettiği

tek şey, bir gaz lâmbasıdır.

Basit emekçilere karşı sıcak bir sevgiyle dolu olan (bu, Türk eleştirmenlerinin durmadan vurguladıkları bir noktadır) bu romanda yazar, işçilerin, ırgatların ve köylülerin yaşamlarındaki benzerlikleri göstermeyi başarıyor. Sadri Ertem ve Sabahattin Alinin köylülerine karşın, Orhan Kemalin köylüleri, sıkıntılarla dolu yaşamlarına sabır ve teslimiyetle boyun eğmiyorlar. «Bereketli Topraklar Üzerinde»ki Kürt Zeynel gibi, yaşama egemen olan insanlık dışı davranışlara ve adaletsizliğe karşı isyan ediyorlar. «Afaracı Hacı»nın baş kişisi olan Ali gibi onlar da kendilerini sonsuz bir baskı altında tutmak isteyenlere karşı halkın başkaldırmasını temsil ederek şöyle bağırıyorlar: «... Tarlanız var, takımınız var, çiftiniz var, çubuğunuz var, Con Dire'ler, Hanomak'lar... Var oğlu var... Gözlerini toprak doyurasıcalar... Derya deniz malın üstüne oturmuş, köyü zaptetmişsiniz! Benim bir ineğim mi gözünüze battı? Fıkaraya bir ineği de mi çok gördünüz? Bu ne adaletsizliktir canım?» (4)

Orhan Kemal, köyü yeni bir tarihsel toplumsal aşamada, kapitalizm aşamasında görmüştür. Yazdıklarında 20 30'lu yılların Türk köyüne bakan Sadri Ertem ve Sabahattin Aliye özgü yarı - feodal ağa - köylü ilişkileri değil, kapitalist toprak ağasının ve ırgatın çatışan çıkarlarını, bu süreçle birlikte giden köylülerin köyden uzaklaşması, işçi sınıfına karışıp onu doldurması gibi sorunları ve çatışmaları da yansıtıyor.

Orhan Kemal, sınıfsal - toplumsal ilişki ilkelerinin kentte olduğu gibi köyde de geçerli olduğunu gösteriyor. Değişik emekçi kitlelerin ve sınıfların temsilcileri olan kahramanların birbirlerine benzemelerinden yararlanarak Orhan Kemal, bunların toplumsal durumlarındaki ortak yanları bize gösteriyor; yazar, bu emekçi halkı, «dünyanın egemen güçleri»nin karşısına koyuyor. Kı-

4. Orhan Kemal, **Ekmek Kavgası**, İst., 1958, s. 40-41.

saca Orhan Kemal, yapıtlarında bütün olarak çağdaş toplumun toplumsal yapısını ortaya çıkarıyor.

Orhan Kemalde en yaygın kahraman tipi olan kentte çalışan işçinin, ulusal edebiyatta bir öncüsü vardır; ne var ki bu tip, Halit Ziya Uşaklıgil'in yapıtlarında belirsiz bir biçimde çizilmiş ve genellikle savunmasız bir kurban gibi gösterilmiştir. Bundan sonra Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Kenan Hulusi, Sadri Ertem, Sait Faik ve Sabahattin Ali gibi gerçekçi yazarların yapıtlarında bu işçi, çok trajik yazgısına terkedilmiş olarak görülüyor.

Orhan Kemalin edebiyata ilk başladığı sırlarda kentteki işçilere ve küçük insanlara dönük olan yapıtlarında genellikle kendi dünyasını oluşturan koşulların kurbanı olan, edilgen bir kahraman tipi egemendi.

Orhan Kemal kendi yaşam deneylerinden yararlanmadan yazmak ilkesine bağlı kalarak 30 - 40'lı yıllarda Türk işçilerinin yaşamını, anlatmıştır. Orhan Kemalin yaşamında bu yılların oluşturduğu dilim, Mehmet Raşit Öğütçü adıyla, bazı kesintilerle, Adanada geçmiştir. Adana yöresinin özelliklerinden biri de burada hem köy hem de sanayi yaşamının çok yoğunlaşmış olmasıdır. Dokuma fabrikasında çalışan ve ilerde yazar olacak olan Mehmet Raşit, fabrika işçilerinin yaşamını bütün yönleriyle inceleme olanağını bulmuştur. Bunu, «Grev», «Dert Dinleme Günü», «Kardeş Payı», «Hatice Aktur Ve Saire», «Dilekçe» vb. gibi öykülerinde ve *Avare Yıllar, Cemile, Murtaza* gibi romanlarında işçilerle ilgili olarak o zaman yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan bazı olaylarla anlatmaya çalışmıştır.

Çok usta bir sanatçı olan Orhan Kemal, yalnızca malzeme zenginleştirmek ve halktan kişilerin sayısını artırmakla kalmayıp başka şeyler de yapmıştır; bunlar bile kendi başına onun edebiyata yaptığı önemli katkılardır. Yenilikçi bir yazar olan Orhan Kemal, ayrıca yarattığı bu kişileri kendi değerlendirmesinden geçirerek edebiyatta yeni bir kahraman görüşü geliştirmiştir.

İşçilerle ilgili ilk Türk romanı olan *Cemile*'de (1952) Orhan Kemal, konuyu iki çizgide geliştiriyor; bütün dikkatini genç dokuma işçisi Cemile ve fabrika kâtibi Necati'yle onun arasındaki aşk öyküsü üzerine değil, işçilerin yaşama biçimi ve çalışma koşulları, işçilerle patronlar arasındaki çatışmalar, fabrikanın ortakları arasındaki anlaşmazlık, yani cahil, yeni zengin, tutucu Kadir Ağa'yla onun tam karşıtı olan yeni tip kapitalist Numan Bey'e yöneltmiştir.

Çok ayrıntılı betimlemelerden kaçınarak Orhan Kemal, kendine özgü lâkonik (kısa ve özlü) anlatımla işçilerin düzensiz, rahatsız yaşamlarını veriyor: Eğri büğrü evler; çürümüş, akan damlar; yetersiz beslenme; uykusuzluk ve insanı yıpratan uzun çalışma saatleri.

İşte işçiler fabrikaya gidiyorlar. Evlerinin çürük kapıları şak diye kapanıyor ve yağmurlu gecenin soğuk karanlığına erkekler, kadınlar, çocuklar, uykularını doğru dürüst alamamış, iyice dinlenmemiş insanlar soğukta titreşerek arka arkaya sokağa dökülüyorlar. Birçok kişinin birarada kaldığı evlerin daracık avlularında toplanıyor, sonra sokağa akıyorlar; başka avlularda oturanlar da gelip onlara karışıyor; kalabalık çığ gibi büyüyerek fabrikaya yollanıyor.

Orhan Kemal kendisini sanayiin işleyişini anlatmaya kaptırmıyor; işçilerin çalıştıkları koşullar hakkındaki bilgimiz, metinde şuraya buraya serpiştirilmiş ayrıntılardan ve kısa betimlemelerden oluşuyor. («Uyku», «Harika Çocuk», «Kel Tahir», vb). *Cemile* romanında iş ortamını canlandırmak için yazar, patronun fabrikada yaptığı günlük denetlemeden yararlanıyor. Kadir Ağa, bir patronun keskin gözleriyle pamuğun fabrikaya girdiği yeri, ardiyeyi, nişasta kokan haşıllama yerini, inanılmaz bir gürültüyle çalışan ve çevresinde yumak yumak pamukçuklar uçuşan dokuma tezgâhlarını denetliyor. «... Her bankoda «öncü» ve «arkacı» denilen işçiler çalışır. Islak betonun üzerinde yalın ayak veya takunyalarla çalışan kız, oğlan, genç, ih-

tiyar, kadın, erkek işçiler... Bilhassa çocuklar... Dokuz, on yaşlarında, gözleri uyku dolu, renksiz şeylerdir ki, iş kanununa uysun diye, annelerinin, teyze, hala, dayı yahut da tamamiyle yabancı bir büyük insandan parayla satın alınmış nüfus kâatlarıyla işe girmişlerdir.» (5)

Sanayi koşullarını anlatırken Orhan Kemalin amacı yalnız kişilerin yaşamlarını ele alarak zor iş günlerini anlatmak değildir. Yazar, üretim ortamını, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin en yoğun biçimde ortaya çıktığı bir ortam olarak saptıyor. Yazar için önemli olan, bu ilişkileri yakalamak ve yansıtmaktır; çünkü toplumsal yaşamdaki köklü değişiklikleri yazar, bu koşulların değişmesine bağlıyor: «Egemen güçler»le onlara bağımlı olan insanlar arasında barışçıl ilişkilerin bulunması olanağı yoktur; oysa «alt tabakalar» yaşamlarını artık eskisi gibi sürdürmek istemiyor ve sömürülen insanlar artık onurlu bir yaşama kavuşmak istiyorlar.

«936» adlı öyküsünün kahramanı, müdürün özel yaşamına karışmasına tepki olarak sevgilisiyle birlikte fabrikadan ayrılıyor. «Dert Dinleme Günü» öyküsünde de fabrikada çıkan bir olay sonunda Kemal Dokuzcanlı, patronun, mebuslara yalan söyleyerek burada işçilerin çok rahat bir yaşam sürdürdüklerini bildirmesi isteğine karşı çıkıyor. Tutuklu olan işçilerin yerine, çoktan beri işsiz kalmış, iş bekleyen genç çıraklar işe girmek istemiyorlar («Avare Yıllar»). «Grev»deyse dokumacılar, çalışma koşullarının düzeltilmesini istiyorlar.

Orhan Kemalin onu başkalarından ayıran kendine özgü yanı, gerçekliğin çirkin yanlarını ödün vermeksizin sürekli belli bir açıdan görmek, somut toplumsal olayların (uzun çalışma günlerinin, çok düşük ücretlerin, para cezalarının, teknik tehlikeleri giderici önlemlerin alınmamasının, sağlık hizmetlerinin ve sosyal yardı-

5. Orhan Kemal, **Cemile**, İst., 1970, s. 23-24.

mın bulunmamasının, çocukların çalıştırılmasının, işsizliğin, fahişeliğin) eleştirisi yanında yaşamın olumlu yanlarının değerlendirmesini de birlikte verebilmesidir. Yaşamı, aklı başında bir yaklaşımla çözümlerken günlük yaşamın iyi ve güzel yanlarını arayıp bununla birleştiriyor. İleri görüşlü bir yazar olarak Orhan Kemalin gelecekte daha iyi bir yaşama inanması, emekçi insanların dürüst olabileceğine inancından doğuyor.

Orhan Kemalin yapıtlarında okur, olumlu bir kahramanın her yanıyla, bütün boyutlarıyla verildiğini hiçbir zaman görmüyor. Belki de yazar, kendi yaşamında böyle bir kahraman çizmeyi gerektirecek olaylarla karşılaşmamıştır. Ama yazarın ayrı ayrı yapıtlarındaki kahramanlarının niteliklerini biraraya toplarsak, onun sanatında olumlu bir kahramanın nasıl bir insan olduğunu anlayabiliriz.

«Kardeş Payı»ndaki Siverekli hammal, ilk bakışta pek akıllı görünmeyen, kaygısız bir taşra delikanlısıdır. Aslında müteahhidin başlangıçta onun takımına söz verdiği işin, çavuşun rüşvet karşılığı takıma ihanet etmesiyle dışarıdan gelen hammallara verilmesi yüzünden kahraman, duruma el koyuyor. Siverekli hammal, tepkisini fabrika patronunun yüzüne karşı gösteriyor. Çavuşu cezalandırıyor; öteki hammalların kimsenin aracılığı olmadan çalışmalarını ve kazandıkları parayı paylaşmalarını öneriyor.

«Grev»deki Sarı Memet, işçilerin saygısını kazanmıştır. Sekiz saatlik iş günü isteğini patrona kabul ettirmek için Sarı Memetin önerisiyle işçiler İtalyan Usulü greve, yani iş yerinde kalarak makinaları durdurma eylemine gidiyorlar. Ne var ki, fabrika patronu onu kışkırtıcı ve kargaşalığın elebaşısı olarak polise teslim ediyor. Sarı Memet, kendi gücünü bilenlerdendir. Patronların önünde dik başlı durabilen ve işçileri örgütleme yeteneği olan bir insandır.

— Sarı Memet sen misin?

— Benim!

— Bu ameleye sen mi önayak oluyorsun?

— Ne gibi?

— Tezgâh başında dikiliyor, iş yapmıyorlarmış. Böyle hareket etmelerini sen tavsiye ediyormuşsun.

— Ne münasebet? Onu sana söyleyen halt etmiş!

— Ne biçim konuşmak bu? Bir amirin, bir büyüğün önünde böyle mi konuşulur?

— Büyüğün önünde böyle konuşulmaz, biliyorum.

— Konuşuyorsun işte!

— Konuşmuyorum, terbiyemi bilirim ben!

— Konuşuyorsun işte be!

— Ben senin önünde konuşuyorum!

— Ben senin büyüğün değil miyim? Ekmek veriyorum sana!

— Sen? Bana ekmek veriyorsun ha! Sen kimsin de bana ekmek vereceksin? Çalışıyorum ben, alnımın teriyle kazanıyorum onu... Bana ekmek veriyormuş!.. Ben çalışmayayım da sen bana ekmek ver... Ulan siz değil ekmek, günahınızı bile vermezsiniz bedavadan!» (6)

«Dert dinleme Günü»nde Kemal Dokuzcanlı'nın kişiliği de gene fabrika patronuyla konuşmasında ortaya çıkıyor. Kendi toplumsal durumunun bilincinde olan bu kahraman, özgür eylemlere girişmeyi özlüyor. Müdürün odasına çağırılan birkaç işçiye haberi verirken ustabaşı şunları söylüyor: «... Ankaradan milletvekilierimiz geldi. Halkevinde halkın dertlerini dinleyeceklermiş... Sizleri de fabrikamız adına seçtik. Gidin, bir şikâyetiniz, bir derdiniz... Olur a... Söyleyin!» (7)

Sonra da,

«İriyarı Umum müdür araya girdi:

— Memleketimizin büyük tüccarları, büyük çiftçileri, büyük fabrikatörleri de orda bulunacak...

Sözü fabrika sahibi aldı:

— Onlar varken size söz düşmez! Çünkü onlar

6. Orhan Kemal. «Grev», Ankara. 1954. 11-12.
7. a. g. e., s. 50.

memleketin ihtiyaçlarını daha iyi bilir, daha iyi takdir ederler...

.....

Dokumacı Kemal Dokuzcanlı dayanamadı:

— Şu halde bizim gitmemize hiç lüzum yok!

.....

— Büyük tüccar, büyük çiftçi, büyük fabrikatör benim küçük derdimi ne bilecek? dedi, onlar kendi dalgalarında, ben kendi dalgamdayım...

.....

Salih Topal ileri atıldı:

— Efendim, dedi, biz kendimizi bilmez, saygısızlardan değiliz. Neden? Çünkü, büyüğünü bilmeyen Allahını da bilmez! Memleketimizin ileri gelen büyüklerinin yanında bize söz düşmeyeceğini bizler elbette takdir ederiz!

Dokumacı Kemal Dokuzcanlı:

— İşte, dedi, tam bulmuşsunuz gönderecek adamı... Benim ne işim var orada?

Odadan çıktı gitti.» (8)

Yazar bize, her işçinin Kemal Dokuzcanlının davrandığı gibi davranamayacağını gösteriyor. Bütün işçiler patronların iradesine kendi iradeleriyle karşı çıkamıyorlar. İşçilerin çoğu Topal Salih ve Yorulmaz Hüseyin gibi, kendindeki boyun eğme alışkanlığından henüz kurtulamamıştır. Ama onlar da, arkadaşlarının davrandıkları gibi davranmaları gerektiğini anlıyor ve onu öven sözler söylüyorlar.

«Cemile»de Orhan Kemal bize İzzet Usta'nın ve İzmirli Nusret'in kişiliklerini tanıtıyor. İzzet Usta iyi bir teknisyendir, ama işinde uzaklaştırmıştır ve gündelikçi işçi olarak çalışmaktadır. İzzet, okuma yazma biliyor; üstelik epeyce de kitap devirmiş. İşçilerle ilişkisini kesmiyor; onlara çok yararlı öğütlerde bulunuyor; Kadir Ağa'nın tuzaklarını açıklayarak onlara acele, düşünme-

8. a. g. e., s. 50-51.

den girişilen yanlış eylemlerden kaçınmalarını salık veriyor.

İzmirli Nusret oldukça kafalı bir delikanlıdır. İzzet gibi onun da okuması yazması vardır (Lise dokuzuncu sınıftan ayrılmıştır) ve epeyce kitap okumuştur. Çalıştığı fabrikada üretimin neden azaldığını ve elbette bu azalmadan sonra dokuma işçilerinin aldıkları ücretlerde neden düşme olacağını ilk sezen birkaç kişiden biri o oluyor. Nusret, bu tahminini, işçilerin huzursuzluğundan yararlanarak Numan Beyin tayin ettiği Avrupalı mühendisten kurtulmayı amaçlayan patronu Kadir Ağaya iletiyor.

Orhan Kemalin, yapıtlarında ilk kez Türk edebiyatında bir sanatçının emekçi insanları kitapla karşı karşıya getirdiğini görüyoruz. («Can Sıkıntısı», «Ekmek, Sabun ve Aşk», «Necati», «Devlet Kuşu» romanındaki Recep ve «Cemile» romanı). İşçinin bilgiye duyduğu büyük özlemi dile getirirken yazar, sömürülmüş insanların bilincinin gelişmesinde eğitimin ne büyük bir yeri olduğunu gösteriyor. Orhan Kemale göre eğitim «gerçeği görmek için» gereklidir.

Çok etkileyici portreler çizerken Orhan Kemal, konuşmaların ayrıntılarını çok sıkı bir seçmeden geçirerek onlara inandırıcı bir canlılık kazandırmış ve psikolojik açıdan çok doğru kişiler yaratmıştır. Yazar bu kişileri, yaşamın içinde ve toplumsal 'çelişkiler'in ortasında, belli toplumsal eğilimlerin temsilcileri olarak görmüş ve seçmiştir. «Grev»deki Sarı Memet, *Cemile*'deki İzzet Usta ve Nusret, «Kardeş Payı»ndaki Siverekli, «Dert Dinleme Günü»ndeki Kemal Dokuzcanlı, *Avare Yıllar*'daki Ahmet, *Suçlu* romanındaki Mustafa ve Hasan, «Arkadaş Islıkları»ndaki İlyas, *Devlet Kuşu* romanındaki Recep yeni tür kahramanlardır; yazar, bunları toplumsal bilincin ve toplumsal etkinliklerin uyandığı bir dönemde ortaya çıkan insanlar olarak gösterir. Orhan Kemal kahramanlarının iç dünyalarına girerek çok sönük (hiçbir özelliği olmayan) dış görünüşlerin ardın-

da korkusuzluk, çalışma sevgisi, arkadaşlık duygusu ve doğuştan akıllılık gibi çok büyük yeteneklerin bulunduğunu göstermiş ve emekçi insanların toplumsal bakımdan bilinçlenmesine yardım eden ve ahlaksal nitelikleriyle insanı kendine çeken bir ideal yaratmıştır. Orhan Kemali, 30'lu yılların kendinden önce gelen yazarlarından ayıran başka bir özelliği de, onun Türk işçisini, kendi sınıfının temsilcisi olarak ortaya çıkarmasıdır. Bundan başka Orhan Kemal, işçinin sınıf psikolojisine inerek bunu açıklamış ve belli bir toplumsal psikolojik tip yaratmıştır.

Bu idealini gerçekleştirmek için yazar, başka bir yol daha seçiyor. Ahlaksal bakımdan sakat ve olumsuz bir insan tipi yaratıyor. *Murtaza*'da (1952'de öykü, 1964'te roman olarak yayımlanmış) kahraman, yaşam koşullarının baskısı altında göçmen olarak kente gelmiş fabrikada gece bekçisi olmuştur. İşçilerle kaynaşmamış, patronların çıkarlarının çok ateşli bir savunucusu olmuştur.

Kişiliğini, toplumdaki yerini ve tüm insanlık onurunu yitiren Murtaza, Orhan Kemalin yarattığı kişilerin en başarılılarından biridir. Murtaza, oldukça karmaşık bir kişiliğe sahiptir ve bu karmaşıklık ona iki yanlı bir görev yükler. Murtaza karşımıza hem suçlayan hem de suçlanan birisi olarak çıkar. Bu kişilik, kendi içinde getirdiği eleştiriyle bize insanların bilincini sakatlayan, onları akılsız dalkavuklar durumuna indirgeyen, acımasız hainlere dönüştürerek onların yaşamlarında büyük yıkımlara yol açan toplumsal nedenleri gösteriyor. *Murtaza*'da yazar, insanın toplumsal ve ekonomik koşullara ne denli bağımlı olduğunu büyük bir ustalıkla gözler önüne seriyor. Bu örnekte asıl trajedi, babasının bağnazlığının kurbanı olan Firdevs'in ölümünden doğmuyor. Aslında bu bir sonuçtur; trajedinin son aşamasıdır. Trajik sonuç asıl, yaşamın akışından, kahramanın gelişen yaşamın gereklerine ayak uyduramamasından, kendi toplumsal sınıfı ve toplumsal görev-

leriyle arasındaki uyuşmazlıktan doğuyor.

Murtaza aynı zamanda suçlanan bir kişidir. Yaşamdaki toplumsal koşulların kurbanıdır o; aynı zamanda bu koşulların doğurduğu bir kötülüğü temsil eder. Yazar, kahramanı yüzyıllarca aşağılanmaktan, yıllarca alıştığı ve bilincine yerleşmiş olan o kendini aşağı görme duygusundan kurtulamamış, başkalarının buyruğuna girmiş, boyun eğmiş, kendi sınıfıyla bağlantısını yitirmiş, başka bir sınıfın çıkarlarına körü körüne ve bağnaz bir biçimde araç olan bir insan olarak gösteriyor; onun yaşam görüşünü, sık sık yinelenen şu cümleyle özetliyor: «Birisi çamura battı mı, onu kurtarmaya koşma, gerekirse bir tekme de sen vur. Büyüklere adım uydurmak lâzım, yoksa işçilere nefes alacak zaman bile bırakmazlar.» (9)

Murtaza kişiliği, grotesk ve abartma yöntemiyle yaratılmış, hiciv havası ön plânda olmamakla birlikte, yalnız Murtazanın davranışlarında değil, daha çok yazarın ironisine kattığı değişik tonlarda, zaman zaman sevecenlik gösteren, zaman zaman da aşağılayıcı bir alaya dönüşen bu ironide ortaya çıkıyor; Murtazanın toplumun kurbanı olarak ya da topluma zarar veren bir insan olarak gösterildiği zamanlara göre bu hiciv tonu da değişiyor; kurban olarak gösterildiği zamanlardaki acıma ve hüzün duygusu gibi.

Gogol gibi Orhan Kemal de bize gözle görülür, somut bir ideal sunmuyor; ne var ki, toplumdaki yaralar ve bunların insanların üzerinde yaptığı moral düşüklük suçlanırken, metnin ardında öyle bir anlam yatıyor ki, olumsuz - kahraman aslında bütünüyle zıt bir kişiliğe dönüşüyor; böylece Orhan Kemalin tasarladığı idealin dış çizgileri belirginleşiyor.

Orhan Kemalin toplumsal incelemelerin ustası olduğu herkesçe kabul edilmiştir. Bu, kuşkusuz yerinde bir değerlendirmedir. Toplumsal koşulların incelenme-

9. Orhan Kemal, **Murtaza**, İst., 1969, s. 347.

si ve gerçekliğin yansıtılmasında usta olan Balzac'ın Orhan Kemalin en çok sevdiği yazarlar arasında ayrı bir yer tutması raslantı değildir.

Yazarın, kahramanlarının iç dünyalarına karşı hiç ilgisiz olmadığı açıkça bellidir. Orhan Kemal, bu iç dünyayı kişilerin davranışları, söyledikleri, iç diyalogları ve diyalogları gibi dış belirtileriyle de yansıtır.

Sarı Memet ve Kemal Dokuzcanlının patronlarla giriştiği diyaloglarda Orhan Kemalin yarattığı kahramanların ahlaksal, moral gücü ortaya çıkıyor. Ne var ki Fabrika müdürleriyle yaptığı konuşmada Murtaza kişiliği ahlak bakımından bambaşka bir nitelik gösteriyor.

«— Gel bakalım Murtaza EEfendi... ne var ne yok?

İstediği havayı bulan Murtaza hafifçe öksürdükten sonra:

— Sağlığınız Müdürüm, dedi.

— Ne yaptın hırsızını?

— Arzetmiştim âmirim: Teslim ettik karakola. Sonra çıktık mahkemeye, verdim bu hususta ifademi...

— Suç ortakları da yakalandı mı?

— Elbet yakalandı müdürüm...

— Peki, hırsızlıktan nasıl haberin oldu?

Murtaza uykusuzluktan biber gibi yanan gözlerini çipil çipil kırpıştırdı:

— Çıkmış idim fabrika kapısına. Çünkü basmış idi efkâr...

Niçin efkâr bastığını hatırlayarak durdu.

Fen Müdürü:

— Evet, dedi. Efkâr bastığı için kapıya çıkmıştın, Sonra?

— Daha önce müdürüm... var çok büyük kabahatimiz...

— Kabahatınız mı var?

— Evet müdürüm, hem de çok büyük!

— Ne kabahatı?

— Etmedi Nuh rapor?

— Yoo...

Murtaza ferahladı:

— O halde yapmamış vazifesini!

— Neden bahsediyorsun?

Gözlerini kısarak Fen Müdürünün masasına yaklaştı:

— Ben âmirim, olamam istenilen evsafta baba!

— Tuhaf...

— Çünkü olsa idim istenilen evsafta bir baba...

— Evet?

— Verebilir idim evlatlarıma sıkı disiplin, hem de terbiye!

Fen müdürü hiçbir şey anlamadığı için, hayretle bakıyordu.

— ..... o zaman anlarlar idi yüksektir bir vazife herhangi bir namustan!

— .....

— Uyumazlar idi vazife sırasında makinalarına binip!

—

— Demek etmedi rapor Nuh?

— Etmedi.

— Lâzım idi etmesi. Yapmadı vazifesini! Çünkü o da bilmez nedir bir vazife. Sanar bir vazife, benzer yemeğe peynir hem de ekmek!» (10)

Orhan Kemal, diyalogları ruhsal çözümleme amacıyla büyük bir ustalıkla kullanarak kahramanların kişiliklerini veriyor. Bu kişilerin konuşmaları her zaman toplumsal ilişkilerinin özelliklerini taşıyor. Orhan Kemalin gerçekçiliğinin bu yanı özellikle Murtazanın kişiliğinde ortaya çıkıyor. Murtazanın konuşmasındaki özellikler, onun hangi toplumsal tabakadan geldiğini, ruhsal durumunu ve yapıtın ana fikrini açıklamaya yardım ediyor.

---

10. a. g. e., s. 325-326.

İç - monologlar dış dünyaya, en çok da örneğin işten çıkarılma, açlık ve hastalık gibi gündelik, basit olaylara karşı tepki olarak oluşuyor. Yazar, kahramanlarının bu olgular karşısındaki tepkileri, duyguları ve ruhsal durumları aracılığıyla olguların toplumsal içeriğini veriyor.

«Çöpçü» adlı öyküde yaşlı Halo, işten çıkarılmıştır. Issız mahallede yalnız başına durup orada oturan ve kendilerine on yıl gibi uzun bir süredir hizmet ettiği zenginlerin onun haklarını savunacaklarını boşuna umut ediyor.

İhtiyar, geçen yıllarda nasıl yaşadığını anımsıyor. Yoksulluğunu, karısının ölümünü, oğullarının iş bulmak için gurbete gidişlerini, yalnızlığını, köhne bir ahırda kalışını ve «gümüş» adlı tayın doğuşunu düşünüyor. İş olmaması demek «Gümüş»ün de olmaması demektir. En çok «Gümüş»ten ayrılacağına üzülüyor.

İşten çıkarılması, çok acı anılar ve çok acı düşünceler getirir Haloya. Ne var ki, burada yazar için önemli olan kahramanın yaşantılarını ve duygularını anlatmak değil, bunları anlatırken çevredeki yaşamı ve bu yaşama egemen olan adaletsizliği, insanların kötü alınyazısını, onların karşılaştıkları ilgisizlik ve kayıtsızlığı dile getirmektedir.

Bizce Türk edebiyatında iç - monoloğu ilk kullanan yazar Orhan Kemal değildir; ama o, bu monologlara büyük bir anlatım gücü yüklemektedir. Yazar, bu monologları yalnız toplumsal çözümlemelerle birleştirmekle kalmıyor, yüklediği büyük anlatım gücüyle onları gerçekliğin çözümleyici bir biçimde algılanmasında bir yöntem olarak kullanıyor ve böylece gerçekçilik yönteminin sanatsal ve çözümleyici olanaklarını genişletmiş oluyor.

Orhan Kemalde diyaloglar ve iç - monologlar, kahramanların kendilerini açıklamalarında büyük bir önem kazanıyor. Yazar, kişilerini sanki hareket özgürlüğü içinde yaratıyor; kendisi de olaylar karşısında yan tut-

maz gibi görünüyor. Sadri Ertem ve Sabahattin Alinin yapıtlarında yazarın varlığını her zaman duyarız. (Anlatım, ya yazar ya da onun görevlendirdiği bir anlatıcı tarafından yapılır.). Orhan Kemaldeyse yazar gizlenmiştir. Olaylar, bir tiyatro oyununa benzer biçimde gelişir. Yazarın konudan uzak durma yöntemiyle betimlemeler en aza indirgenmiştir; yer ve zaman betimlemeleri olabildiğince kısa tutulmuş, kahramanın dış görünüşü de yalnız en gerekli ayrıntılarla verilmiştir. Bununla birlikte Orhan Kemal, bütün bunların ardında gizlenen tutumunu belirtmeyi büyük bir ustalıkla başarmıştır.

Orhan Kemal, yazar olarak etkin tutumunu öznel olarak belirtmek için kendine özgü çeşitli ironi düzeyleri taşıyan bir tonlamaya başvuruyor. Sanatçı, asıl metnin ardına gizlediği bu ironiyi çok belirsiz bir yöntemle veriyor ve okurunu yazarın değerlendirmesine katılmaya çağırıyor.

Halo'nun, aklından geçirdiği, zenginlere karşı kendini savunmasında zenginlerin gidip Belediye Başkanına öfkeyle söylediklerini düşünüşünde çok hüzünlü ironi var; «Bolu»lu çöpçülükten ne anlar? O daha kaşağı tutmasını bile beşir edemez. Halo bizim on yıllık çöpçümüz. Gömüş onun eline doğdu. Ondan başkasına çöpümüzü vermeyiz, mümkünü yok, veremeyiz! Olursa Halo, olmazsa başkasını istemeyiz!» (11)

İhtiyarın bu sözlerinden sonra yazar da sanki onun bu çok iyi niyetli umutlarını, o denli derin bir umutsuzluğu yansıtan bir dille azarlıyor: «İşte zavallıcık! Karnı tok sırtı pek olanların senin gibi aç bir zavallının halinden anlamalarını nasıl umuyorsun?»

«Dert Dinleme Günü» öyküsünde fabrika idarecilerine yönelen ironi, başka bir havada veriliyor: «Fabrika sahibi, fabrika sahibinin oğlu, umum müdür, mu-

11. Orhan Kemal, **Çamaşırcının Kızı**, İst., 1964, s. 42.

hasebeci, en geriden de başmakinist odaya girdiler.» (12) Bu cümlede ilk bakışta ironiyle ilgili hiçbir belirti yoktur. Ama Kemal Dokuzcanlının «Zaten mebuslarla görüşmek işçilere hiç bir şey sağlamaz» demesinden sonra gene, «Fabrika sahibi, fabrika sahibinin oğlu, umum müdür, muhasebeci, başmakinist şöyle bir bakıştılar.» (13) sözleri bizi uyararak dikkatimizi çekiyor. Bundan sonra dokumacı, «Herkesin kendi kaygıları var; benim de var.» diyor. Gene, üçüncü kez, «Fabrika sahibi, fabrika sahibinin oğlu, umum müdür, muhasebeci, başmakinist kafa kafaya verip fiskosa başlamışlardı.» (14) sözlerinin tekrarlandığını görüyoruz. Aynı cümle üç kez tekrarlanıyor. Elbette burada ironi, metnin ardında saklıdır; emekçi insanların başkaldırması karşısında afallayanların gittikçe artan korkusu görülüyor. İstediklerini metnin içine gömerek söylemek aslında Orhan Kemalin anlatım sanatının özelliklerinden biridir; sanatçı böylece çok yalın konulara çok yönlü bir anlam katmaktadır.

Gerçekliği değerlendirirken Orhan Kemal, kahramanlarının, yani emekçi insanların ruhsal durumunu ve mantığını kullanıyor. Orhan Kemal yalnızca tüm ruhsal ve siyasal sempatisini yönelttiği halktan söz etmiyor; yaşamın gerçekliğini yalnız halkın görebileceği biçimde yansıtıyor. Orhan Kemal, gerçekliği halkın gözüyle yansıtıyor ve halkın çıkarlarını savunuyor.

Yazar, yapıtlarını burjuva ideolojisi ortamında, ülkenin kendine özgü toplumsal ve tarihsel gelişmesinden dolayı devrimci temponun çok yavaş olduğu koşullarda yaratıyordu. Bununla birlikte Orhan Kemal, sıradan insanların kişiliklerinde toplumsal özellikleri yakalayarak belleğimize yerleştirmiş ve daha mutlu bir geleceğe inancını koruyabilmiştir. Bunu başarabilmesini de toplumsal ilişkilerin aldığı yönü kavramasına, tarihsel ge-

12. Orhan Kemal, **Grev**, s. 49.
13. **a. g. e.**, s. 50.
14. a. g. e., s. 51.

lişme karşısında edindiği bakış açısına, yani bilinçli bir tarih görüşünü benimsemesine borçludur.

Orhan Kemalin yapıtlarında Gorki'ye benzer bir iyimserlik görülüyor. Bu iyimserliğin temelinde dürüstlük, yaşama ve insanlara karşı edinilen gerçekçi bir tutum yatar. Yazar, yansıttığı gerçekliğin bu olumlu yönlerini, gözleri daha açılmamış, kölelik bilincinden kurtulmamış insanların dramatik durumlarının, onların çektikleri acıların, ızdırapların ve haksızlığın ardında görebilmiştir.

Orhan Kemalin yazarlığından söz ederken Gorki'nin adını anmamızın bir nedeni vardır. Sabahattin Ali, edebiyatçılığının ilk yıllarında romantik Gorki'ye yakınsa, Orhan Kemal de aslında, temelinde gerçekçi Gorki'ye yakındır. Türk yazarının, Rus yazarının etkisi altında kaldığını şimdilik ileri süremeyiz. Böyle fikirleri ileri sürebilmek için büyük savlara ve kanıtlara gerek vardır. Ama bu iki yazarın birbirine yakınlığı kuşkusuzdur.

Orhan Kemal, Gorki'nin yapıtlarını anlar ve severdi. «Necati», «Kitap Satmaya Dair», «Ekmek, Sabun ve Aşk» öykülerinde Gorki'den söz eder. Rus yazarının yapıtlarında onu en çok çeken şey, en başta gerçekliğin yalın ve doğru olarak betimlenmesi, halkın daha mutlu bir geleceğe doğru gittiği yolunda bir umut, sonra da Gorki'nin bilgi ve yaşamda daha onurlu bir yer edinmek için savaşma çağırısıdır.

«Ekmek, Sabun ve Aşk»ta Orhan Kemal, bir gardiyan olan Galip'le dostluğunu anımsıyor. Birbirine çok zıt olan iki insanı; kitaplara duydukları sevgi yakınlaştırıyor. Yazarın Galibe verdiği kitaplar arasında Gorki'nin *Benim Üniversitelerim*'i de vardır; ama bu kitap, Galip üzerinde pek büyük bir etki yapmamıştır; o, «Senin, benim gibi herhangi bir adamın yaşamına benziyor bu.» diyor.

Gorki'nin yapıtları, romantik ve düşlerle yaşayan öykü kahramanı işçi Necati için bütünüyle başka bir

anlam taşımaktadır. Onu, Gorki'nin olağanüstü insan sevgisi heyecanlandırır. Hapishanede ranzasının yanındaki duvara Necati, büyük bir özen göstererek kömürle şunları yazar: «Peşkof - Gorki».

Gorki'nin yaşamını kendisine örnek olarak alıp benimsedikten sonra Necati, sıradan bir emekçinin de insanlara yararlı olabileceğine inanmıştır. Necati o zaman bir kitap yazarak insanlara kendi yaşamını anlatmak isteğiyle yanıp tutuşmaya başlıyor.

Necati, kendisini endişelendiren moral ve etik sorunlara Gorki'de çözüm arıyor. «Çocukluğum», Ekmeğimi Kazanırken» ve «Benim Üniversitelerim»in yazarı Gorki gibi Necati de, yaşama koşullarından ötürü kendi suçu olmadan cahil ve kaba kalmış insanlara karşı anlayış ve hoşgörü geliştirmeye çalışıyor.

Öykü, yazar tarafından anlatılıyor (Necati, anlatıcıyla konuşurken ona Orhan diyor). Sonra, Necatinin Gorki'ye duydukları aracılığıyla Orhan Kemal, insan ve yazar olarak Gorki'ye karşı olan duygularını dile getirerek ona duyduğu ilgiyi bize anlatmış oluyor. Hapisteki emekçinin Gorki'yi okuduktan sonraki duyguları, aynı zamanda Orhanın kendi duygularını dile getiriyor.

«Kitap Satmaya Dair» adlı otobiyografik öyküsünde yazar, Gorki'ye karşı duyduğu sevgiyi açıkça belirtiyor. Öykünün kahramanı işsizdir; ama elinde kalan tek şeyi, kafasını biçimlendiren kitapları satmaya bir türlü karar veremiyor: «... Kitapların herbirinde haşiyeler, notlar, mütalaâlar... İşte Tolstoy'un «Harp ve Sulh»u... Sonra «Benim Üniversitelerim.» Bilhassa bu... Onda mutlaka Gorki'den birşeyler... Yahut da, o da Gorki gibi yaşıyordu da...» (15)

Gorki'nin üçlüsüyle Orhan Kemalin otobiyografik yapıtları arasında büyük benzerlik vardır; bu, iki yazarın yaşamlarındaki benzerlikten geliyor. İki kitaptan oluşan («Baba Evi», «Avare Yıllar») bu *Küçük İnsan*

15. Orhan Kemal, **Ekmek Kavgası**, s. 74-75.

Notları adlı kitabı Gorki'ye yaklaştıran şey, yaşamlarındaki benzerlik, fikir ve sanat alanında iki yazarın ortak arayışları ve ikisinin de adaletsiz toplum yapısını suçlamalarıdır. Orhan Kemalin «Bir İnsan» adlı öyküsünde, herşeyini, bütün parasını pulunu yitiren birisi şöyle diyor: «— ...Beyefendi! Her yerde insanlar... Koşuşuyorlar, gidiyorlar, geliyorlar, tutuyorlar, koparıyorlar... Yığın yığın, vıcık vıcık, sürü sürü insanlar... Üzerinize atlıyorlar, lokmanızı ağzınızdan kapıyorlar beyefendi. Beyefendi insanlar kurt gibi, kurtlar gibi saldırıyorlar beyefendi!» (16) Bu bize Gorki'nin *Benim Üniversitelerim*'ini anımsatıyor; orada da birisi şunları söylüyor: «Ben, hırsız gözüyle bakılan bir insan sayılırım. Doğrudur, ben suçluyum. Bakın, herkes hırsızlıkla geçiniyor. Herkes birbirini sömürüyor ve kemiriyor...» (17)

Orhan Kemal, kahramanlarını — halktan insanları — kesinlikle idealize etmiyor. Yalnızca ağır yaşam koşullarının insanın ruhsal dünyası üzerinde yaptığı çok yıkıcı etkiyi belirtiyor. («Ekmek Kavgası», «Köpek Yavrusu»).

«Köpek Yavrusu» öyküsünde böyle küçük bir sahne görüyoruz — erkek çocuklar bir değnekle küçük bir köpek yavrusuna vuruyorlar; — köpek yavrusu acısından bağırıyor, çocuklar da bundan büyük bir zevk duyuyorlar. Bitkin köpek yavrusu, sesini kestiği zaman, ona işkence yapanlar üzülüyorlar. Büyük insanların da katıldığı topluluk ısrarla «Vur! Vur!» diye bağırıyor ve oğlanlar onlardan cesaret alıp zavallı hayvan için bir sürü yeni işkence yaratıyorlar.

Aklımıza ister istemez Gorki'nin *Çocukluğum*'undan dizeler geliyor: «Sokaktaki oyunların acımasızlığı beni her zaman isyana sürüklüyordu. Bu benim çok rasladığım, kudurganlığa dek varan bir acımasızlıktı. Çocukların köpekleri ve horozları dövüştürmelerine, ke-

16. a. g. e., s. 33.
17. A. M. Gorki, **30 Ciltlik Bütün Eserleri'nde**, Cilt 13, s. 613, (R.K.).

dilere işkence etmelerine, Yahudilerin keçilerini kovalamalarına ve sarhoş dilencilerle alay etmelerine dayanamıyordum.» (18).

Görüyoruz ki, bu iki yazarı birleştiren şey, «insanın» acımasızlığına karşı duyarsız kalamama biçiminde ortaya çıkan hümanizmadır. Ama oğlanların vahşetini ve acımasızlığını suçlarken Orhan Kemal de Gorki de bu davranışlara yol açan nedenleri ortaya çıkarıyorlar; bu nitelikleri gösteren insanlar, aslında kendileri mutsuzluk içindedirler — yoksulluğun ve cahilliğin kurbanıdırlar.

Öyle ki, Orhan Kemalin öyküsünde acınacak durumda olan yalnız «ızdıraplarını insanlara anlatamayan» köpek yavrusu değil, onun kadar acınacak durumda olan, ona işkence yapan solgun yüzlü, zayıf, paçavralar içindeki çocuklardır.

Orhan Kemalin «ezilmiş ve aşağılanmış» insanlara karşı duyduğu yakınlığı, düşük kadınlar temasını işleyen yapıtlarında da görüyoruz («Bir Lira», «Kötü Kadın», «Bir Kadın», vb). Orhan Kemal, kadın kahramanlarının yaşamını çok soğukkanlı ve görünüşte hiç duygularına kapılmadan sanki çok alışılmış birşeymiş, gündelik birşeymiş gibi anlatıyor. Oysa yapıtlardaki bu soğukkanlılık aslında, bizi sarsıcı bir etki yapıyor. Bu kadın kahramanların yazgılarına kaçınılmaz birşeymiş gibi boyun eğmeleri, okurda bir isyan duygusu uyandırıyor.

Gene Gorki'nin *Ekmeğimi Kazanırken* adlı romanındaki Natalya aklımıza geliyor. Üçlünün yazarı, bu kadınla son görüşmesini şöyle anlatıyor: «Ben onun bir sokak kadını olduğunu hemen anladım; çünkü o sokakta başka kadın yoktu. Ama bana bunu kendisi açıkladığı zaman duyduğum acımadan ve utançtan gözlerim yaşardı. Kendisinin bunu sanki bildiğini görmek benim içimi dağladı; çünkü daha kısa bir süre önce öylesine

18. **a.g.e.**, s. 90.

gözüpek, öylesine özgür, öylesine akıllı bir kadındı ki o!» (19).

Gorki gibi Orhan Kemal de bu dünyadaki yaşamı yaratan, emeğin büyük yükünü omuzlarında taşıyan, ama meyvalarından hiç yararlanmayan yeni bir halkın doğuşunu anlatıyor. Orhan Kemalin, halkın zor yaşamını yansıtan yapıtları kesinlikle kötümser bir hava taşımıyor; çünkü yazar, halkın tükenmez gücüne ve mutlu geleceğine inanmıştır.

Orhan Kemalin yapıtlarını okurken, ister istemez Gorki'nin şu güzel sözleri aklımıza geliyor: «Bizim yaşamımız çok şaşırtıcıdır, çünkü hayvan gibi insanların oluşturduğu tabaka ne denli doğurgan ve kalın olursa, o denli bu tabakayı delerek gelişen parlak, sağlıklı, yaratıcı ve iyi insanlar çıkıyor; bu da aydınlık ve insanca bir yaşamın yeniden doğacağı yolunda bize büyük bir umut veriyor.» (20)

Orhan Kemalin «Hamam Anası» (1955) öyküsü, içerik ve sanat açısından öteki öykülerinden oldukça ayrıdır. Emekçi halkın adaletsizliğe karşı başkaldırısını, mertliğini, sağlam inancını, sömürgenlere ve zalimlere karşı nefretini, giderek eylem çağrısını bu öyküsünde yazar, allegorik bir biçimde anlatıyor.

«Hamam Anası»ndaki hümanist tutum ve çok belirgin romantik üslup yazarı, Gorki'nin «İtalyan Öyküleri»ne ve bunların arasında çok tanınan «Ölümü Yenen Kadın» öyküsüne yaklaştırıyor; ama elbette bu tema her iki yazarda başka başka işleniyor.

Gorki'de ana, ölümü yenen kadın olarak görülüyor. Ana, «bu dünyanın kanlı kırbacı» olarak tanınan Timurlenk'i kendi istemine boyun eğmeye zorluyor ve korkunç Timurlenk, kadının sözüne uyarak esir düşen oğlunun bulunması için üçyüz atlı çıkarmaya mecbur kalıyor.

---

19. a. g. e., s. 483.
20. a. g. e., s. 185.

Gorki, öyküsünü şöyle bitiriyor: «Bütün bunlar, gerçektir. Her bir sözcüğü gerçektir. Bunu analarımız biliyor. Onlara sorun; Onlar size:

«Evet, bu ölümsüz bir gerçek. Biz ölümden daha güçlüyüz. Biz dünyaya kahramanlar, şairler ve bilge kişiler armağan ediyoruz. Dünyaya, ün salan herşeyi biz ekiyoruz, diyeceklerdir.» (21)

Orhan Kemalin yapıtında Hükümdar'la tartışan dul kadın, Firavun Tutankamen'den Ehramlar yapılırken can veren kocasının öcünün alınmasını istiyor. Ama, «Kadıncağız anlatmaya çalışmışsa da, Hükümdar bu dertlinin derdinden ne anlar. Gürlemiş: «Yıkıl karşımdan!» (22)

Kadın gider, ama arayışından vazgeçmez. Yıllar, yüzyıllar geçer. Başka hükümdarlara başvurur. Peygamberlere ve Allaha yalvarır. Ama hesaplaşma saati henüz gelmemiştir.

Öykü şöyle sona eriyor: «Kim ne derse desin, bu sabırlı kadın. günün birinde Tutankamen'den hakkını alacak, asırlardır çektiklerini onun hükümdar burnundan fitil fitil getirecek!

Ben buna inanıyorum.» (23).

Bu iki yapıtın kadın kahramanları birbirine çok yakındır. Örneğin Gorki'de şu dizeler var: «Hükümdar'ın önünde, eski püskü ve güneşte solmuş giysiler içinde, yalınayak, çıplak bağrını örtmek için siyah saçlarını omzuna serpmiş, tunç yüzlü, hükmeden gözleriyle bakan kadının Aksak Timur'a uzattığı esmer eli hiç titremiyordu.» (24).

Orhan Kemal bu kahraman kadını şöyle anlatıyor: «... Siyah çarşafına sıkı sıkıya bürünmüştür... ve kara gözlerinin akıyle beyaz beyaz bakar. Dilenciye benze-

21. a. g. e., Cilt. 10, s. 45.
22. Orhan Kemal, **Arka Sokak**, İst., 1956, s. 76.
23. a. g. e., s. 77.
24. A. M. Gorki, 30 Ciltlik Bütün Eserleri'nden, Cilt. 10, s. 41, (R.K.).

mediği için, sadaka verip vermemekte tereddüt edilir» (25).

Gorki'nin, ananın Timurlenk'e uzattığı elinin titrememesine dikkatlerimizi çekişi raslantı değildir. Bu el yalvarmıyor, buyuruyor. Orhan Kemalde de aynı şeyi görüyoruz; insanlar kadına sadaka vermeye bir türlü cesaret edemiyorlar. O, acınacak bir dilenci değil, üç saatini bekleyen bir büyücüdür.

Orhan Kemal de Gorki gibi, kahramanca davranan bir kadın kişiliği karşısında yenik düşen Hükümdar temasını gene Gorkiye yakın bir üslupla işliyor.

Bununla birlikte Orhan Kemal, siyasal (püblisist) bir yazar olarak bu öyküde temaya iki yanlı bir çözüm getiriyor. Bu çözümlerden biri, doğrudan doğruya masal yapısına uygun bir sonuç, ötekiyse açık ve özlü bir sonuçtur. Hatırlatmak isteriz ki Orhan Kemal, hiçbir zaman açıkça didaktik sonuçlardan yana olmamıştır. 50'li yıllarda yazılan «Hamam Anası», Gorki'nin masalından daha belirgin toplumsal ve kışkırtıcı bir özellik gösteriyor.

Orhan Kemalin yazar olarak ortaya koyduğu kendi görüşlerini açışı her zaman doğru olarak anlaşılmıyor. Aym şey, zamanında Gorki'nin yapıtlarının değerlendirilmesinde de olmuştur.

Yüzyılın başlarında bazı burjuva eleştirmenlerinin Gorki'nin yapıtlarım oluşturan özellikler arasında yalnızca kapitalist dünyaya yöneltilen eleştirileri gördüklerini belirtmek ilginç olacaktır. Bu konuda bir Fransız edebiyatçısı ve Akademi Üyesi olan Melchior de Vogüé'ün açıklaması ilginçtir: «Revue de deux Mondes» da (1 Ağustos 1901) çıkan bu açıklamada ünlü Melchior, Gorki'nin yapıtlarını hiç anlamadığım göstermiştir.

Vogüé, Gorki'nin gözlemlerinin çok sınırlı, gerçeğe bakış açısının da çok dar olmasını eleştirerek şöyle devam ediyor: «... ve çok raslanan bir iki istisna dışında

25. Orhan Kemal, **Arka Sokak**, s. 74-75.

Gorki, hiçbir zaman emekçi sınıftan yukarılara çıkmıyor ve toplumun sınıf dışına itilmiş olan ayak takımı üzerinde durmaktan büyük bir zevk alıyor.» Rus yazarının yapıtlarında insan yaşamını zorlaştıran koşullara karşı içten ve ısrarlı bir başkaldırmanın bulunduğunu kabul ederek Fransız yazarı, gene de ısrarla Gorki'nin «olumsuzlamadan başka birşey getirmediğini», ahlâk alanındaki arayışları bakımından onun, öncüleri olan Dostoyevski ve Tolstoy'dan daha geri kaldığını söylüyor.

Oysa aynı yıl içinde ünlü Amerikalı yazar Jack London'ın yayınladığı bir makale, Gorki'nin dünya demokratik toplum fikrinin temsilcileri tarafından doğru anlaşıldığına tanıklık ediyor. Aslında Jack London, Gorki'nin dünya edebiyatına getirdiği yenilikleri görmüştür. «Bizim pazarlar ve borsalarla dolu dünyamızda, spekülâsyonlar ve alım satımla uğraşan yüzyılımızda her ülkeden yükselen ısrarlı sesler, yaşamdaki gerçekliği suçluyorlar...» diye yazıyor Jack London. «Bütün Rus meslekdaşları gibi Gorki'nin yapıtlarının özünde de heyecanlı bir başkaldırma var. Onun sımsıkı kapanmış yumruğundan süslü püslü boş şeyler değil, yaşayan bir gerçek, ağırlığı olan, kaba ve itici, ama gene de bir gerçek dökülüyor.» (26).

Jack London, Gorki'nin ustalığının gerçekçi bir yazarın ustalığı olduğunu anlıyor ve bunda haklı olarak Gorki'nin gerçekçiliğindeki geleceğe yönelik yeniliği görerek şunları yazıyor: «Onun gerçekçiliği kendisinden önce gelen Turgenyev ya da Tolstoy'un gerçekçiliğinden daha etkindir. Gorki'nin gerçekçiliği, onların çok nadir erişebildikleri coşkun, taşkın bir düzeyde soluk alıyor; böylece onlardan devraldığı yazarlık tacını Gorki, kendi genç başında büyük bir onurla ve görkemlilikle taşıyacağını kanıtlıyor.» (27).

---

26. Jack London, **Seçmeler**, Moskova, 1951, s. 681-684, (R.K.).
27. a. g. e.,

İlke olarak eskiyle bağdaşmama, geleceğe inançla dolu olma, yeni ve özgür insan bilincinin oluşması Rus ve Türk yazarlarını belirleyen ve birbirlerine yaklaştıran özelliklerdir; bu özellikler aynı zamanda onların gerçekçiliğinin yeni bir niteliğidir.

Toplumsal-estetik düzeyde edebiyat olguları, yalnız bunlara duyulan toplumsal gereksinme oranında gelişiyor. Yaşamın gerekli koşulları oluşturmasıyla genel olarak her edebiyatta, özel olarak da Türk edebiyatında eleştirel gerçekçiliğin ötesine geçildiğini görüyoruz. Aslında, eleştirel gerçekçilik de yeni fikir-estetik araçlarını taşıyan bir edebiyat doğuruyor. Dünya edebiyat tarihine bakarsak, eleştirel gerçekçiliğin de romantik edebiyatın kazanımlarmdan kalın bir duvarla ayrılmış olmadığını görüyoruz. Örneğin, Balzac'ın ve Dickens'in yapıtları, romantik eğilimlerden hiçbir zaman arınmış değildir. Aym biçimde Orhan Kemalin yapıtları da yeni bir gerçekçiliğin belirtilerini taşımakla birlikte eleştirel gerçekçilikle bağlarını koparmış değildir.

Genellikle çağdaş gerçekçilik, özellikle de Türk gerçekçiliği, çok değişik eğilimlerin yanyana birarada bulunmasıyla belirlenir. Türk gerçekçiliğinde sosyalist eğilime bağlı edebiyatın yönelişi gittikçe güç kazanmaktadır. Orhan Kemalin yapıtları da, bu edebiyatın ne denli güçlü olduğunu kanıtlamaktadır.

AZİZ NESİN'İN YAPITLARINDA TOPLUMSAL EĞİLİM VE DİL

Nelli Yakovleva

Son yirmi yıl içinde Aziz Nesinin adı yalnız Türkiyede değil, ülke dışında da hakettiği üne kavuşmuştur. Bir Türk yazarı olan ve kendi vatandaşlarına seslenen Aziz Nesin, yapıtlarında öyle büyük bir düzeye erişmiş ve öylesine güçlü bir toplumsal ses geliştirmiştir ki, dünyanın birçok ülkesindeki okurlara ulaşmış ve onlarla yakınlık kurmuştur. Aziz Nesinin yapıtları yalnız kendi ülkesindeki edebiyatçıların değil, dünyanın çeşitli ülkelerindeki araştırmacıların da dikkatlerini çekmiştir. Sovyet yazarlarının araştırmalarından başka (bkz. bibliyografya) Macaristanda Örsi Agnes, Alman Demokratik Cumhuriyetinde Herbert Melzig, Romanyada Viorica Dionescu, Fransada G. Daniel, İngilterede Harvey Broadbent, Amerika Birleşik Devletlerinde Allan Gall'ın, Aziz Nesin üzerinde çalıştıkları bilinmektedir.

Aziz Nesinin yapıtları çok yönlüdür ve yalnızca kısa öyküyle sınırlanmış değildir. Bu hiciv yazarının kaleminden bizi güldürerek eleştiri yapmaya götüren romanlar, oyunlar ve öyküler çıkmıştır. Aziz Nesinin hiciv alanındaki yaratıcılığı, çok çarpıcı bir kişisel nitelik taşır. Bununla birlikte yazar, Türk edebiyatındaki zengin sanat

malzemesinden ve dünya edebiyatının en önemli temsilcilerinin geliştirdiği yöntem ve malzemelerden de geniş ölçüde yararlanmıştır. Aziz Nesinin yapıtları bazı bilginlerin toplumsal hicvi, sanat edebiyatından ayırma eğilimlerini çürütmeye yetecek güçtedir. Bu alanda İsviçreli bir bilgin olan Wolfgang Kayser, «*Das Sprachlische Kunstwerk*» adlı yapıtında, bir hiciv yapıtı özünde ne denli yan tutar ve ne denli fikir yüklü olursa, sanat edebiyatından o ölçüde ayrılmış olur,(1) diyor. Açıkça görülüyor ki, Kayser'in bir sanat yapıtının içeriğini biçiminden ayırması hiçbir temele dayanmıyor. Bununla birlikte herhangi bir edebiyat yapıtının sanatsal bir bütün olarak görülmesi gerektiği herkesçe bilinen bir gerçektir. Başka bir deyişle, bir edebiyat yapıtında toplumsal nitelik taşıyan içerikle sanatsal biçim, organik bir bütün oluşturmalıdır. Bu nedenle sanat edebiyatının sınırlarını, yan tutması ya da fikirlerle yüklü olup olmaması değil, aslında içeriğin estetik biçimlendirilişinde ulaşılan düzey, başka deyişle yapıttaki fikirlerin anlatılışında yazarın anlatım yol ve yöntemlerini kullanma yeteneği belirler.

Aziz Nesinin hiciv yapıtları çok güçlü bir gerçekçilik sanatının ürünleridir. Yazar, yalnız kendi çağının gerçek toplumsal olaylarını yansıtmakla, yaşadığı dönemi ve zamanı çok ince bir biçimde aktarmakla kalmıyor; keskin hicviyle toplumsal kötülüklere karşı savaşıma girişiyor.

Aziz Nesinin yapıtları, yazarın ülkesindeki yaşamı çok iyi tanıdığını, ülkenin geçirdiği süreçleri çok iyi kavradığını gösteren düşüncelerle doludur. Elbette bunlar gerçekçi sanatın en önemli özellikleridir. Aziz Nesinin yapıtları aslında yaşamı bütün yönleriyle yansıtmaktadır. Yaşamdaki gerçeklik, edebiyat yapıtlarında gösterilen kişiler, bunların birbirleriyle ilişkileri ve için-

1. Kayser, W., **Das Sprachlische Kunstwerk**, eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern, 1951, s. 383, (A.K.).

de yaşadıkları koşullar, ancak sanatsal mecazlar düzeyinde bir anlam kazandıkları zaman gerçeklik düzeyine erişerek sanatın bir parçası oluyor.

«Hikâyelerimde muasır Türkiyenin içtimai topografyasını vermeye çalışırım. Bu işi görmeye çalışırken Türk emekçi sınıfının yazıcısı gibi insanların ve olayların toplumsal kötülüklerini açmayı istiyorum. Başka türlü davranmayı beceremiyorum. Çünkü beni yetiştiren halkıma kendimi borçlu sayarım ve bu nedenle de kendi sınıfımın yazarıyım. Yalnız güldürmek için gülmece yazmadım; insanları düşündürmek de istedim.» (2)

Aziz Nesin gerçekten de okurunu çağdaş Türk toplumunu ilgilendiren sorunlar üzerinde düşünmeye itiyor. Okurunun dikkatini ulusun kültür yaşamına, iç politika sorunlarına, sosyo-ekonomik adaletsizliğe, küçük insanın ve aydınların yazgısına, aşırı politikacılığa, bürokrasiye ve ahlâk düzeyinin çöküşüne vb. yöneltiyor. Aziz Nesinin yapıtlarında polis kadrolarının, devlet memurlarının, müteahhitlerin, politikacıların, özel girişimcilerin, parababalarının, bu adaletsiz dünyanın direklerinin ve bunların ahlâksız yardakçılarının sırayla, hiciv dolu portrelerle sergilendiğini görüyoruz. Aziz Nesinin öykülerinde sosyal adaletsizliğin kurbanları işleniyor. Bunlar, insanca yaşamak ve insanlıklarını duymak istedikleri için, çoğu zaman gülünç ve acaip durumlara düşen «küçük insanlar»dır.

Hangi türde yazarsa yazsın, bu toplumsal eğilim Aziz Nesinin yapıtlarında kendini belli ediyor. Örneğin yazar *Zübük* romanında politik gücü elinde tutan, politikada güven kazanmış, toplumun yöneticiliği düzeyine dek yükselmiş insanların hangi gereksinmeleri karşılamaları bekleniyor, gibi sorulara yanıt bulmaya çalışıyor. Bu romanda Türkiyede 50'lili yılların taşrasındaki sosyal yaşamın hiç de hoş olmayan bir tablosu çizili yor; başkişi olan dolandırıcı ve rüşvetçi Zübük'ün, partide

2. Aziz Nesin, **«Kör Döğüşü»**, Bakü, 1968, s. 8, (Azerbaycanca kaynak.)

önemli bir yere geçmek için tuttuğu yollar anlatılıyor.

Gol Kralı romanında, çok çekici bir spor konusundan yola çıkarak Aziz Nesin, bütünüyle burjuva toplumunun özellikleri olan ahlâktan yoksun aile ilişkileriyle, insan ilişkilerindeki kayıtsızlıkla alay ediyor. Büyük bir tüccar olan Hasip Ferferik, tipik burjuva bir aile yaşamı sürdürüyor; bu yaşamın içinde kızı Sevim'le romanın başkişisi olan Sait'in evliliği hep alışveriş yasalarına göre düzenleniyor. Profesyonel futbolda da aynı yasalar geçerlidir; çok saf ve yetenekli bir futbolcu olan Ahmet, bu yasaların kurbanı oluyor.

Aziz Nesinin yapıtlarında masallar önemli bir yer tutuyor; bu geleneksel tür, yazar tarafından aym amaçla, okurun dikkatini çağdaş toplumsal sorunlara çekmek amacıyla kullanılıyor. Örneğin, «Hoptirinam»daki masallarda halka, kendisini sömürenlere karşı verdiği savaşımda yardım etmek yerine, iktidardakilerin çıkarlarına hizmet eden ve halkı uyutan aydın kesimi, üstü kapalı olarak eleştiriliyor.

Tahir Alangu, haklı olarak Aziz Nesinin büyükler için yazılan bu öykülerde biçim ve üslup bakımından halk masallarından ve taşlamalardan yararlandığını söylüyor. Bu yapıtlardaki allegori ve fantezi, okuru gerçeklik dünyasından bütün bütün koparmıyor; tersine onu bugünkü durum ve toplumun gerçekten kötü yanları üzerinde düşünmeye götürüyor(3).

Günümüzde Batı dünyasına özgü niteliklerden biri, tekellerin gelişmesi ve uluslararası, devletler üstü finans ve sanayi kuruluşları olarak bütünleşen tekellerin yaygınlaşmasıdır. Bunların çok güçlü olmaları çok önemli bir toplumsal sorun yaratıyor: bazı ulusların ulusal bağımsızlığı sorunu. Bu uluslar için, fikirsel açıdan kozmopolitleşme akımı, ulusal özgürlükten, kültürden, törelerden (geleneklerden) ve tarihten vageçmek gibi büyük

3. Tahir Alangu, «Aziz Nesin ve Halk Masalları,» Aziz Nesin, **Memleketin Birinde**, İst. 1974, s. 9-13.

bir tehlike yaratıyor.

Bu koşullar içinde bulunan ulusal edebiyat, yurtseverlik görevini yerine getirmekle, başka deyişle ulusu ve ulusal kültürü savunmakla, geliştirmekle, yurtseverliği ve ulusun bilincini bileyip geliştirmekle yükümlüdür.

Aziz Nesinin edebiyat ve toplum alanında yurtseverlik görevini yerine getirmesine birçok örnek verebiliriz. Aziz Nesinin yurtseverliği, bir aydının kendi halkına karşı duyduğu sevgiyle, ulusun yaşam koşullarının daha iyi bir düzeye çıkarılmasına, ulusun eğitim ve kültür düzeyinin yükseltilmesine, dünya sorunlarının, başlıca yaşam sorunlarının adaletli bir biçimde çözülmesi gerektiğine duyduğu yürekten inançla besleniyor. 1965'te Helsinki'de yapılan Uluslararası Barış Kongresi'nde onur konuğu olarak bulunan Aziz Nesin, yurduna ve ulusuna karşı olan sevgisini bayrak simgesiyle anlatıyor. Helsinki'den gazeteye yazdığı mektupta şunları söylüyor: «Orada 102 bayrak dalgalanıyordu. Baktım, en güzeli bizim bayrağımızdı.»

Aziz Nesinin yapıtlarında çok belirgin bir anti-emperyalist eğilim görülüyor. Buna örnek olarak «Bir Amerikan Rüyası», «Bizim Eve Amerikalı Misafir Gelecek», «Demokrasi Yasak», «Suçlu Nasıl Bulunur?», vb. gibi öyküleri gösterebiliriz.

Siyasal olgunluğu ve çok büyük yurtseverlik duygusu Aziz Nesini, sonuçta ulusal kültürünü güçlendirmeye, yeni edebiyat yöntemleri kullanmaya ve edebiyatın olanaklarını genişletmeye ötürüyor. Çocuk kitapları dizisinde Aziz Nesinin «Türklerin Ulusal Kurtuluş Savaşı Üzerine» öyküleri var. Kahramanlarının yaşamlarını anlatırken yazar, çocukları ulusal bir kıvanç ve yurtseverlik duygusuyla eğitiyor. Aziz Nesinin bu yapıtlarında, adalet duygusunun geliştirilmesine büyük bir yer veriliyor; bu da çocukların kafalarını ve yüreklerini şövenlikten ve aşırı milliyetçilik fikrinden koruyor. Yazar, bu öykülerde insanları ve olayları nesnel olarak yan-

sıtmıştır; başka deyişle, bunları hem olumlu hem de olumsuz yanlarıyla ortaya koymuştur. Bundan amaç, bir ulusun gerçek tarihinin çocuklara yalnızca iyi yanlarıyla anlatılamayacağını göstermektir. Hiciv yoluyla, varolan kötülüklerin gerçek yüzü ortaya çıkarılıyor. Ulusal kahramanların anlatıldığı bu kitabm içeriği, yetişen kuşakların bilincinde kozmopolit fikirlere karşı bir bağışıklık yaratacaktır.

Aziz Nesinin toplumsal içerikli yapıtları, Türk edebiyatında dilin, bu dile zenginlik katan halkm konuşma dilinin ustaca kullanılmasıyla büyük ölçüde bir sanat niteliğine ulaşıyor. Aziz Nesinin kullandığı dil, zengin ve renklidir. Yazar, kullandığı sözcük dağarcığı ve sözdizimiyle Türk toplumunun değişik kesimlerini ve yerel lehçeleri veriyor.

Aziz Nesinin yapıtlarında çağdaş Türkiyedeki değişik sınıfların ve toplumsal grupların temsilcilerini görüyoruz. Köylülerin yaşamım işleyen öyküler de gerçek köy ağzıyla yazılmıştır; bunlar, yalnız köylülerin konuşmalarını değil, aynı zamanda onların zor koşullarda oluşan, bu koşulların ürünü olan karakterleri ve psikolojilerini de yansıtıyor. Örneğin «İt Kuyruğu» öyküsünün başkişisinin kullandığı dil, dikkate değer: Bu yaşlı adam, köyün temsilcisidir. Onun konuşması, lâf kalabalığı, gereksiz ayrıntılar, konudan sapmalar ve Allah'a seslenmelerle doludur. Bu yaşlı köylü, köyü için yaptığı başvurunun özüne çok dolambaçlı yollardan geliyor ve Nahiye Müdürü'nün düşündüklerini büyük bir dikkatle öğrenmeye çalışıyor. Bu kişinin dilindeki özellikler, yaşam deneylerinden ders almış, sabırlı bir köylünün düşünme biçimini açıklamakla kalmıyor; böyle insanlar arasındaki ilişkilerin ne denli karmaşık olabileceğini de gösteriyor. Bu başkişinin dili, halk dilinin basit bir kopyası değildir; yazar, büyük bir ustalıkla köylü dilini, yapıtın dokusu içine yerleştirerek onu köylü kişiliğinin yansıtılmasında en etkili araçlardan biri olarak kullanıyor.

Memurların ve polisin dili, köylülerin dilinden bütünüyle başkadır. Bunların kullandığı dilin özelliklerini, yanıtlamaya olanak tanımayan bağırmalar, buyurmalar ve azarlamalar oluşturuyor; bu dil, yazar tarafından ruhsuz uşakların her zaman düzeni korumaya hazır olduklarını ve büyüklere yaranma isteklerini göstermek, kişiliklerini hiciv yoluyla yansıtmak amacıyla kullanılıyor. Örneğin, «Amatör Ruhlu Bir Polis» öyküsünün başkişisi böyle bir tiptir. Öykünün korku içinde olan kişileri, sımsıkı kapanmış kapıların arkasında bile polisin sesini duyuyorlar. Öykünün her sayfası, yanıt vermeye olanak tanımayan, gümbür gümbür buyruklarla doludur. Kullandığı dil bu akılsız, düşüncesiz ve kimsenin düşünmesine olanak tanımayan uşağın özelliklerinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Memurun rütbesi değişir, ama toplumdaki yeri değişmez; bu toplumsal grubun dili de kendine özgü nitelikler taşır.

«İt Kuyruğu» öyküsündeki Nahiye Müdürü'nün konuşması kısa kısa, buyurgan cümlelerden oluşmuş gibidir: «Çok konuşma», «Beni boş sözlerle meşgul ediyorsun.», «Devletin işlerini oyalıyorsun.», «Ne diyeceksen çabuk de!». Adaletli bir çözüm isteyen yaşlı köylünün ölçülü ve sabırlı konuşmasına karşın, memurun kopuk kopuk ve kesin konuştuğunu görüyoruz. Memur için önemli olan, vergiyi almaktır. Aslında bu olayın adaletli olup olmaması onu pek ilgilendirmiyor. Bir yanda yoksul köylünün, öte yanda Nahiye Müdürü'nün konuşma özellikleri, bunların derinlerinde yatan toplumsal eşitsizlikleri yansıtıyor.

Nesin'de kent insanlarının, yoksulların, yoksul aydınların, kentteki toplumsal orta tabakaların konuşma dilini tüm ayrıntılarıyla buluyoruz. 1956'da Aziz Nesinin yapıtları üzerine bir yazı yazan Yurdakul Mehteroğlu'nun da doğruladığı gibi yazar, Türk toplumunun tüm kesimlerinden insanların gülünç yanlarını görebilmiştir; onların davranış ve yaşama biçimlerindeki zayıf

yanları bilerek bunlardan «canlı, esprili ve güldürücü bir dille» söz ediyor(4).

Çok değişik dillerin kullanılması, kişilerin psikolojik yanlarını derinleştirerek bunların toplumsal bakımdan tipleştirilmelerini sağlıyor.

Aziz Nesin, lehçeleri büyük bir ustalıkla kullanıyor. Öykülerinde köylüler en çok Anadolu lehçelerini, memur sınıfının temsilcileriyse İstanbul lehçesini kullanıyorlar. Türkiyenin ayrı ayrı yörelerinin ve giderek İstanbulun ayrı ayrı semtlerinin dillerini, Aziz Nesin konuyu geliştirmek ve kişileri yaratmak amacıyla büyük bir sanatsal araç olarak kullanıyor. Dil değişiklikleri aracılığıyla Aziz Nesin, kötü politikacıları ve memurları köylülerden açıkça ayıran toplumsal sınırı birçok öyküsünde gösteriyor; örneğin «Bunlar Bizim Derdimiz», «Yedek Parça», «İt Kuyruğu», «Hangi Parti Kazanacak?», vb. «Ya Bunlar Nereli?» adlı öyküsünde Aziz Nesin, başkişilerden birinin konuşmasıyla okurun ilgisini yakalıyor: «Beni tanımasanız bile gene de Kasımpaşa'lı olduğumu konuşmamdan herhalde çıkarmışsınızdır.» Yazar, kendi yaşadığı semtin bu basit halk ağzıyla konuşan başkişinin toplumun alt tabakalarından gelen ama üst tabakaya çıkmış birisi olduğunu gösteriyor.

Aziz Nesin, tekrarlama yöntemini de büyük bir başarıyla kullanıyor. «Çok Şükür» adlı öyküsünde iğneleyici hiciv, sürekli olarak tekrarlanan «Allaha şükür!» sözleriyle oluşturuluyor. Tramvayda, yolcular arasında yaşamın güçlüğü, pahalılığın artması, temel ihtiyaç maddelerinin yokluğu üzerine bir konuşma başlıyor. Herkes heyecanlanıyor; konuşmaya katılanlar, bir toplantıdaymışlar gibi gürültü yapıyorlar... Yalnız iki kişi susuyor; bunlardan biri yazar, biri de deri ceketli, bıyıklı bir yolcudur. Öyküde anlatılan olaylarda dönüm noktası, bıyıklı adamın sonra konuşmaya çok heyecanlı bir

4. Mehteroğlu, Y., «Aziz Nesin'in Mizahı», Ulus, 14 Ocak, 1956.

biçimde katılmasıyla geliyor. Adam ısrarla, «Allaha şükür, memlekette herşey var.» diyor. Sokaktaki adamın ağzıyla konuşan yazar da, ancak şimdi mantıklı düşünmeye başlayabiliyor. Yazar, deri ceketli adamın geleceğinden endişe ediyor; adamı kaçınılmaz bir kavga bekliyor. Çünkü çok heyecanlı konuşan yedi kişi her an onun üstüne saldırabilirler; oysa böyle birşey olmuyor; önce tam bir suskunluk oluyor; sonra hayatlarından memnun olmayan bu yedi kişi, konuşan kuklalara dönüyorlar: Bazan hep bir ağızdan, bazan teker teker, bazan uyum içinde, bazan uyumsuz olarak bıyıklı yolcunun arkasından «Allaha şükür!» diye bağırarak Türk toplumunun içinde bulunduğu «ekonomik refahı» övüyorlar.

Aziz Nesinin hiciv öykülerine dil bakımından büyük renk katan bir özellik de atasözlerinin, dinsel alıntıların, vecizelerin, söz oyunları ve iğnelemelerin çok ustaca kullamlmasıdır.

«Söz Gümüşse Sükut Altındır», «İki Dinle Bir Söyle», «İki Kulağa Bir Ağız Var» — bütün bu deyişler ve atasözleri, öykülerin dokusuyla organik bir biçimde bütünleşiyor.

Aziz Nesinin yapıtlarında diyaloğun da büyük bir rolü vardır. Bazan öyküler, baştan sona, kişilerin konuşmalarıyla örülüyor. Örneğin «İt Kuyruğu», «Kafa Kâğıdı», «Yepetaş», «Alfabenin İlk Harfi», «Hepsi İyi, Hepsi İyi», «Havadan Sudan», vb. adlı öykülerde ağırlığı konuşmalar oluşturuyor. «Bir Ahlâk Dersi» öyküsü, öğretmenle öğrenciler arasında konuşmalar biçiminde geçiyor; görünürde çocukların çok saf sorularından ve yamtlardan oluşuyor; zor duruma düşen öğretmenin kaçamak açıklamaları ve anlamsız haykırmalarıyla bize zenginliğin ve zenginliğe giden yollarm ahlâk dışı olduğu gösteriliyor.

«Kafa Kâğıdı» adlı öyküde, bir yargıçla tamk arasında geçen konuşmada, orman memurları, jandarma, vergi memurları, vb.nin baskılarına ve yoksunluk içindeki yaşamlarına katlanan köylülerin yaşamını görüyoruz:

«Birinci tanık hâkimin önüne çıktı; sorgu-sualden sonra hâkim,

— Satılmış kaç yaşında? diye sordu.

— Hâkim bey, tahsildar geldi, bana dedi ki. «Hükümeti âliye borcun seksen kayme, sabıkadan da yüzseksen var, ver bakalım paraları.» Biz de paraları denkleştiremedik e, koyunlara haciz koydular, işte Satılmış o sıra doğdu.

— Peki haciz ne zaman oldu?

— Hancıların Memiş yol parasını verememişti de, candarmalar kelepçeyi vurup, dama götürdüler ya... İşte o sıra...

— Peki, tarihini bilmiyor musun?

— Bilmez olur muyum? Tarlaya su salma sebebinden Ahmet, Kör İlles'in barsaklarım avucuna dökmüştü ya, işte o sıra...

— Peki, bu hâdisenin zamanını söyle...

— Havalar kurak gitmişti. Köycek rahmet duasına çıkmıştık, işte o sıra...

— Anladık ama, yılı, ayı yok mu?

— Var... Babam rahmetlik, sözüm burdan dışarı, bir eşşek yükü dağdan çırpı getirirken, ormancılar, orman köklemiş diye yakalayıp dama atmışlardı ya, o yıl.

Hâkim anlayacağım anladı ki, Satılmış'm yaşmı küçülttü.» (5)

Soru ve yanıt biçiminde gelişen konuşmalarla gülünç bir durum oluşuyor. Yargıcın ilgilendiği konuyla, tanık olan köylülerin verdikleri karşılıklar arasında hiç bir ilişki yok. Bununla birlikte yazar, bir köyün bir yıllık yaşamının çok üzücü bir tablosunu çok kısa ve özlü bir biçimde çiziyor.

Örneğin «İt Kuyruğu», «Kafa Kâğıdı», «Alfabenin İlk Harfi» gibi öykülerde, Aziz Nesinin kullandığı diyaloglarda, konuşmalar arasındaki anlam kopukluğuyla gülünç bir durum yaratılıyor. Yazar, toplumsal bir içe-

5. A. Nesin, «Kafa Kâğıdı».

rik taşıyan çift anlamlı bir soru sorarak okurun beklediği, ama öyküdeki konuşmacıların hiç beklemediği bir yanıt veriyor. Bu yöntem, «Allah Sizi Uzun Ömür Versin» adlı öyküde büyük bir başarıyla uygulanıyor.

Aziz Nesinin öykülerinin çoğu, birinci şahıs ağzından anlatılıyor: «Çevrilmiş Roman ve Öyküler», «Çapkın Hikâye», «Sessiz Bir Ev», «Bir Yazı Nasıl Yazılır», «Meydan Saatleri», «Bir Maaşla», «Çiki Çiki Bom», «Siz Olsanız Ne Yapardınız?», vb. Yazar, bu öykülerini çoğu zaman bir köylünün ya da bir memurun ağzından anlatıyor; bazan da öyküler, adsız ve işsiz, varlıklılar dünyasından olmayan, bu yüzden de haketmediği biçimde aşağılanan, hakarete uğrayan, gülünç duruma düşen ve her zaman okurun sempatisini kazanan bir küçük insanın ağzından anlatıyor.

Nesin'in yapıtlarındaki özelliklerden biri de «Biraz Gelir Misiniz?» oyunundaki kahramanın seslenişinde biçimlenen çok yüksek ahlâk düzeyidir. Burada Mateh Usta yeteneğin, hiç durmadan sürekli olarak mükemmelleştirilmesi, sanatın insanlara daha iyi hizmet etmesini sağlayacak yolların aranması çağırısında bulunuyor.

Aziz Nesinin yapıtlarındaki toplumsal eğilim, aynı zamanda gerçek bir hümanizmle bütünleşiyor. Bu bütünleşmeyi en belirgin biçimde onun oyunlarında görüyoruz. Oyun yazarı Aziz Nesin, küçük insanı sahneye çıkarıyor ve onu değişik durumlarda gösteriyor. Örneğin 1969'da yazılan «Çiçu» oyununda dış dünyadan kaçmak ve yalnız ev hayvanları ve lâstik bir bebek olan «Çiçu»yla yaşamak isteyen bir adam, kahraman olarak işleniyor. 1965'te yazılan «Toros Canavarı» oyununda polisle çatışmaktan kaçan, ama gene de kendisini suçsuz olarak demir parmaklıkların arkasında bulan Nuri anlatılıyor. «Hadi Öldürsene Canikom» oyununda katil olan iki yaşlı kadın, Siyen'le Dina anlatılıyor.

Aziz Nesinin oyunlarında kahramanların çok yaygın bir özelliği olarak, toplumsal koşulların yarattığı yalnız-

lık işleniyor. Ne var ki yazarın amacı, bu yalnızlığın sergilenmesi değildir. Aslında bu, bir hareket noktasıdır ve insan için yalnızlığın kötü birşey olduğunu inandırıcı bir biçimde gösterme yoludur. Çünkü toplum içinde yaşayan insan, toplumun sağlıklı güçlerine dayanabilir ve dayanmalıdır. Başarısızlık ve dertler arasında, yalnızlık içinde olan bir insanı göstererek Aziz Nesin, sıradan insanların yaşamını iyileştirme çağırısında bulunuyor; yüce amaçlara ulaşmak için onları birleşmeye çağırıyor.

«Çiçu» oyununun sonunda adam evini terkediyor; gene mutlu olmayı ve kendine güvenmeyi umarak kendisi gibi yalnız insanların arasında yaşamaya gidiyor.

Tüm yaşamı boyunca müzik araçlarının daha güzel ses vermesi için çalışan Mateh Usta, kendi emeğinin ürününü sattığı için üzülüyor. Ama işini devam ettirecek olan oğluna inanarak yaşıyor: «Ben ihtiyarlamayacağım. Ölmeyeceğim. Yok olmayacağım ve bitmeyeceğim. Siz benim devamım olacaksınız. Siz ustalar... Ben sizde yaşayacağım.» Aziz Nesin, sanatın herşeyi yenen gücüne inanıyor.

Yazarın «Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı» adlı oyunu da (1968) hümanist bir nitelik taşıyor.

Aesop'un diliyle yazılmış bu kaba ve gülünç (grotesk) yapıt, barışın korunması için yürekten bir çağırıdır. Yazar şöyle diyor: İnsanlar, hayvanların düşmanlık yasalarına göre yaşayamaz. Çünkü böyle bir düşmanlık tüm insanların yok olmasına yol açacaktır.»

Aziz Nesin, Çağdaş Türk edebiyatında önemli yere geçmeyi haketmiş olan yazarlardan biridir. Onun yapıtları, çağdaş Türkiyedeki yaşamı yansıtan çok renkli bir edebiyat olgusudur. Ama, Aziz Nesinin yapıtlarının yalnız toplumsal yanını görmek yanlış olur; bunlar, gerçek birer sanat yapıtıdır ve bu yapıtlar gerçekçi Türk edebiyatının yüksek sanat düzeyine tanıklık etmektedir.

60'LI YILLARDA FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA'NIN TOPLUMCU ŞİİRLERİ

Tevfik Mellkov

Çağdaş büyük Türk ozanı Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın yaratıcılığı çok karmaşık ve çok yönlüdür. Toplumcu şiirleri ozanın yaratıcılığında büyük bir yer tutuyor. İlk dönem şiirlerinde Fazıl Hüsnü Dağlarca, okurlarını gizemli çocuk dünyasına götürüyor ve çocuğun algıları aracılığıyla yaşamın en önemli sorunlarını, insan ve doğa ilişkilerini irdeliyordu. Oysa «Toprak Ana»da (1949) daha çok, somut olaylara değiniyor ve çok büyük bir dikkatle Anadoludaki yaşamı ve töreleri gözlemliyordu. Bu şiirler kitabında Dağlarca ilk kez toplumsal yaşamın dramatik yanını çok yakından yansıtıyordu. Türk ordusunda bir subay olarak Doğu Anadolu'nun değişik bölgelerinde yaşamış ve kendi halkının yaşamını kendi gözleriyle izleme olanağını bulmuştu. Ülkenin en tehlikeli zamanında onu korumak için savaşan ve düşmanı alteden, oysa bu utkunun sonuçlarından yararlanamayan köylülerin yaşamındaki trajik sorun elbette onu etkilemişti.

«Toprak Ana» kitabında F. H. Dağlarca, Anadolu köyünün bize çok üzüntü veren bir panoramasını çiziyor. Zaten şiirlerinin başlıkları da çok anlamlıdır: «Işıksız Köy», «Ağaçsız Köy», «Yağmursuz Köy», «Yolsuz

Köy», «Mektupsuz Köy», vb.

Kitaptaki son şiir, o dönemde şairin görüp yaşadıklarının kendine göre özetidir. Anadoludaki yaşamın değişik yönlerini yansıtan şair, sanki onun yazgısı üzerinde düşünmeye başlamıştır; ama şu tüm açıklığıyla görülüyor; bu biçimde yaşamayı sürdürmek olanaksızdır:

Kardaş, senin dediklerin yok,
Halay çekilen toprak bu toprak değil,
Çık hele Anadoluya,
Kamyonla gel, kağnılarla gel gayrı,
O kadar uzak değil.

Çamı bitmiş, kavağı azalmış,
Gamla örülü bayırlar, çıplak değil,
Yedi ay kıştan sonra,
Yeşeren senin yaşamandır,
Yaprak değil.

Eli el değil, ayağı ayak değil,
Gün doğar, tarla kuşları uçuşurlar,
Ağır bir aydınlık, bildiğin şafak değil.
Öyle dalmış ki yüzyıllar süren uykusuna,
Uyandırmazsan,
Uyanacak değil. (1)

60'lı yıllarda Dağlarca'nın şiiri, yeni bir aşamaya giriyor. Bu, herşeyden önce 1960 Mayıs'ından sonra ülkede oluşan toplumsal, siyasal ortamın, onun dünya görüşü üzerindeki etkisine bağlanabilir. Bu dönemden başlayarak toplumcu şiirler, Fazıl Hüsnü Dağlarcanın yaratıcılığında başlıca yeri tutuyor. Sanatın rolü ve amaçları konusunda görüşlerini de açıklayan ozan, şunları yazıyor: «Bizim gibi, toplum konularını, ileri ülkeler kadar yoluna koyamamış uluslarda ozanların toplum şiirini horgörmeleri bence bir suçtur.» (2)

Önemli toplumsal ve siyasal olayların merkezinde bulunma isteği ozanı, okurlarıyla doğrudan bir ilişki

1. Dağlarca, Fazıl Hüsnü, **Toprak Ana**, İstanbul, 1972.
2. **Varlık**, 1967, Sayı. 707.

kurmaya itiyor. Okurla arasında bu ilişkiyi Dağlarca, 1960'ta yayınlamaya başladığı «Karşı» dergisinde kurmuştur. «Karşı» dergisi, bir bakıma Mayakovski'nin çıkardığı «ROST Pencereleri»ni andırıyor.

Şair, iki haftada bir kendi dükkânının penceresine iri puntolarla bastığı ve 70X200 cm. boyutlarında bir kartona yazdığı bir şiir asıyordu (3).

Bu yapıtlar halktan büyük ilgi görüyordu. Her gün yüzlerce kişi bunları okuyordu. Bu şiirler, ozanın güncel toplumsal ve siyasal sorunlara karşı tepkisini yansıtıyordu. Şiirler, okurların yüreğine işleyip onları heyecanlandırıyor ve düşündürüyordu. 60'lı yıllarda bunlar, Dağlarca'nın şiirlerinin belli-başlı özelliklerindendi. İlya Ehrenburg bir yazısında şöyle diyordu: «Diğer ülkelerde olduğu gibi Fransada da düzyazıyla kolayca anlatılabilecek şeyler, şiirle ifade ediliyor. Bu, akılsızca ve yararsız bir yoldur. Ben konuları, duyguları, düşünceleri kastetmiyorum. Ozan da düzyazı yazarıyla aynı dünyada yaşıyor. Fakat öyle buluşlar, uyum ve uyumsuzluğun öyle sezgili algılanışları var ki, bunları öykü ya da makaleyle anlatmak kesinlikle olanaksızdır.» (4) Paul Eluard'ın sanatı için söylenen bu sözleri Dağlarca'nın şiirlerine uygulamak çok yerinde olacaktır.

Dergideki ilk oniki şiiri Dağlarca toplayarak «Türk Olmak» adlı kitapta yayınladı. Bu şiirlerde Dağlarca, yalnız Türkiyenin yaralarının iyileşeceği güzel günleri özleyerek ulusal yaşamdan gerçekçi tablolar çizmekle kalmıyor, aym zamanda bu durumun değişmesi gerektiği inancını vurguluyor. 60'lı yıllarda Dağlarca'nın toplumcu şiirlerinde ilk kez dünyanın değiştirilmesi fikri kendini gösteriyor. Ülkenin ilerlemesinin ve geleceğinin birçok sosyal, toplumsal sorunun bir an önce çözüme kavuşturulmasına bağlı olduğunu yazan ozan, mutlu

3. Daha sonra şair, «Karşı»da çıkan şiirlerini su kitaplarında toplamıştır: **«Yeryağ»** (1965); **«Dışardan Gazel»** (1965); **«Türk Olmak»** (1965).
4. İ. Ehrenburg, **Fransızca Defterleri**, Moskova, 1958, s. 205, (R.K.).

günlerin kendiliğinden gelmeyeceğini bilmektedir.

Yeni bir öz, F. H. Dağlarcayı yeni biçim araştırmalarına götürmüştür. Ozan, toplumcu şiirlerinde çok yönlü bir kıta yapısı kuruyor. Bu çok-biçimli kıta yapısı, yalnız dizelerin sayısına değil, her şeyden önce özel bir uyak düzeni olan kısa ve uzun dizelerin düzenlenmesine bağlıydı. Dağlarca'nın şiirlerinde kıtalar şiir dilinin ritmini ve tonunu oluşturur; iç düzen bakımından yapıta biçim verir, onun özüne ve biçimine bir bütünlük kazandırır. Her kıtası altı dizeden oluşan «İşsiz» şiirinde uyak düzeni aa, bb, cc biçiminde kurulmuştur. Burada da son iki dize, biçim bakımından ötekilerden ayrılmış olup çok az bir değişiklikle her kıtanın sonuna yerleştirilmiştir. Bu yapısal kuruluş, ozanın çarpıcı bir ritmik sesletme yaratmasını sağlıyor ki bu da yapıtın içeriğinin açıklanmasında önemli rol oynuyor.

Dağlarca'nın toplumcu şiirinde simgeleme büyük bir yer tutuyor. Örneğin ozan çoğu kez, Türkiye'yi simgeleyen otuz milyon ayaklı büyük bir böceğe sesleniyor. Ozan, bu kocaman böceğin «ne diye kımıldamadığını» anlamak istiyor. Niçin uyanmıyor; karanlıktan aydınlığa çıkmak için niçin güçlü ayaklarını harekete geçirmiyor? «Kırkbin Köye Karşı Uyanmak» adlı şiirinin içeriğiyse kıta yapısını ve uyak düzenini de belirliyor. Bu yapıtta her kıta on dizeden oluşuyor ve birinci ve ikinci dizeler birbiriyle uyaklıdır. Bu uyaklar, tam uyaktır ve rediflidir. Bazan bunlar yarım uyak durumundadır; örneğin birinci kıtada dördüncü ve sekizinci, ikinci kıtada üçüncü ve yedinci dize, dördüncü kıtada beşinci ve sekizinci dizelerin uyakları, yarım uyak durumundadır. Bundan başka şiirin ilk dizesi, her kıtanın başında tekrar ediliyor. Bir de her kıtanın sonunda iki dizeden oluşan bir nakarat vardır. Elbette şiirin iç düzeninin bu biçimde kurulması, yapıtın etkililiğini artırmaktadır:

Yok mu sizin köyde uyanan biri,
Göl biri, dağ biri, orman biri.
Şöyle gök düşünce üstüne, mavi bir güçle parlamış,
Göl gibi ol.
Dağ gibi ol,
Şöyle, yer vurunca üstüne dinelmiş hep.
Toprağın karanlığından yeşermiş durmuş,
Orman gibi ol.
Bir daha bir daha büyür gece,
Bir daha bir daha seslenirim.

Yok mu sizin köyde uyanan biri,
Uyanan, karalığı yakan biri.
Elinde yeni gün ışığı, günden önce,
Silmiş bütün eskiliği, bütün geriliği, bütün uykuyu,
Yeni bir savaşın uçsuz bucaksız ovalarında
Göl ayak, dağ ayak, orman ayak,
Yeni inançların üstünde yeniden doğrulmuş,
Almış ekmeğini kurdun kuşun beyin ağanın...
Tanrının ağzından.
Bir daha bir daha büyür gece,
Bir daha bir daha seslenirim.

Bütün olarak diyebiliriz ki Dağlarca'nın toplumsal şiirleri geleceğe inançla doludur. Ozan, insanların mutlaka aydınlığa ve mutluluğa yöneleceklerine inanır; çünkü insanın içindeki özgürlük özlemini hiçbir şey söndüremez. Yüzyıllar boyunca her dönemde halkın sorunlarını çözmek için yılmadan savaşanlar olmuştur. Onlar adaletsizliğe ve kötülüğe karşı her zaman seslerini yükseltmişlerdir. Böyle, savaşım içindeki bir kişiliği, simgesel «Horoz» şiirinde görüyoruz.

Simgesel Horoz imgesi, mecazlara dayanan anlatı, her kıtanın sonundaki iki dizelik nakarat, ritm bakımından özgünlük, şiirde öyle bir ritm ve ton düzeni oluşturuyor ki bu da yapıtın çarpıcılığını artırıyor.

«Şiir halktan koparılamaz ve halka karşı görevini yapmak zorundadır.» Dağlarca böyle diyor. Ozanın kanısına göre, şiirin yalnız estetik bir özü değil, etik bir özü de vardır. Ozan, dürüst bir sanatçının yaşama sırt

çeviremeyeceği kanısındadır. Tam tersine sanatçı, halk savaşımının ön saflarında yer almalıdır. Büyük ozanlar, bu savaşa katılmakla daha da ölümsüzleşiyorlar. Dağlarca'nın «Savcı» şiirinde bu fikrin yansıtıldığını görüyoruz. Burada Dağlarca bize ozan olarak ilkelerini açıklıyor.

Dağlarca, bu şiirinde halk şiirinin hem üslup hem de dil olanaklarından ustaca yararlanmıştır. Ne var ki halk şiirinin yalnız imge yapısını değiştirmekle kalmayıp hem ses hem de ritm yapısını değiştirmiştir Dağlarca'nın halk şiirini böyle yeniden elden geçirerek geliştirmesi, özellikle toplumcu temaları işleyen yapıtlarında görülüyor. Örneğin «Ekmeğe Giden» şiirinde ozan, Türk işçilerinin, Türk emeğinin dış ülkelere gönderilmesi gibi çok önemli bir sorunu ele alıyor; yaşamını kazanmak için kendi ülkesini terkederek yabancı ülkelere gitmek zorunda kalan insanların trajik durumunu bize anlatmak için halk şiirinin ritmik yapısından, imge tekniğinden yararlanıyor.

Ana ver çıkının gün doğdu yolum gider,
Kırkbin köyden öteye.
Sanki ayağım kalır yurdumda, elim gider,
Dağ sallanır, yıldızlar yaklaşır kavaklara,
Asya'dan çağlar üzre doğmuş masalım gider.

Yavuklum erim gider, gelinim dulum gider,
Leylekler çığrışırken mavileyin gün boyu
Yellerde uça uça kınalı tülüm gider,
Dinlemezler, aldırmazlar neylesem,
Karanlık türkülerden bir büyük bölüm gider.

Köy iner yüreğime, ulu bir yalım gider,
Düşer bayıra yangın,
Düzlerde külüm gider.
Çöktüğün anlamaz ki, koptuğun anlamaz ki
Beydir beyefendidir, ağadır zulüm gider.

Bir kavun dilim dilim, bir kavun dilim gider,
Orası Almanya mı, Belçika, Fransa mı?
Ölü durur da dışım, ta içim ölüm gider,
Ya Allah derim işte buralarda beş vakit,
Beş vakit kulum gider.

Halk şiirinin başarılı yanlarından yararlanarak Dağlarca, «Ekmeğe Giden» şiirinde çok özgün bir kıta yapısı oluşturuyor; burada birinci, üçüncü ve beşinci dizeler uyaklıdır ve bu uyaklar redifli uyaklardır. Redif olarak ozan, «gider» sözcüğünü kullanıyor. Bunun yinelenmesi çok duygusal bir hava yaratıyor. Zaten uyaklı sözcükler öyle seçilmiş ki hepsinin kökleri «l»yle bitiyor: yol/um — el/im — masal/ım; dul/um — tül/üm böl/üm; yal/ım — kül/üm — zul/üm; al/ım — çul/um — kil/im; dil/im — öl/üm — kul/um.

Folklor geleneklerine dayanarak Dağlarca, yeni ve alışılmamış taptaze imgeler yaratıyor: Dağ sallanır yıldızlar yaklaşır kavaklara/Asyadan çağlar üzre doğmuş masalım gider; Leylekler çığrışırken mavileyin gök boyu/Yellerde uça uça kınalı tülüm gider.

Halk şiiri etkisi, bu şiirde veznin kullanılışında da kendini gösteriyor. Örneğin birinci kıtanın yazılışında hece vezni kullanılıyor:

Ana ver çıkınımı/gün doğdu yolum gider,/7 : 7/
Kırkbin köyden öteye./7/
Sanki ayağım kalır/yurdumda, elim gider,/7 : 7/
Dağ sallanır, yıldızlar yaklaşır kavaklara,/14/
Asyadan çağlar üzre/doğmuş masalım gider./7 : 7/

Her ozanın böyle çok sevdiği anahtar niteliğinde sözcükleri vardır. Dağlarca'nınkiler dağ, su, gece, ağaç, yıldız, kuş, yeşil, mavi, çiçek, vb. dır. Ozanın yapıtlarında bu sözcüklerin simgesel potansiyeli çok zengin ve çok yönlüdür; birçok şiirinde yinelenmesine karşın, bu sözcükler hep yeni bir biçimde algılanıyor ve yeni bir anlam ve yeni bir imge yaratıyor. Örneğin «Benim Şairlerim» adlı dörtlükte Dağlarca, sevdiği sözcüklere karşı tutumunu şöyle anlatıyor.

En çok dört şairi severim,
Dağ, ağaç,
Yıldız,
Su.

5. Dağlarca, Fazıl Hüsnü, **Haydi**, İstanbul, 1968.

Bu dizelerden anlaşılıyor ki ozan için dağ, ağaç, yıldız, su, yalnız belli nesnelerin göstergeleri değil, «gerçek birer şairdirler»; başka deyişle bu sözcük-imgeler zengin ve etkin bir şiirsel anlamla yüklüdürler; bunun içindir ki bu sözcük-imgeler, Fazıl Hüsnü Dağlarcanın şiirlerinde birer anahtar rolü oynuyor.

Örneğin, sözcük-imge «dağ»a Dağlarca'da çok raslanıyor. «Yön» dergisinde yayınlanan bir şiirinde «Dağlar», simgesel olarak Türkiyenin ayrı ayrı yörelerini gösteriyor. Bunların kendi aralarında geçen konuşmalarda yabancı emperyalistlerin ülkenin iç sorunlarına karışmalarına bir tepki var:

Allahuekber dağı seslenir Doğukaradeniz dağlarına
Nedir, biz Türk değil miyiz?
Bunca şehit üzre ne diye dalgalanıyor Amerikan bayrakları
«Burası benim» diye mi
Köle miyiz, kul muyuz? (6)

Fazıl Hüsnü Dağlarcanın 60'lı yıllarda yayınlanan şiirlerinin özü epeyce genişliyor ve şiirlerine bütün dünya tema olarak giriyor; tüm insanlığın yazgısına karşı bir ozan olarak Dağlarca'nın sorumluluk duygusu daha belirgin bir biçim alıyor. Olaylar nerede geçerse geçsin, ozan onlara karşı ilgisiz kalmıyor. Fazıl Hüsnünün şiirleri gitgide Türkiye'nin sınırlarını aşıyor. Ele aldığı konular Asya, Avrupa, Amerikada yaşayan, nerede olursa olsun, tüm insanlar için hem değerli hem de anlamlıdır. Dağlarca şiirinin insansever niteliği onun şiirini tüm ulusların malı kılıyor. Bu büyük ustanın şiirleri uluslararası bir ses kazanıyor. Cezayir halkına adanmış «Cezayir Türküsü», o korkunç atom bombardımanından söz eden «Hiroşima», «Vietnam Savaşımız», gene Vietnam halkının özgürlük savaşımını anlatan destan oyunu «Vietnam Körü» yapıtları, ozanın siyasal bilincinin ne kadar yüksek bir düzeye ulaştığını kanıtlıyor. Bu kitaplarla Dağlarca, çağının siyasal yaşamına girmiştir.

6. Yön, 1966, Sayı. 199.

«Vietnam Savaşımız», özellikle bu kitap, büyük ilgi çekmiştir. Dağlarca burada Vietnam halkının çektiği acılardan söz ediyor:

Tonkin Körfezi bir mavi aydır, güpegündüz
Bir yeni yamyam türküsü duyulur otlar ağaçlar birbirine değerken
Amerikalılar çağın en büyük barbarları
Bilimin son buluşlarını bir Asya toprağına dökmüştür,
İşte savaşın, toptan yok etmenin en iğrencine karşı,
Tiksinir ölüm, bu memesiz kadınların, bu dudaksız çocukların kanını yerken. (7)

Kendi ülkesinin mutluluğu için savaşan büyük ozan Dağlarca, elbette Vietnam'da olanlara karşı ilgisiz kalamazdı. «Vietnam Savaşımız» adlı kitabında yalnız bir insanın ve bir ozanın sesi değil, dünyadaki tüm dürüst insanların sesi duyuluyor.

Şevket Süreyya Aydemir, bu kitap hakkında şunları söylüyor: «Fazıl Hüsnü Dağlarca, dillerini, dinlerini bilmediği, yüzlerini görmediği, fakat vahşi bir istilâ ordusunun elinde eski kültür yaratıcısı mazlum bir halkın döktüğü kanların, akıttığı gözyaşlarının sıcaklığını sanki avuçlarında hissetmiştir.» (8)

Gerçekten de ozan, yeryüzünde olup biten değişikliklere toplumsal ve düşünsel düzeyde bir anlam vermeye çalışmıştır. Çok büyük bir inançla dolu olan ozanın kanısına göre, bağımsızlığı için savaşan her insan, mutlaka amacına ulaşacaktır.

Fazıl Hüsnü Dağlarca birçok yapıtında dünyamız insanlarının birbirlerine karşı yabancılaşmış olmalarından acı bir dille söz eder ve «gezegenimiz»deki insanların kardeş olduklarını unuttuklarını, insanların derilerinin renginin farklı olmasından dolayı birbirlerinden nefret etmemeleri gerektiğini belirtir. Bu fikirler kırmızı bir çizgi gibi Dağlarca'nın birçok şiirlerinde görülür.

---

7. Dağlarca, Fazıl Hüsnü, **Vietnam Savaşımız**, İstanbul, 1966.
8. Şevket Süreyya Aydemir, «Vietnam Savaşımız», Yön, Sayı. 201. 1967.

Fazıl Hüsnü Dağlarcanın kitabevinin vitrininde ilk şiirleri görüldüğü zaman, bazı eleştirmenler, örneğin Memet Fuat, bu şiirlerin onun sanatına zarar vereceğinden korkmuşlardır(9). Ne var ki, bir yıl sonra Memet Fuat, Fazıl Hüsnü Dağlarcanın toplumcu şiirlerinin sanat bakımından hiç de zayıf olmadığını, tam tersine onun şiirlerine yeni sanatsal, estetik nitelikler getirdiğini kabul etmiştir(10).

Fazıl Hüsnü Dağlarca için yazılmış olan bir yazısında Aziz Nesin, «onun toplumsal şiiri sayesinde Türk toplumcu şiiri yeni bir doruğa ulaşmıştır» diyor(11). Gerçeği her yönüyle sanat açısından görmeye çalışan ozan, yaşamdaki çatışmaları çok daha geniş bir sosyal açıdan ele almıştır. Şiiri, tüm insanlığın ilgisini çeken bir özellik kazanmıştır.

Şiirin insanlığa daha çok yararlı olabilmesi için Dağlarca, toplum ve insan yaşamının ve eylemlerinin çok önemli ama şiirsel olmayan kesimlerini şiire maletmiş, şiir biçimlerini geliştirmiş ve yenileştirmiş, şiire yeni sanatsal nitelikler katmıştır.

Bu nedenle Dağlarca'nın yapıtlarının 60-70'li yıllarda Türk şiirine önemli etkisi olmuştur.

9. Türk Edebiyatı 1963.
10. Türk Edebiyatı 1964.
11. Sesler, 1974, Sayı. 88.

YAŞAR KEMAL VE FOLKLOR

Galina Gorbatkina

Yaşar Kemal, tanmmış ve ünü ülke sınırlarının dışına taşmış olan çok önemli bir Türk yazarıdır. Yaşar Kemal, Sovyetler Birliği'nde de tanınmakta ve sevilmektedir. 1959'da üne kavuşan *İnce Memed* romanı, Nâzım Hikmet'in önerisiyle Rusça'ya çevrilmiş, önce Rusça olarak, sonra da öteki Sovyet dillerinde birkaç milyon yayınlanmıştır. Bu çağdaş Türk romanı, daha o zaman Doğu Bilimcileri'nin dikkatini çekmiştir. Örneğin, Ekber Babayev'in Çağdaş Türk Edebiyatı üzerine yazdığı kitapta *İnce Memed*'in fikir ve sanat yönünden özelliklerinin bir çözümlemesi yapılmaktadır(1). Tanınmış Sovyet Türkoloğu Leyla Alkayeva Türk romanının gelişmesini inceleyen bir monografisinde Yaşar Kemalin romanını içerik ve biçim açısından ayrıntılı olarak incelemiştir (2). Sovyetler Birliğinin tüm Türkoloji Enstitüleri'nde Yaşar Kemalin yapıtları inceleniyor ve araştırmalara, tezlere ve makalelere konu oluyor. Sovyet Bilginleri Yaşar Kemalin, yapıtlarında Türk ulusunun çok canlı tablolarını çizen, çok özgün yetenekli, gerçekçi bir sanatçı olduğu konusunda birleşiyorlar.

Tüm yazarlık yaşamı boyunca folklora karşı duy-

1. Ekber Babayev, **Çağdaş Türk Edebiyatı Denemeleri.** Moskova.
2. L. O. Alkayeva, **Türk Romanı Tarihi,** Moskova, 1975, s. 203-217, (R.K.)

duğu büyük ilgi, folklor ögelerinden ve kişilerinden yararlanması Yaşar Kemalin özelliklerinden birini oluşturur. Edebiyat yaşamına ilk girdiği yıllarda Yaşar Kemal; folklor araştırmalarıyla ilgili bir kitap yayınlamıştır (1943'te Anadolu manilerini ve deyişlerini derleyip yayıma hazırlamıştır). Yazarın folklordan yararlanması, yalnız kendi özel yeteneğine yakın düşmesinden değil, yaşam deneylerinden dolayıdır. Halkın ta içinden çıkmış olan Yaşar Kemal, halkın yaşamını, psikolojisini, törelerini, inançlarını ve folklorunu tüm ayrıntılarıyla biliyor.

Bu makalenin amacı, Yaşar Kemalin bazı yapıtlarındaki sorunsalın, konunun, kahramanların kişiliğinin üslup ve dilin folklorla ilişkisini incelemektir.

Yüzyıllar boyunca folklor yaratıcıları, doğa ve insan, iktidar ve halk, aşk ve nefret, güven ve ihanet gibi ölümsüz sorunları sürekli olarak işlemişlerdir. Yaşar Kemal de aynı sorunlara el atıyor; ama çağdaş gerçekçi bir yazar bunları nasıl çözümlüyor acaba?

Çoğu kez Yaşar Kemalin yapıtlarındaki başlıca düğüm noktası, çok çarpıcı bir toplumsal özellik taşıyor (*Teneke, İnce Memed, Orta Direk*). Burada yazar, Türk köyündeki bağdaşmaz toplumsal çelişkileri, gerçekçi bir biçimde gösteriyor. Örneğin, *Teneke* romanında yoksul köylülerin, pirinç tarlalarında egemen olan toprak sahipleriyle savaşı anlatılıyor; buradaki yerel iktidar temsilcilerinin ekonomik yaşamdaki rolü, aydın kesimle halk arasındaki ilişkiler açıklanıyor.

Köylülerin içinde bulundukları zor durumu, kendiliğinden doğan başkaldırmalarını yazar çarpıcı, canlı çizgilerle veriyor. Köylülerin kasabaya ve kaymakam Fikret Irmaklı'ya doğru yürüyüşlerini yazar büyük bir ağırbaşlılık ve güçlülükle dile getiriyor.

Yaşar Kemale göre geri kalmış Türkiyede ülkeyi uygarlığa götürecek yolda en önemli rol, aydın sınıfına düşmektedir. Bu bakımdan Fikret Irmaklı'nın kişiliği bizim için çok ilginçtir. O, aydın, yumuşak, iyi yürekli

bütün gücüyle kendini ulusuna hizmet etmeye adamış bir insandır. Ne var ki Fikret, gençtir, deneysizdir ve bu yüzden bir hileye kurban gitmektedir; ama hileyi anladıktan sonra, gençliğinin verdiği ateşle, yazarın kasabanın asıl sahipleri olarak gösterdiği pirinç tarlalarının sahipleriyle sonuna dek savaşır.

Teneke romanında köylülerin kendiliğinden doğan başkaldırmaları, *İnce Memed*'teyse toprak için verilen silâhlı savaşım anlatılıyor. Bu romanın önemli yanı, Memedin kişiliğinde bu doğal başkaldırmanın gitgide bilinçli bir başkaldırmaya dönüşmesidir; burada yazar, yalnız Türkiye için değil, başka Doğu ülkeleri için de geçerli olan bir süreci yansıtıyor.

Yüzyıllarca süren toprak savaşımı, *İnce Memed*'te aslında köylülerin topraklarını ele geçirmeleriyle sonuçlanıyor. Tüm ürünü kendileri alan köylüler, özgürlüğün ne demek olduğunu ilk kez anlamaya başlıyorlar. Memed ve arkadaşları, ellerinde silâhlarıyla kendi köylülerini koruyorlar.

Memed'in kişiliği Türk edebiyatında yeni bir tiptir. Bu, en güzel anlamıyla bir eşkiya kişiliği, halkın düşünce ve isteklerini kendinde toplayan bir temsilcidir. Başlangıçta Memed, yalnız kendi öcünü almak için yola çıkmış olsa da, efsane kahramanı Köroğlu gibi halkın sömürülmesinin öcünü almak için bir aracı oluyor; çünkü destan kahramanı Köroğlu da babasının kör edilmesinin öcünü almak için yola çıkıyor, ama hemen sonra sömürgenlikle karşı karşıya gelerek halkın öcünü almaya yöneliyor. Köylülerin kendi haklarını korumak için uğraştıklarını gösteren Yaşar Kemal bize, köylülerin tüm umutlarını Memed'e —XX. Yüzyılın bu soylu eşkiyasına— bağladıklarını gösteriyor. Böylece özel bir çatışma, aslında toplumsal bir çatışmaya dönüşüyor.

Yüzyıllardır toplumsal adalet fikri, folklorda çok değişik biçimlerde kendini göstermiştir. Sosyal adalet fikrinin en güzel örnekleri, halkın koruyucusu olan yiğitlerdir. Bütün eski Türk destanlarında (*Manas, Alpa-*

mış, Dede Korkut) yiğit, tek başına hem tüm halkını (elini) temsil eder, hem de soyunu ve boyunu efsanedeki canavarlardan ve düşmanlardan korur. Eski Türkgil destanlarda genellikle bu yiğitler, dışardaki düşman kuvvetlerle çatışırlar; ama «bu dünyadaki iktidar sahipleriyle» hiçbir çatışmaya girmezler. Böylece, bir çatışma olduğu zaman da, bu çatışma kişisel kalır, hiçbir toplumsal özellik taşımaz. Bunu anlamak zor değildir; çünkü eski destanlar, toplumsal çatışmaların henüz kesin ve belirli bir biçimde ortaya çıkmadığı devrelerdeki toplumların ürünleridir.

Zamanla yeni fikirlerin, yeni kahramanların ve yeni epizotların biribiri üstüne eklenmesiyle destanların temel yapısı üzerinde sanki yeni tabakalar oluşmuştur. Destan, aslında gerçeklikten doğuyor ve onu yansıtıyor; ama bilindiği gibi destan tarihsel olayların tam bir yansıması değildir. Aslında ulusun tarihsel yaşamının sanat içinde genellenmesidir. Toplumsal çatışmaların daha, açık bir biçimde ortaya çıkmadığı, geç zamanlarda oluşan destanlarda, kahramanların, yoksulları ve sömürülenleri, zenginlerin ve sömürgenlerin keyfi yönetimine karşı savunduklarını görüyoruz. İşte Türk halklarının en çok sevilen ve tanınan Köroğlu Destanının kahramanı böyle bir kahramandır. Onu Türkler, Azerbaycanlılar, Türkmenler, Kırkızlar, Özbekler, Kazaklar ve Tobol-Tatarları'nda gördüğümüz gibi Tacikler, Kürtlerde de aynı kahramana rastlıyoruz. Her biri, bu destanı, kendi konusu, kendi epizotları ve kişileriyle donatarak kendine göre yorumlamıştır; ama hepsinde yoksulların koruyucusu, adalet için savaşan Köroğlu ve masal gibi güzel bir ülke olan «Çamlıbel» vardır(3).

---

3. Ünlü Sovyet Doğubilimcilerinden Baymuhammed Karriyev ve Halık Köroğlı «Köroğlu Destanı» üzerinde çok ayrıntılı araştırmalar yapmışlardır. H. Köroğlı «Köroğlu Türkmen Destanının ve Tarihçesinin Özelliği», **Folklor Türlerinin Özellikleri**, Moskova, 1973; gene H. Köroğlı, **Türkmen Edebiyatı**, Moskova, 1972; B. Karriyev, **Türk Dili Kullanan Ulusların Köroğlu Destanları**, Moskova, 1968, (R.K.).

Yukarda adlarını saydığımız toplumların her biri, aslında «Çamlıbel»in kendi öz vatanında bulunduğuna inanır: Örneğin Tacikler «Çamlıbel»in Tacikistan'da, Özbekler Özbekistan'da, Türkler, Türkiye'de olduğuna inanırlar. Nâzım Hikmet, bu makalenin yazarıyla yaptığı bir konuşmada Türkiyede Köroğlunun uğramadığı ve «Çamlıbel» olmayan hiçbir dağ, hiçbir belde bulunmadığını söylemiştir.

Yoksulların savunucusu, olan yiğit ve ozan Köroğlu, Türkiyede de çok sevilmektedir (4).

Türk folklorunda çok soylu eşkiyalarla dolu bir dizi türkü, efsane, öykü ve destan vardır (Örneğin *Kadı Kıran, Sarı Zeybek, Kozanoğlu*). Giderek özel bir terim bile oluşmuştur: «eşkiyalık». Eşkiyalar, halkı sömüren kimselerden silâhla öç almak amacıyla dağa çıkarlar. Halk bunlara yardım eder, onları saklar, korur; anlatıcının sempatisi, aslında soylu eşkiyalardan yanadır. Türklerde bazen de Sultan hükümetinin ordularıyla savaşan isyancıların başları övülüyor. (*Osman Efe, Ali*, vb.) Halk, büyük bir sevgi ve yakınlık duyarak hep bu kahramanların yanında olmuştur. Ölümleri büyük bir üzüntüyle anlatılıyor. Ozanlar bunların yiğitliğini, cesaretini, savaş ustalığını büyük bir hayranlık ve övünçle dile getiriyorlar. Halk bunların ölümsüz olduklarına inanıyor; gerçekten de bu kahramanlar ulusun belleğinde ölümsüzlüğe kavuşmuşlardır. Halkın savunucusu olan bu yiğit kişilerde halkın toplumsal ve ahlâksal idealleri somutlaşmaktadır. Soylu eşkiya kişiliği, köylü psikolojisinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Onun için Yaşar Kemalin yapıtlarında köylüler, Köroğlunun efsanevi ve çağdaş eşkiyalarının büyük başarılarından söz ediyorlar (*İnce Memed, Orta Direk*). Gene onun için Memed, hayattay-

4. Bu epik ögelerden yararlanarak Murat Sertoğlu **Meşhur Halk Kahramanı Köroğlu** adlı bir roman yazdı; gene ünlü Türk bestecisi Ahmet Adnan Saygun Köroğlu Operası'nı besteledi. Azerbaycanlı bir besteci olan Uzeyir Gacıbekov da 1937'de aynı ad altında bir opera yazmıştır.

ken kendisi bir efsane konusu oluyor. Böylece «çağlar arasındaki bağlantı» çok açık bir biçimde ortaya çıkıyor; aslında çağdaş Türk edebiyatının bazı kişileri, atalarının, destan yiğitlerinin yaptıklarını sürdürüyorlar. Yaşar Kemalin kahramanları elbette yeni bir ortamda, yeni koşullarda yaşıyor ve başka türlü davranıyorlar; ama hiç kuşkusuz eski eşkiyalarla içten bağlantılı ve bunların gerçek birer mirasçısı olarak. Yüzyılların geleneklerine dayanan Yaşar Kemal, çağdaş bir sanatçı olarak kahramanlarının iç dünyasının ve ruhsal yapısının özelliklerini resimliyor; kahramanlarının kişiliklerini ve yaşantılarını çok iyi tanıdığı için köylülerin en iyi temsilcilerinin akıllılığına, soylu ve güçlü duygularına hayranlığını dile getiriyor; aynı zamanda onların cahilliğinden, köylü kitlesinin tutarsızlığından, ağalardan ve beylerden duydukları korkudan söz ediyor. Genellikle halkın daha iyi bir yaşam umuduyla özdeşleşen toplumsal adalet fikri, Yaşar Kemalde her zaman kendi çağının ve ortamının ürünleri olan kahramanların davranma ve düşünme biçimlerinde somutlaşıyor. Kahramanlarının davranışlarındaki determinizm, yazarın gerçekçilik alanındaki ustalığını kanıtlıyor.

İktidar ve halk sorununun diğer bir yanına yazar, *Ağrıdağı Efsanesi*'nde ışık tutuyor. Bu sorunun çözümlenmesinde yazarın çok yanlı olarak betimlediği Mahmut Han'ın kişiliği, önemli bir rol oynar. Mahmut Han görmüş, geçirmiş, aydın bir insandır, ama zalim, gururlu ve zorbadır. Bütün bunlar, onun içinde en normal insancıl duyguların bulunmamasına yol açıyor. Mahmut Han hiç duraksamadan öz kızını ölüme mahkûm edebiliyor ve onun sevgili olarak seçtiği Ahmet'e ölümlerin en korkuncunu seçiyor. Mahmut Hanın kişiliğinin en önemli yanı, onun halkla ilişkisidir. Paşa, ne pahasına olursa olsun halkın kendisine boyun eğmesini istiyor ve kürt beyleri genellikle ona karşı gelmedikleri zaman bile Han, halkın nefretini ve kinini gene de açıkça hissediyor. Yazar, burada bu kudurmuş Paşa'nın düşüncele-

rini bize 'içinden' tanıtıyor; Mahmut Han, egemenliği altındaki insanların yaşayışlarını, törelerini hor görüyor; hor gördüğü bu insanlardan aym zamanda korkuyor. Mahmut Han, aslında korkak bir insan değildir; ama gene de yüreğinin ta derinliklerinde halktan. onun yüzyıllar boyun birikmiş öfkesinden, özellikle de tehdit dolu suskunluğundan korkmaktadır; «İnsanları, şu dağlardan, ovalardan kopup gelen kalabalığı düşünüyordu. Bunlar bir erkek ve bir kadının mutluluğu için buraya toplanmışlardı. Dışardan bakınca öyle görünüyordu. Ama bunun altında çok şey vardı. İnanılmaz bir öfke vardı. Yüzbin yılların başkaldırma duygusu vardı. Şu konuşmayan, kıpırdamayan öfke... Bir delikanlıyla bir kızın sevdasını bahane eden öfke... Gittikçe zaman bozuluyor ve halk azıtıyor. Bugün benim sarayımın kapısını tutarlar kız bahanesiyle, yarın İstanbul şehrini doldurur Padişahın sarayının kapısını tutarlar başka bir bahaneyle. Vakterişti gibime gelir. Şu halka bir çare bulamazsak hepimizin kellesi gider. Yarın zulmü bahane ederler, öbürsü gün ekmeği... Ve birikirler birikirler... Yüz bin yılın öfkesi ve de acısıyla... Şimdiki gibi sessiz birikirler. Ve bu kalabalığa güç yetmez. Onlarla ordular, bir dünya kadar ordu olsa başa çıkamaz.» (5).

Paşa'nın iç-monoloğu şaşırtıcı bir çağdaşlık özelliği taşıyor. Kuşkusuz bu monologda yazarın kendi fikirleri yansıtılıyor; ama bu, çok ustalıklı bir yöntemle yapılmıştır. İktidar ve halk sorunu Mahmut Han'ın kişiliğinde bize iletiliyor. Yaşar Kemal, halkın öfkesi karşısında zorbalığın güçsüz kalışını çok inandırıcı bir biçimde gösteriyor. Kendisine baş eğmeyenleri barbarca cezalandırmasına karşın, Mahmut Han, iktidarını ancak ödün ve uzlaşma yoluyla elde tutabiliyor. Halkın, suskunluk içinde sarayını çember altına alması sonucu Paşa, ödün vermek zorunda kalıyor. Bu, aslında Paşa'yı çileden çıkarıyor; ama o ve onun çevresindekiler başka çıkar yol bula-

---

Yaşar Kemal, **Ağrıdağı Efsanesi**, İstanbul, 1972, s. 127-128.

mıyorlar. Mahmut Han, kendi kurtuluşu için tek çıkar yolun insanları birbirine düşürerek bölmek olduğunu anlıyor. Büyük bir sıkıntı içinde buna bir çare arıyor. Mahmut Hanın kişiliğinin bu biçimde açıklanması, iktidar ve halk sorununun böyle çözümlenmesi, aslında ilerici bir yazar olan Yaşar Kemalin toplumsal anlayışından kaynaklanıyor.

Hükümdar ve halk ilişkileri sorunu, eskiden Doğu'nun en büyük sanatçılarını uğraştırmıştır. Sadi, Firdevsî, Nizamî, Nev'î ve birçok Ortaçağ Türk şairi de bu sorunu işlemiştir: Örneğin Şeyyad Hamza, H. Hamdî, Şeyhî. Türk folklorunda böylece bir «adil hükümdarlar» dizisi yaratılmıştır. Örneğin, masallarda iyi sultanlar vardır: «Ferhat'la Şirin» destanında Hüsrev, «Leyla ile Mecnun»da Nevfel, bir de «Gül ile Alişar»da Hüseyin Baykara, vb.

Bu kişilerin hiçbir olumsuz yanları yokmuş gibidir. Adil sultanlar kendi uyruklarının iyiliği için çalışırlar; bilgedirler, soyludurlar, korkusuzdurlar. Böylece halkın, toplumdaki yüce yerine uygun insancıl nitelikler taşıyan hükümdar fikri folklora yansıtılmış oluyor. Oysa Türk masallarında gerçek hükümdarlar başka türlü gösteriliyor. Öyle ki Türk masallarında Padişah, çoğu kez hem zorba, hem de keyfî bir yöneticidir. İşte Yaşar Kemal de, Mahmut Hanında böyle kötü, adaletsiz bir hükümdarı yansıtıyor. Mahmut Han da onlar gibi, zalimdir; yatışmak bilmeyen öfkesiyle sevgililerin birleşmesine engel oluyor. Yaşar Kemal, burada hem eski folklor geleneklerini izliyor, hem de bu kişiye çağdaş bir nefes katarak, «bu dünyanın kudretlileri»nin halkla ilişkileri hakkındaki görüşlerini açıklıyor; böylece kahramanının çok çelişik iç dünyasını psikolojik bakımdan doğru olarak yansıtmış oluyor.

Yaşar Kemalin yapıtlarında geleneksel ve yenilikçi ögelerin çok-yönlü karmaşık bireşimi kendisini ask temasının işlenişinde de gösteriyor. Bu yapıtlarda anlatılan Memed'le Hatçe'nin, Ahmet'le Gülbahar'ın aşkları

abartmasız, efsanevî folklor kahramanlarının aşklarıyla karşılaştırılabilir (Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre). Türk folklorunda olumlu kahramanların aşkları tek ve her şeyi kapsayan, uğrunda her türlü acıya ve sınava, yaşam boyunca her türlü güçlüğe katlanılan, bütün bunlara karşı sevgiliye sadakat içinde süren bir öge olarak işleniyor. Manilerin birinde de şöyle deniyor:

«Yol üstünde keklane
Dökülür tane tane
Dünya dolu kız olsa
Alacağım bir tane.»

Kahraman, aşk uğruna yiğitçe, büyük işlere girişiyor; kocaman ordularla savaşıyor, karlı dağlarda, cehennem gibi sıcak çöllerde dolaşıyor. Türk destanlarında aşk uğruna yalnız ordulara karşı girişilen savaşlar değil, emekle elde edilen başarılar da anlatılıyor; örneğin, «Ferhat ile Şirin» destanında, Şirine sahibolmak için yekpare bir kayanın içinden bir kanal açmak isteyen Ferhatın insanüstü emeği övülüyor. Kahramanın en yüce insancıl yanları, örneğin ruhunun derinliği, duygularına bağlılığı, sevgisi uğrunda savaşmayı göze alması, soyluluğu ve mertliği, aşkta ortaya çıkıyor. Folklorun bu kahramanları, duygularına ihanet etmektense ölmeyi yeğ tutuyorlar. Onun için bu yapıtlar çoğu zaman ölümle sona eriyor.

Türk folklorunda en önemli yerlerden biri de kadın kahramanlara ayrılmıştır. Çoğu zaman bunların yalnız güzelliği, şefkatliliği, sadakati değil, akıl, irade, kendi değerinin bilincinde olma gibi özellikleri övülüyor. Türkgil halkların eski destanlarında giderek savaşçı kadınlardan, yiğit kadınlardan da söz ediliyor (Sarı Selcen, Banu Çiçek - *Dede Korkut*). Kahraman, bu kadınları ancak silâhlı bir savaşta yendikten sonra elde edebiliyor. Bu kadın kahraman geleneği, daha sonraki destanlarda da görülüyor (Benli Hanım, Döne ve Harman

Deli — *Köroğlu*). Bu destanın kahramanı, kendisine bir nişanlı arıyor; ona nazik, şımarık, güzel bir kadın değil, sadık bir hayat arkadaşı, kendisiyle hem mutluluğu hem de mutsuzluğu paylaşabilecek bir dost gereklidir. Dede Korkut destanında kahramanlardan biri olan Kanturalı, «Gönlüme eş, yoluma yoldaş olsun.» diyor. Kadın kahramanların bu biçimde işlenişi, şöyle açıklanabilir: bu işleniş, göçebelik yaşamının bazı olgularından eski geleneklerin canlı olarak sürmesinden, sağlamlığından ve bütün bunların belirlediği İslâmlık öncesi folklor geleneğine bağlılıktan doğuyor. İkinci olarak da halkın en ilerici tabakalarının her türlü kadın sömürüsüne karşı savaşımının folklora yansımasının bir sonucu oluyor.

Birkaç yüzyıllık bir folklor geleneğine dayanarak Yaşar Kemal, yapıtlarında aşkı, insanı yücelten, onu soylu eylemlere götüren büyük bir güç olarak görüyor. Öyle ki, *Ağrıdağı Efsanesi*'nin kahramanı Ahmet, aşkı uğruna kendisinden önce kimsenin başaramadığı bir yiğitliğe girişiyor; aşılmaz diye bilinen Ağrıdağı'nın tepesinde bir ateş yakıyor. Yaşar Kemalin kahramanları, aşkları uğruna yaşamlarından vazgeçmeye hazırdırlar (*İnce Memed*'te Memed, *Ağrıdağı Efsanesi*'nde Ahmet). Bütün bunlar, kahramanları, folklordaki kişilere (Ferhat, Kerem, Mecnun) yakınlaştırıyor. Ama çağdaş ve güçlü bir yazar olarak Yaşar Kemal, geleneğe körü körüne bağlı kalmıyor; onu değiştirip geliştirerek zenginleştiriyor. Elbette burada önemli bir rol oynayan etken, gerçekçi edebiyatın en önemli ögelerinden biri olan derin, psikolojik yaklaşımdır. Yazar, kendi kişilerinin özelliklerini ve duygularını ortaya koyarak bunların gelişmesini gösteriyor. Bu yönden en çok Ahmet'le Gülbahar'ın tipleri ilgi çekiyor.

Ahmet, gözüpek, hiçbir ödün vermeyen bir kişidir. Onda, halkın en güzel özelliklerinin somutlaştırıldığını görüyoruz: soyluluk, cesaret, aşkta ve dostlukta sadakat ve kendi onurunu koruma bilinci. Bu delikanlıda

genel olarak halkın özgürlük sevgisinin ve her türlü sömürüye karşı koyma gücünün somutlaştığını görüyoruz.

Kendisini halkın kopmaz bir parçası olarak gören Ahmet, elinden geldiğince halkı her türlü acıdan kurtarmaya çalışıyor. Dağda oturanların hepsini Mahmut Hanın ordusunun elinden kurtarıyor. Ahmet, kendi kişisel mutluluğu için bir damla kan bile akmasını istemiyor. Hoşap Bey'ine: «Ahmet, 'Biz gidelim, Bey,' dedi. 'Bizim için kan dökülmesin. Yazıktır.'» (6). Burada Ahmetin kişiliği bize Köroğlunu anımsatıyor. Çünkü Köroğlu da kan dökülmesinden her zaman kaçınmak ister. Ahmet, yalnız kendi ordusundaki insanlara acımakla kalmıyor; efendilerinin akılsızlığı ve zulmü yüzünden ölecek olan düşman savaşçılarına da acıyor. Halk da Ahmeti kendisinden bir parça sayarak onu kendi oğluymuş gibi savunuyor.

Ahmetin Gülbahara olan aşkı, derin ve güçlü bir duygudur. Ama Ahmet gibi gerçek ve kişiliği bütün bir insan için tam bir güven olmadan aşk olamaz. İçine en küçük bir kuşkunun düşmesinden sonra Ahmet artık Gülbahara eskisi gibi davranamaz ve aralarına kınından çıkarılmış bir kılıç koyar... (Bu, hem Doğu'da hem de Batı'da çok eski bir destan motifidir. Bkz. *Tahir ile Zühre, Tristan ve İsolde.*) Bu da Ahmetin ödün vermeyen başka bir yanıdır.

Son açıklamaya dek okur, Ahmette meydana gelen değişikliğin nedenini Gülbaharla birlikte ancak tahmin edebiliyor. Burada yazar, kahramanın kişiliğindeki mantıksal gelişmeye sadık kalıyor. Ahmet, genellikle az ve öz konuşan, suskun bir insandır; bu konuda kendi düşündüklerinden utanıyor; kendinden nefret ediyor, ama gene de bu kuşkularından kurtulamıyor. Ve başlangıçta davranışının gerçek sebebini Gülbahardan gizliyor, o yörelerde böyle töreler bulunduğu bahanesiyle

6. **a. g. e.,** s. 111.

Gülbahara yalan söylüyor.

Genellikle folklor yapıtlarında âşık olanlar, bir dış nedenden ötürü mahvolurlar: Örneğin, anne-babaların karşı koyması, toplumsal durumdaki eşitsizlik, bir sürü aşılmaz engel, bir rakibin ihaneti, vb. gibi. Yaşar Kemaldeyse bütün bu dış ve aşılmaz engeller, aşılmıştır; ama Ahmetin ruhunu kemiren, ona acı veren ve onu bu trajik sonuca götüren bunlar değil, kuşkudur. Çok eski bir Hint deyişinde, «Önce kendini yen, sonra düşmanlarını» denir. Ahmet bütün düşmanlarını yenebilmiş, ama kendisiyle başa çıkacak gücü kendinde bulamamıştır.

Böylece gerçekçi bir sanatçı olarak Yaşar Kemal, geleneksel folklor kişilerini yeni bir görüşle ele alarak bu kişilerin psikolojik niteliklerini değiştiriyor. Elbette yapıtın sonu da değişik açıdan, çok büyük bir başarıyla çizilmiştir.

Gülbaharın çok derin duyguları ve tutkulu bir kişiliği vardır. O, aşkı uğruna herşeyi yapmaya hazır bir kadındır. Bu aşk uğruna, babasının iradesinin dışına çıkıyor; Ahmetle her buluşmasında yüzyıllardır yerleşmiş töreleri bir yana itip hayatını tehlikeye atıyor. Bu aşk ona, inanılmaz birşeyi başarma gücünü veriyor. Ahmetin zindandan kaçırılmasını sağlıyor. Gülbahar bir daha onu görmeyeceğini bile bile Ahmetin karısı oluyor; zaten onu bir daha görse bile babası hiçbir zaman bu evlenmeye razı olmayacaktır. Gülbahar, bir Paşa kızıyla bir çoban arasındaki uçurumu çok iyi biliyor. Yaşar Kemal, bu güçlü duygunun genç kızı, bütün değerleri yeniden gözden geçirmeye itişini büyük bir ustalıkla anlatıyor. Daha önce Gülbahar, yalnız babasını sever, yalnız ona hayrandır. Ama Paşanın atla ilgili öyküde ortaya çıkan zalimliği ve keyfî davranışı, onu kızının gözünden düşürmüştür. Gülbahar, babasından utanç duymaktadır. Eskiden bir Bayram günü Küp Gölü'nün kıyısında görmüş olduğu Ahmete karşı duyduğu acıma ve yakınlık duyguları, aşka dönüşür. Sevgi-

lisini kurtarmak için giriştiği umutsuz çabalarda Gülbahar, aralarında yaşadığı insanların ilgisizliği, giderek düşmanlığıyla karşılaşıyor. Görünüşte sakin ve cesur bir insan olan kardeşi, babasına karşı duyduğu korkudan aklım kaçırıyor ve Gülbahara ihanet ediyor. Genç kız, çaresizlik içinde bir çıkar yol ararken saraydaki herkes ve herşey, sarayı bile ona yabancı gelmeye başlıyor. Böylece yazar, Gülbaharın, içinde yaşadığı insan çevresinin insanlık-dışı yönünü gösteriyor; bu toplumsal ortamda yüce insan duygularının anlaşılmadığını ve kabul edilmediğini bize anlatıyor.

Gülbaharın kişiliğini kurarken Yaşar Kemal, bir psikolog olarak büyük ustalığını ortaya koymuştur. Yazarın en büyük başarısı asıl Gülbaharın iç monologlarında ortaya çıkıyor; bu monologlarda Gülbaharın ruhuna acı çektiren duyguların bir tablosu çizilirken Shakespeare'vari tutkuların dünyası canlandırılıyor. Gülbahar tek gereksinme duyduğu insan uğruna her şeyini feda etmiştir; bu adamın kendisini sevdiğini biliyor, ama ne yazık ki o kişi Gülbaharın aşkını istemiyor. Böylece Gülbaharın içinde trajik bir çatışma başlıyor. Eskiden Memo için düşündükleri onu çok rahatsız etse de kendisini hiç suçlu hissetmiyor; ama aslında onun için başka bir çıkar yol da yoktur. Bu yüzden romanın sonunda, göl sularından çıkan Ahmete seslenirken genç kız şöyle bağırıyor: «Ahmet. Ahmet! Sen de benim yerimde olsan benim yaptığımı yapardın...» (7)

Yaşar Kemal, Gülbaharda tüm karmaşıklığı ve çelişkileriyle birlikte çok büyüleyici bir kahraman yaratmıştır. Burada yazarın çok derin bir ruhsal çözümlemeye giriştiğini görüyoruz ve bu, yazarın yenilikçiliğinin en önemli özelliklerinden biridir. Seven bir kadının ruhundaki kahramanlık, şefkat, tutku, ıstırap, umut ve umutsuzluk, acılar ve coşkular öylesine canlı ve öyle büyük bir ustalıkla verilmiştir ki, Gülbahar sanki eski

7. a. g. e., s. 144.

bir efsanenin kahramanı değil de, çağımızda yaşayanlardan biridir.

Yaşar Kemalin yenilikçi yanını, bu alanda da görüyoruz. Yazar, aşk sorununu görev duygusu, ödeşme, yasakla yasak olmayanı ayırma, kendi davranışlarının sorumluluğunu yüklenme gibi sorunlarla birleştiriyor. Yasal olanlar ve olmayanlar sorunu, zamanımızda büyük bir önem kazanmaya başlıyor. Dünyada herşeyi yokedebilecek, herşeyi yıkabilecek araçların yaratılıp biriktirildiği bir zamanda bu sorun, ahlak ve felsefe sorunları arasında önemli bir yer tutmaktadır ve aslında güncel bir siyasal sorun olmuştur. Bu değişiklik edebiyata da yansımıştır. Örnek olarak şöyle bir sorun ele alalım: Dostoyevski'nin «Suç ve Ceza» romanında, şimdiye dek daha iyisi yapılamayan çok derin bir psikolojik çözümlemeyle yasak olan ve olmayan sorunuyla kendi davranışlarının sorumluluğunu yüklenme sorunu, ahlâk ve felsefe açısından incelenmektedir. Aynı sorunu işleyen çağdaş Kalmık Sovyet şairi David Kugultinov da «Aklın Başkaldırması» adlı şiirinde Amerika'nın Hiroşima'da atom bombasını patlatmasının hem siyasal yaşamda, hem de Amerikan aydınlarının en iyi temsilcilerinin bilincinde trajik sonuçlarını inceliyor. Acaba insan, kendi amaçları uğruna başka insanların yaşamlarını feda edebilir mi? İşte sorun, bu biçimde ortaya çıkıyor. Bu amaçları hırs, bencillik ve çıkar endişesi yönetirse ne olur?

Gerçekçi Türk sanatçısı Yaşar Kemal, bu «ölümsüz» sorunu bizim önümüze getiriyor. Gülbahar, aşkı uğrunda hayatını vermeye hazırdır, ama kendi havatını. Başkasının, Memo'nun hayatını feda etmeye hakkı var mıdır? Yazar, bu çok güçlü duygunun Gülbaharı acımasızlığa itişini çok inandırıcı bir biçimde gösteriyor. Gülbahar, Memo'nun kendisini sevdiğini ve her istediğini yapacağını biliyor; gene biliyor ki tutukluları kaçırmasını Memo, kendi hayatıyla ödeyecektir. Ama Gülbaharın tüm varlığını tek bir düşünce kaplamıştır: Ne pahasına olursa olsun Ahmeti kurtarmak. Böylece

Gülbahar, bilinçsiz bir katıyüreklilikle Memo'yu ölüme mahkûm ediyor. Belki de trajik son, bu katıyüreklliliğin bedelidir? Yazar, okurunu böyle bir düşünceye götürmek istiyor. Çünkü Memo'nun ölmesi, daha doğrusu, Ahmeti kurtarmak için Gülbaharm ne türden bir bedel ödediği düşüncesi, Ahmetin büyük acılar çekmesine yol açıyor ve trajik bir sonuç yaratıyor. Bize göre, yazar bu tutumuyla, en yüce duyguları, en soylu kişisel amaçları için başka insanları feda edenlerin, kesinlikle haklı görülemeyeceğini göstermek istiyor. Hümanist olan sanatçı, insanm davranışlarının sorumluluğunu yüklenmesi ve yasal olanla olmayanları ayırması sorununu böyle çözüyor.

Yapıtm ana fikrinin anlaşılmasında Memo'nun kişiliği bizim için son derece önemlidir. Bu kişide yazar, Doğu edebiyat ve folklor geleneklerini geliştirerek, özgecil ve fedakâr bir aşkı anlatıyor. Bu geleneğin birkaç yüzyıllık bir geçmişi vardır. Geleneğin temelini oluşturanlardan biri Nizamî'dir; Nizamî, «Hücrev ile Şirin»de Ferhat'ı yaratıyor; orada Ferhat için yüce bir aşk duygusu hem sevinç, hem acı, hem de büyük bir armağandır. Sonraki yüzyıllarda bu kişilik, bazı değişikliklerle birçok edebiyat yapıtında ve folklorda ortaya çıkıyor. Bu kişi, çağdaş yazarm yapıtında nasıl bir dönüşüme uğruyor? Aslında bu dönüşüm oldukça karmaşıktır. Burada yazar, Memonun içindeki aşk ve görev duygularının çatışmasını gösteriyor. Çünkü Paşa Memoyu seviyor ve ona öz oğlu gibi güveniyor; oysa zindanm kapısını açmakla genç adam elbette ona ihanet etmiş oluyor. Ama Memo, zindandaki tutuklularm suçsuz olduklarını ve Mahmut Hanın yaptıklarmm korkunç bir kanunsuzluk olduğunu biliyor. Ne var ki, onu bu davranışlara iten güç, aslmda bu düşünce değil, Gülbahara duyduğu aşktır. Bu, yüce ve coşku dolu bir aşktır. Güçlü ve gözüpek Memo, bir kız gibi utangaçtır. Başlangıçta Gülbahar onun bu duygusunu sezer ve Ahmeti görebilmek için ona altm teklif eder. Ama Memo altma bakmaz

bile; genç kız zamanla herşeyi anlar. Memo, sevdiği kadının isteğini yerine getirmek için hayatını verirken mutludur. Bunların hepsi, Doğu halklarının eski edebiyat geleneklerinden kaynaklanır. Ama, Yaşar Kemalin romanında geleneksel ögeler gene de yenilikçilikle içiçe girmiştir. Bir psikolog ve gerçekçi bir sanatçı olan Yaşar Kemal, aydın sonuca varmadan, Memonun ruhunda yeralan bu aşk ve kıskançlık çatışmasını bize gösteriyor. Büyük aşkı, Memonun kıskançlığını ve öldürme isteğini yenmesini sağlıyor. Bu nedenle Memo (yalnız Gülbaharın isteğini yerine getirdiği için değil) bu dünyayı, kendisiyle ve insanlarla uyum içinde terkediyor. Bu noktada Memo, Ahmetten daha üstündür.

Memonun kişiliğinde aşk sorununun başka bir yönü aydınlatılıyor. Memoyu çizerken yazarın hümanist tutumu ortaya çıkıyor. Bu hümanist tutumuyla yazar, gerçek insanlığın, insanın karmaşık içgüdülerine ve toplumda varolan yasalara üstün geldiğini vurguluyor.

Yaşar Kemalin çağdaş Türk yaşamından aldığı konularda tüm en eski Türk destanlarının özelliklerini oluşturan ögelere raslanıyor. Destanlarda yiğidin bindiği kanatlı, insan gibi akıllı, bazı destan çeşitlemelerinde de konuşabilen at kült'üne raslıyoruz. Genellikle bu at, kahramanı ölüm tehlikesinden kurtarıp ona, yaklaşan düşman tehlikesini haber verir ve onu teselli eder *(Manas, Dede Korkut)*. Türkgil halkların masal ve destanlarında kahramanın kanatlı atını (Tulpar) nasıl yetiştirdiği anlatılır *(Köroğlu)*; kahraman için bu atın yitirilmesi yeri doldurulamayacak bir kayıptır.

Bu iki romanda da olayların başlaması ve gelişmesinde atın çok büyük bir rolü vardır. *Ağrıdağı Efsanesi*'nde at için verilen savaş, köylülerin yüzyıllardır süregelen törelerini korumak için verdikleri bir savaştır; sonunda bu, zorbalığa karşı, onur ve özgürlük yolunda verilen bir savaş olur. *Orta Direk*'teyse at için savaşım, daha güncel bir savaşım olsa da, daha az trajik değildir. Köyde ancak birkaç ailenin atı vardır; her yıl Çukuro-

vaya pamuk toplamaya köylülerin çoğu yayan gider ve eşyalarını genellikle sırtlarında taşırlar. O zaman yaşlıların ve hastaların acıklı durumu iyice ortaya çıkıyor. *Orta Direk* romanının ilk bölümünde böyle trajik bir olay vardır. Yaşlı Koca Halil, artık yürüyemeyecek durumdadır ve Uzunca Ali'nin kendisini yaşlı atına bindireceğini ummaktadır. Ne var ki, Uzunca Alinin annesi yaşlı adamdan nefret eder ve buna karşı çıkar. Uzunca Alinin ruhunda duyguların çalkanması, sonunda iyiliğin ve insanlığın zaferi, atın ölmesi, annesinin kendisini lânetlemesi, annesini sırtında taşımak zorunda kalan Alinin ruhsal ve bedensel acıları Yaşar Kemalin büyük ustalığıyla anlatılmıştır. Atın ölmesi, ailede büyük bir talihsizlik, bir yıkım olarak kabul ediliyor ve ana oğul arasında çok ciddi bir kavgaya yol açıyor. Böylece çok eski bir folklor öğesi, bu çağdaş yazarın kaleminde, yoksul köylülerin yaşamını dolduran çağdaş trajedilerden birine dönüşüyor.

Aynı ölçüde eski bir folklor ögesi olan nişanlının sınavdan geçirilmesini de gene Yaşar Kemalin *Ağrıdağı Efsanesi* ve *İnce Memed*'inde görüyoruz.

Çoğu kez eski Türkgil halkların efsane ve destanlarında esir düşen kahramana, kendisine âşık olan düşman kızının yardım edişi anlatılıyor. *Ağrıdağı Efsanesi*'ndeki kadın kahraman da böyle davranıyor. Folklorda yaşlı bilge kişiye de çok önemli bir yer ayrılmıştır. Bu kişi genellikle ozandır, âşıktır, halkın ya da hükümdarların hocasıdır *(Dede Korkut)*. Bu rolü *Ağrıdağı Efsanesi*'nde Sofi oynuyor. Romanın ana fikrinin anlaşılmasında çok önemli bir kişi olan Sofi'yi yazar, çok yönlü olarak işlemiştir. Bu kişide gene halkın bilgelik, hakseverlik ve yaratıcılık özelliklerinin somutlaştığını görüyoruz. Ulusal zanaatçıların piri olarak tanınan yüz yaşındaki Sofinin doğa karşısında çok ince duyguları var; Sofi, doğayı gerçek bir şair gibi algılıyor; insanın gönlünün derinliklerinde olup bitenleri de aynı duyarlıkla seziyor. Onun Gülbaharla dostluğu da ancak böyle açık-

lanabilir. Oysa bu öngörüşlü yaşlı bilge, kendi inançları söz konusu olduğunda çok kararlı ve ödünsüz davranıyor, Paşaya korkusuzca doğruyu söylüyor; adaletin ve doğruluğun nerede olduğunu bilerek bunların uğrunda ölmeye hazır olduğunu gösteriyor. Böyle, bir yanıyla şair, öteki yanıyla çok sakin bir kararlılık içinde olması, Sofiye bambaşka bir çekicilik kazandırıyor. Sofi, Hüso ve Kervan Şeyhi, Gülbaharı destekliyor ve ona yardım ediyorlar. Yaşar Kemal bununla, insan ruhunun en yüce atılımının ve en soylu duygularının mutlaka halkta yankılandığı ve onda destek bulduğunu gösteriyor Böylece Yaşar Kemal, halkın iyi kesiminin hümanizmasını anlatırken bunu insanlık-dışı saray çevresinin karşıtı olarak kullanıyor. İlerici bir yazar olan Yaşar Kemal, böylece «kişi ve toplum» sorununun bir yanını daha aydınlatmış oluyor.

Yaşar Kemalin ustalığının kökleri, halkın folklorundan besleniyor. Yalnızca sorunsalda, konuda ve kahramanların kişiliğinde değil, yapıtların kuruluşunda, dilinde ve üslubunda da folklorla çok derin bağlantılar ortaya çıkıyor. Yapıtların dili, renkli, kıvrak ve temizdir. Bu, halkın konuşma diline çok yakındır; burada rasgele kullanılmış hiçbir şey yoktur. Bu dil, aslında halk dilinin çok yetenekli bir yazar tarafından başarıyla kullanılışına iyi bir örnektir. Genellikle tümceler kısadır ve gramer yapısı bakımından açık seçiktir. Farsça ve Arapça ögeler oldukça azdır. Özlülük, şiirlilik, canlı ve renkli anlatım; bunlar Yaşar Kemalin dilinin belirgin özellikleridir ve onu folklora çok yaklaştırır. Yapıtlarında yazar, çoğu kez Türk folklorunda bulunan üsluptan, dilden ve sanatsal canlandırma yöntemlerinden yararlanır.

Yaşar Kemalde kişiler çoğu zaman atasözleri ve deyimler kullanır; folklor kahramanlarından söz eder, bilmeceler, masallar, efsaneler söylerler. Bütün bunlar, onların konuşmalarını daha etkin kılar. Bunlara daha çok *İnce Memed* ve *Orta Direk*'te raslıyoruz. Bu yapıt-

larda önemli kişilerin çoğu köylülerden oluşuyor. Asıl konunun dışında kalan bu bilmeceler de folklorda kullanılan yöntemlerden biridir — bunlara çoğu kez destan yazarlarında ve karagöz oyunlarında da raslanır. Yaşar Kemal yapıtlarının kuruluşunda, örneğin *Ağrıdağı Efsanesi*'nde folklora özgü başka yöntemlere de başvuruyor.

Bu romanın kuruluşunun çok özgün bir yanı vardır. Romanda anlatılanlar, çok şiirli bir biçimde betimlenen Küp Gölü'yle (her ilkbaharda çobanlar, gölün kıyısında toplanıp güneşin doğuşundan batışına dek kavallarıyla Ağrıdağı'nın sevgisini ve öfkesini dile getiriyorlar) çerçeveleniyor.

Bu «çerçeve yöntemi» Doğu edebiyatında çok yaygın olarak bulunur. Yaşar Kemalde de bu çerçeveyi gene Küp Gölünün betimlenmesi oluşturuyor; buna, roman boyunca birkaç kez raslıyoruz; her seferinde yazar, konudan uzaklaşarak lirik bir dille kendi duygu ve düşüncelerini anlatıyor. Bu anlatımların arasında, birinci şahıs ağzından yazılmış tek bir anlatım vardır. Bunu, herhalde şöyle açıklayabiliriz: Yazar, bir çobanla bir Bey kızının arasındaki aşk üstüne çok eski bir efsaneyi anlatıyor: bu efsane, aslında yazarın kendi efsane-romamnın konusunun prototipidir. Bu yöntem, «efsane içinde efsane» anlatma yöntemi, aklımıza ulusal Türk tiyatrosunda, Karagöz oyunlarında çoğunlukla kullanılan «oyun içinde oyun»u getiriyor.

Yaşar Kemal, çok özlü bir anlatımı olan, çok yetenekli bir portre ustasıdır. Gerçekten de yazar, iki üç dize içinde bir kahramanın portresini çiziyor: «Ali upuzun, incecikti. Buğday benizli, kapkara kalın kaşlıydı. Yüzü de uzundu. Yüzüne bakınca ilk kaşlarını görürdün. Çenesi kadınların çenesi gibi sivriydi. Şalvarı da eski, yamalıydı. Mintanı eskilikten rengini yitirmişti» (8). Bu portreler, yazarın kişilerini değerlendirmesin-

8. Yaşar Kemal, **Orta Direk**, Sofya, 1964, s. 29.

de çok büyük bir rol oynuyor. Örneğin Mahmut Beyin görünüşü şöyledir: «Paşa çok uzun boylu, kartal burunlu, kara gözlü, kara kıvırcık sakallıydı. Her halinde, davranışında, elini sallayışında, konuşmasında kendine güveni ortaya çıkıyordu. Çok az konuşuyor, hep düşünüyordu. Uzun adımlarla bir heybet gibi yürüyordu. Samur kürkünün içinde terliyordu boyuna.» (9).

Bu betimlemenin ilk dizelerinde okurun gözünde çok güçlü, az konuşan, haşmetli bir adam canlandırsa da yazar, sonunda bu etkiyi tek bir tümceyle bütünüyle siliyor; çünkü bu tek tümcede korkunç bir ironi gizlidir; bu görkemli adamın küçük ve kibirli bir adam olduğu birdenbire ortaya çıkıverir.

Böylece Yaşar Kemalde bir portre, kişinin psikolojik özelliklerinin ortaya çıkarılması için bir araç oluyor. Yazarın kullandığı bu etkili betimleme yöntemleri her zaman içerikle belirleniyor.

Kahramanların konuşmaları çok titiz bir biçimde bireyselleştirilmiştir. Bu konuşmalarda, betimleme araçlarının seçilmesi o sırada kişinin içinde bulunduğu ruhsal, toplumsal durumuyla belirleniyor. Burada Yaşar Kemalin psikoloji konusundaki ustalığı kendini gösteriyor. Bunu daha iyi görmek için soylu ve onurlu Fikret'le hırslı ve zalim Okçuoğlu arasındaki konuşmaya bakmak gerekir *(Teneke)*. *Orta Direk*'te Muhtar şöyle konuşuyor: «... ve nankör vetandaşlar. Kim Delice Bekir Ağabayın bulduğu tarlayı beğenmezse, ben de onu köyden koğarım. Ve de Delice Bekir Ağa gibi bir adam, ve de bir ülke bulunmaz.» (10).

Bu, çok ilkel, kaba, kibirli ve köylüleri tehdit eden, onların kendisine boyun eğmelerini isteyen bir adamın konuşmasıdır: Tümcelerin kuruluşu, yerli yersiz 've' bağlacının kullanılması, bu adamın cahil ve kaba bir insan olduğunu gösteriyor; onun için, 'vatandaşlar' söz-

9. Yaşar Kemal, **Ağrıdağı Efsanesi**, s. 23.
10. Yaşar Kemal, **Orta Direk**, s. 46.

cüğünü yanlış olarak «vetandaşlar» diye söylemekle siyasetten anladığını ve «okumuşluğun» gayreti içinde olduğunu göstermek istiyor. Bunun tam karşıtı olan bir konuşma, Sofinin yalın, duygu ve heyecan yüklü romantik konuşmasıdır. Bu yolla sağlanan bireşim, hem gerçekçi hem de romantik yöntemlerin birarada kullanılması, Yaşar Kemalin yapıtlarındaki dilin en önemli özelliklerinden biridir. Gülbaharın özgecil aşkından ve tutukluları kurtarmak için herşeyi göze almasından duygulanan yaşlı ozan, şunları söylüyor: «Olmaz güzelim, dedi. Olmaz Sultanım. Bir can için değer mi? Sofi senin dillerine kurban olsun, güzel konuşan, ballar akan... Sofi senin saçlarına kurban olsun, sırma tel... Sofi senin gözlerine kurban olsun, ceren bakışlım... Sofi senin boylarına kurban olsun, suna boy... Sofi senin yüreğine kurban olsun, Leylâ sevda... Hem de bir ateş harmanı... Her şeyin bir çaresi var. Bir ölümün çaresi yok. Her şeyin çaresi var, bu aşkın sonu yok. Sofi senin çaresizliğine kurban olsun. Senin için böylesi daha iyi... Sofi senin umutsuzluğuna kurban olsun.» (11). Bu bir ozanın, bir bilgenin heyecanlı ve canlı imgelerle dolu konuşmasıdır. Bu etki nasıl elde ediliyor? Elbette önce seçilen sözcükler, sonra bitmemiş tümceler ve tekrarlarla. Bu alıntı, tekrarlar üzerine kurulmuştur; «olmaz; Sofi kurban olsun; her şeyin çaresi var.» Tekrar, folklor yöntemleri arasında en yaygın ve en çok sevilen yöntemlerden biridir. Yaşar Kemalde geleneksel folklor tiplerinin (Leylâ) ve yerleşmiş sıfatların (sırma) kullanıldığını görüyoruz. Ama Sofinin konuşması gene de üzerimizde kalıplaşmış ve gelenekleşmiş bir konuşma etkisi bırakmıyor. Bunun sebebi nedir? Sofinin böyle konuşmasının nedeni şudur: Yazar, folklordaki kişileri ve yöntemleri kendine özgü yeni yöntemlerle birleştiriyor. Öyle ki, bu konudaki alıntının ikinci yarısında Sofi, genç kızın güzelliğinden değil, onun ruhsal duru-

11. Yaşar Kemal, **Ağrıdağı Efsanesi**, s. 63.

mundan, aşkından ve mutsuzluğundan söz ediyor. Ama bunu ancak, Yaşar Kemal gibi usta bir psikolog, üslubu hiç bozmadan, doğal bir biçimde yapabilir. Bundan başka yazar, geleneksel kişilere, sıfatlara ve karşılaştırmalara başvurduğu zaman da bunları belli belirsiz bir biçimde değiştiriyor. Ama bu «belirsizlik» bile bizim onları başka türlü algılamamıza yardım ediyor ve başkalık katıyor. Örneğin 'sırma' sıfatı genellikle 'saç' sözcüğüyle yanyana kullanılır: 'sırma saçlı'; 'sırma saçları' gibi. Oysa Yaşar Kemal bunu 'tel' sözcüğüyle yanyana kullanıyor; bu, 'sırma tel' takımı, kulağımıza yeni ve duygulandırıcı geliyor. Alışılmış izafetlerin ve devrik deyişlerin bulunmayışı da Sofinin konuşmasına bir dirilik ve canlılık kazandırıyor. Böylece yazar, geleneksel ve yenilikçi yöntemlerin bir bireşimini yapmayı başarıyor; bu yöntemin eşsiz bir örneğini Nâzım Hikmetin «Bir Aşk Masalı» ve «Yusuf ile Menofis» oyunlarında görüyoruz. Yaşar Kemalin çok sevdiği yöntem, türk masallarında, türkü ve destanlarında sık sık rastlanan bir araç olan doğayı kişileştirme ve canlandırmadır.

Yazar, çok eski bir folklor yöntemi olan abartmaya da başvuruyor. Örneğin bu, *'İnce Memed*'teki silâhlı çatışma sahnelerinin anlatılmasında ağırbasan bir yöntemdir. *Ağrıdağı Efsanesi* romanında da Yaşar Kemal gene abartmaya başvuruyor. «Dünyanın bütün kederi, sevgisi gelmiş, bu ermiş yüzlü adamın gözlerine birikmişti.» (12). Bir örnek daha verelim: Ahmetin kavalından söz ederken yazar, şöyle diyor: «Dağı taşı ayağa kaldıran, dağı taşı eriten bir sesle.» (13).

Yaşar Kemal, karşılaştırmalardan da yararlanıyor. Karşılaştırmaların çoğu somut ve görsel imgelere dayanıyor. Bu da gene, yazarın sanatında folklor geleneklerine ne denli bağlı olduğunu gösteriyor. Örneğin yazar, sırılsıklam olmuş titreyen, üşüyen Koca Halil'i şöyle anlatıyor: «O da Meryemce gibi tirtir titriyor, başı daldaki

12. **a. g. e.**, s. 70.
13. **a. g. e.**, s. 36.

yaprak gibi sallanıyordu.» (14). Ya da şöyle diyor: «Soğuk, buz gibi bir ay doğmuştu.» (15). Bir örnek daha: «Deri, kurşun gibi ağırdı.» (16). Yazar, Mahmut Hanı dehşete düşüren kalabalıktan söz ederken «karınca örneği kalabalık» diyor. Bir de «Gülbahar gerilmiş yay gibiydi» diyor. Yaşar Kemalin bu tür betimlemeleri, özgünlüğü ve etkileme gücüyle bizi şaşırtıyor. Örneğin, gene «aydınlık bir su damlası gibi duran üstlerine inecek kılıç.» diyor. «Gülbaharın sesi bir yangın gibiydi.» (17). Örneğin gene, «Taş gibi ağır, duvar gibiydi karanlık...» (18). Yaşar Kemal, kısa ve özlü doğa betimlemelerinde de çok ustadır. Bunları da gene karşılaştırma üstüne koruyor: «Şafağın horozları öttü. Ağrının yamacına yapışmış güneş kıpkırmızıydı. Güneş değil de iri yuvarlak parıl parıl yanan billür kırmızısı bir elmaya benziyordu. Camdan bir elmaya.» (19). *(Ağrıdağı Efsanesi)*.

Yaşar Kemalin yapıtlarında, kendine özgü havayı yaratan dilin içinde mecazlar önemli bir rol oynuyor; bu mecazlar aracılığıyla Ağrı Dağı'nın betimlemelerinde dağ hem yalnız halkın öfkesinin simgesi, hem de canlı bir varlık olarak karşımıza çıkıyor: «Dağ gittikçe öfkeleniyor, soluğu derinleşiyor, sıklaşıyor, bir iniyor, bir kalkıyor, paramparça oluyor, bütün hışmı, bütün ağırlığıyla dünyanın üstüne çöküyordu...» (20).

Pamuk toplamak için dağdan inen kadınları betimlerken Yaşar Kemal, şöyle diyor: «Yalın ayaklarının izleri ak topraklı yolu nakışlıyordu.» (21).

Halk dilini çok iyi bilen Yaşar Kemal, bu zengin halk hazinesinden alınmış çok imgesel, somut ve renkli

14. Yaşar Kemal, **Orta Direk**, 57.
15. a. g. e., s. 65.
16. **a. g. e.**, s. 75.
17. Yaşar Kemal, **Ağrıdağı Efsanesi**, 140.
18. **a. g. e.**, s. 99.
19. **a. g. e.**, s. 53.
20. **a. g. e.**, s. 14.
21. Yaşar Kemal, **Orta Direk**, s. 36.

sözcük çiftleri kullanıyor: «dağ taş; allı yeşilli; kurda kuşa yem olmak; elsiz ayaksız; kimsiz kimsesiz kalmak; yalvarmak yakarmak; deli divane olmak», vb. Bundan başka çoğunlukla Türk folkloruna özgü olan değişmez sıfatlardan da yararlanıyor: «kır at»; «kara gözlü»; «apak»; «ala şafak». Ama bunların yanında yepyeni ve kendine özgü sıfatlar da yaratıyor: «kuğu boyunlu»; «kıvırcık kirpikli» gibi.

Yaşar Kemal, üslup bakımından, değişik dil olanaklarından büyük bir ustalıkla yararlanıyor. Örneğin *Ağrıdağı Efsanesi*'nin dil dokusu arasına aslında Farsça izafetler serpiştirilmiştir. Ama bu, elbette içeriğe uygun bir biçimde, örneğin Gülbahar'dan ya da Şeyh'ten söz edilirken yapılıyor. Yazar, lehçeleri kullanırken büyük bir ölçülülük içinde davranıyor; yalnız dağlıların konuşmalarında lehçeyi oldukça seyrek kullanıyor. *Orta Direk*'te *Ağrıdağı Efsanesi*'ne göre daha çok lehçe kullanımına rastlıyoruz. *Orta Direk*'te köylülerin diyalogları ve monologları büyük bir yer tutuyor.

Böylece Yaşar Kemalin yapıtlarında Türk folkloruna özgü kişilerin, konuların, betimlemelerin, üslup ve dil kullanım yöntemlerinin hepsi, bugünkü sorunsala organik bir bütünlük kazandırıyor; bütün bu folklor ögeleri, çağdaş, ilerici, yenilikçi bir psikolog olan sanatçının elinde yeniden yorumlanıyor.

Nâzım Hikmet, ilerici bir yazarın folklorun biriktirdiği bu büyük sanat hazinesinden yararlanacağını söylemiştir: «Elbette yazar, kendi ulusal sanatının geleneklerinden yararlanır; öteki ulusların sanatından, kendi ulusunun ve dünya klâsiklerinin geleneklerinden yararlanacaktır. Ama bunlar ona ayakbağı değil, bir atlama tahtası olacaktır.» (22).

Yaşar Kemalin de Türk folklorundan yararlanışı böyle olmuştur.

---

22. Nâzım Hikmet, «Türk Edebiyatında Sosyalist Gerçekçilik» **Doğu Bilimleri Sorunları Dergisi, 1959, No. 2, s. 81, (R.K.).**

TÜRK ŞİİRİNDE ÖZGÜR KOŞUK

Tevfik Melikov

Yeni Türk şiiri, herşeyden önce özgür koşukla yazılmış bir şiirdir. Yarım yüzyılı aşkın bir süredir özgür koşuk, Türk şiir sisteminde kullanılan hemen hemen tek tekniktir. Bu süre içinde ne Türkiye içinde ne de Türkiye dışında Türk özgür koşuğunun sorunlarını eksiksiz olarak ele alan bir inceleme çıkmamıştır. Hemen şunu da belirtelim ki Asya ve Avrupadaki ulusal edebiyatlarda da özgür koşuk sorunları yeterince incelenmiş değildir. Bizde de, Sovyet edebiyat biliminde de, bu tür şiir bugün bile tartışma konusudur.

Türk edebiyat biliminde çok büyük bir terim kargaşası olduğundan özgür koşuk üzerine incelemeler güçlüklerle doludur. Özgür koşuk için 'serbest vezin', 'serbest ritmik nazım', 'serbest söyleyiş', 'serbest çağrışım' ve 'serbest nazım' (bu da Fransızlar'ın *vers libre*'inin kopyasıdır) vb. terimleri kullanılmaktadır. Seyit Kâzım Karaalioğlu, Kâzım Mirsana, Rauf Mutluay, Sami Akalın, vb. gibi Türk eleştirmenlerinin ve edebiyat bilginlerinin çalışmalarında en çok bu son terime raslanmaktadır.

Ancak son yıllarda, Arapça ve Farsça bir bileşimden oluşan 'serbest nazım' yerine 'özgür koşuk' terimi çok kullanılmaya başlamıştır; bunun karşılığı da Fransızca'daki 'vers libre'dir. Bu makalede biz, bu terimi kul-

lanacağız.

Özgür koşuk Türkiyede 20'lerin başında ortaya çıkmıştır. Ne var ki Türkiye tarihinde bu önemli olayı hazırlayan oldukça uzun bir dönem vardır; bu arada şiir tekniğinde reformlar olmuş, şiir anlayışı değişmiştir.

Tanzimat devri yalnız toplumsal ekonomik yaşamda değil, edebiyatın ve kültürün değişmesinde de çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. Türk şiirinin etkin bir biçimde değişmesi, Tanzimatla başlar. Bu değişme önce kendisini şiirlerin temalarında göstermiştir Bundan sonra bu reformlar şiir tekniğinde de görülmüştür. Klâsik biçimlere ve şiir kalıplarına bağlı kalmakla birlikte bazı Türk şairleri, eskimiş bir sürü şiir kuralını bir yana atmışlardır. Bu yoldaki ilk denemelere Abdülhak Hâmid ve Recaizade Ekrem tarafından girişilmiştir. Oysa yeni temalar daha köktenci reformlar gerektiriyordu.

XIX. yüzyılın sonunda Batı Avrupa şiirini dikkatle izleyen Servet-i Fünun şairleri, Fransız sembolistlerinin yeni biçimler kullandıklarını ve bu biçimler içinde hem kısa hem de uzun dizelere yer verdiklerini farkettiler. Dış görünüşlerine bakılarak 'vers libre' diye adlandırılan bu şiirler, Türk aruzunda bulunan ve değişik tekniklerden oluşan müstezatları anımsatıyordu. Bu müstezatların birinci dizesinin kalıbı mef-û-lü me-fâ-î-lü fe-û-lün' dür; bundan sonra gelen dizenin kalıbı da mef-i-lü fe-i-lün'dür. Örneğin XVIII. yüzyılda Nedim'in müstezatla yazılan şu şiirlerine bakalım:

Sen kim gelesin meclise bir yer mi bulunmaz
Sâs üzre yerin var.
Gül goncasın guşe-i destâr senindir
Gel ey çiil-i rânâ(1).

Fransız sembolistlerinin etkisi altında İsmail Safa, Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, sonra da Ahmet Ha-

(1) Seyit Kemal Karaalioğlu, **Türkçe ve Edebiyat Sözlüğü**, İst., 1962, s. 105.

şim müstezatın çerçevesini genişletmeye karar verdiler; müstezatta yalnız iki çeşit aruz kalıbını değil, birçok değişik aruz kalıbını birarada kullandılar. Bu kalıplar belli bir kurala göre değil, serbest olarak sıralanıyordu. Bu tür şiire «serbest müstezat» deniyordu. Serbest müstezatla ilk şiirler İsmail Safa ve Tevfik Fikret tarafından 1896'da yazılmıştır.

İşte Tevfik Fikret'in serbest müstezatla yazılmış bir şiiri: «Sen Olmasan»:

..... Sen olmasan..... bu samimi bir itiraftır işte:
Sen olmasan yaşamam:
Seninle râbıtamız hoş bir itilâf işte:
Fakat bu râbıta hâli mi ruhu ezmekten?
Akşam
Guruba karşı düşündüm sükun içinde bunu:
Fena değil sevişip ağlamak, fakat heyhat,
Bukaya değilse hayat (2).

Biçim ve ses bakımından serbest müstezatın en güzel örnekleri olan «Yollar», «O Belde», «Geldin», «Ölmek» vb. gibi çok özgün şiirleri yazan Ahmet Haşim'dir. Örnek olarak «O Belde'den» bir kaç dize alalım:

Denizlerden
Esen bu ince hava saçlarında eğlensin.
Bilsen
Melâl-i hasret-ü gurbetle ufk-i şama bakan
Bu gözlerinle, bu hüznünle sen ne dilbersin!
Ne sen
Ne ben,
Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ,
Ne de âlâm-ı fikre bir mersâ
Olan bu mal deniz,
Melâli anlamayan nesle âşina değiliz. (3)

Yukarıda verilen örneklerden de görüldüğü gibi dış belirtilerine bakılırsa bu şiir, özgür koşuğu çok andırmaktadır. Özellikle hece sayısı bakımından birbirinden çok farklı dizeler şiirde biraraya getirilmiştir. Uyakların

2. **Rauf Mutluay, Edebiyat Bilgileri,** İst., 1972, s. 170.
3. **Tanzimattan Günümüze Kadar Türk Şiiri,** 1973, s. 156.

dağılışı alışılmış kurallara göre yapılmamıştır; kıta sistemi geleneği bozulmuş, bir dize birkaç yarım dizeye bölünerek yazılmış, şiirde kendine özgü ritmik bir ses uyumu yaratılmıştır. Bütün bu olgulara bakarak bazı Türk edebiyat bilginleri Ahmet Haşimin bu şiirinin özgür koşuğa göre yazılmış olduğu kanısına varmışlardır. Elbette dış görünüş bir şiirin özgür koşuk sayılması için yeterli değildir; çünkü yeni şiir sisteminde aranan daha derin, daha önemli iç niteliklere bu şiirde rastlanmamaktadır. Bundan başka, burada eski şiiri reformdan geçirmesine karşın Ahmet Haşim, aruzdan vaz geçmiş değildir. Sonuç olarak şiir, dıştan eski biçimi yumuşatılmış olmakla birlikte konu bakımından eski kalmaktadır; gene de içeriği biçim belirlemektedir. Ne var ki, dil, gene de Arapça ve Farsça sözcükler ve sözcük-takımlarıyla doludur; çünkü öz Türkçenin kullanılması aruzla şiir yazmayı güçleştirmektedir. Biçim bakımından serbest müstezatlı şiirler, serbest bir ölçüyle yazılmış olsalar da belli klâsik biçimlerin dışına çıkmıyorlardı; başka deyişle klâsik ölçüler, yerlerini reforme edilmiş ölçülere bırakıyordu.

Bununla birlikte şunu belirtmeliyiz ki serbest müstezat yazan şairler, özgür koşuğun ortaya çıkması için çok elverişli bir ortam hazırladılar. Bu şairler, zamanın ruhunu yansıtabilmek için aruzun ölçü olanaklarını sürekli olarak genişletmek istiyorlardı. Ama bu şairler, en köktenci reformların bile aruza yeni bir hayat veremediğini gittikçe daha iyi anlıyorlardı.

Burada ilginç bir olaya değinmek istiyoruz. Buna çok benzeyen başka bir olay Japon şiirinde görülmüştür. Japonyada XIX. yüzyılın sonunda böyle bir akım 'Sintaysih Undo', yani şiirde yeni bir üslûp ortaya çıktı. Bu akımı temsil edenler de gene zamanın ruhunu yansıtabilmek için yeni bir şiir biçimi arıyorlardı. 'Sintaysih'i temsil edenler Japon şiirinde çok önemli bazı ögelerden vazgeçmeksizin şiirlerinin ölçü ve olanaklarını genişletmek istediler. Böylece Japon özgür koşuğunun

zeminini ve olanaklarını hazırladılar (4).

Bugüne dek gerek Türk gerekse Sovyet edebiyat araştırıcıları özgür koşuğun ortaya çıkış zamanı konusunda çelişkili görüşler ortaya koymuşlardır. Bunun başlıca nedeni, gerek Türk gerekse yabancı araştırmacıların serbest müstezatın, özgür koşuğun bir türü olduğunu ileri sürmeleridir. Örneğin Seyit Kemal Karaalioğlu, Hikmet İlaydın, vb. özgür koşuğu üç türe ayırıyorlardı: 1. Vezinli kafiyeli serbest nazım; 2. Vezinsiz kafiyeli serbest nazım; 3. Vezinsiz kafiyesiz serbest nazım (5).

Seyit Kemal Karaalioğlu, böylece bu ilk türü şöyle açıklıyordu: «Vezinli kafiyeli serbest nazım; hiçbir dış düzene bağlanmadan sıralanan, bazan bir kelimeye kadar kısalan dizelerle kurulan, kafiye örgüsü yerine göre değişen, serbest müstezatınkinden *daha serbest bir aruzla* yazılan manzumelere denir.» (6) (İtalikler T. Melikov'undur).

Örnek olarak yazar, Ahmet Haşimin «O Belde» adlı eserini veriyor. Başka bir deyişle Seyit Kemal Karaalioğlu, serbest müstezatla yazan bu şairlerin daha olgun bir devrede yazdıkları şiirleri özgür koşukla yazılmış şiirler olarak kabul ediyor. Ne var ki yukarıda da belirttiğimiz gibi ne denli «daha serbest bir aruzla» yazılmış olursa olsun, bu şiirleri özgür koşuk olarak kabul etmek için hiçbir neden yoktur; çünkü serbest müstezatın temsilcileri hiçbir zaman aruzdan vazgeçmemişler, yalnızca bu türün ölçü olanaklarını genişletmişlerdir.

Türk şiiri üzerinde incelemeler yapan Türk edebiyat bilginlerinden biri olan Sami L. Akalın, özgür koşuğun doğuşuyla ilgili olarak çok kesin birşey söylemi-

4. A.I. Mamonov, **Japon Şiirinde Özgür Koşuk**, Moskova, 1975. 49. (R.K.).
5. **Seyit Kemal Karaalioğlu, Türkçe ve Edebiyat Sözlüğü**, İst., 1962, s. 136.
6. **a. g. e.**, s. 136.

yor. Onun iddiasına göre «Türk şirinde serbest nazım cumhuriyet çağında başladı» (7).

Özgür koşuğun yaratıcısı kimdir? Özgür koşuk somut olarak hangi koşullar altında ve ne zaman doğmuştur? Sami L. Akalın bu sorulara bir yanıt vermiyor Ne var ki, ünlü edebiyat tarihçisi Vasfi Mahir Kocatürk, bu soruları yanıtsız bırakmıyor. Onun kanısına göre (8), serbest nazımla yazılan yeni Türk şiirinin kurucusu ve temsilcisi Orhan Veli'dir. Ama başka bir eserinde de Kocatürk, başka bir görüşü savunuyor. 1936'da yayınlanan *Yeni Türk Edebiyatı* adlı kitabında, «*Nâzım Hikmet tarafından başlatılan* yeni şiir biçimleri, başka deyişle özgür ritmik şiir, millî edebiyata yabancıdır.» (9) diyor. (İtalikler T. Melikov'undur). Türk şiiri için özgür koşuğun kabul edilemez birşey olduğunu belirtmek isteyen V. M. Kocatürk, aynı zamanda serbest ritmik şiiri Nâzım Hikmetin başlattığını da kabul ediyordu. Orhan Veli'ye gelince, o Türk şiir yaşamında ilk kez ölçü ve uyaktan bütünüyle vazgeçip özgür koşuğa yeni çizgiler ve nitelikler getirmiştir. Ama özgür koşuğu başlatan ve onun en önemli temsilcisi olan şair, gene Nâzım Hikmet'tir. Yeni Şiirin en parlak örnekleri Nâzım Hikmetindir. 40'larda bile, edebiyat tarihçisi Nihat Sami Banarlı, yeni şiirin temelini oluşturan ve ona yeni ufuklar açan kişinin Nâzım Hikmet olduğunu kabul etmiştir (10).

Türk edebiyatında özgür koşukla yazılan ilk şiir, Nâzım Hikmetin 1922'de yazdığı «Açların Gözbebekleri» dir:

Değil birkaç
değil beş on
oluz milyon
aç
bizim.

7. Akalın, L. Sami, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İst., 1966, s. 145.
8. Kocatürk, Vasfi Mahir, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara, 1964, s. 804.
9. Kocatürk, Vasfi Mahir, **Yeni Türk Edebiyatı Tarihi**, İst., 1936, s. 80.
10. Banarlı, Nihat Sami, **Türk Edebiyatı Tarihi**, İst., 1948, s. 418.

Onlar bizim!
Biz onların!
Dalgalar
denizin!
Deniz dalgaların
Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon
otuz milyon!

Açlar dizilmiş açlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
sıska, cılız
eğri büğrü ağaçlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
Açlar dizilmiş açlar!.. (11)

Nâzım Hikmet, «Batum'dan Moskova'ya giderken açlık bölgelerinden geçtik. Gördüklerim beni çok şaşırttı; ama bu derecedeki açlığın bile ihtilali hiçbir surette yok edemeyeceğini bağırarak söylemek istedim. Moskova'da hece vezninden ve bu değişik hece kombinezonlarından yararlanarak açlık üzerine şiir yazmak istedim. Ama birşey çıkaramadım. O zaman gözümün önünde Batum'da gördüğüm bir şiirin resmi canlandı.» (12) diye yazmıştır. Onun Batum'da gördüğü şiir, Mayakovskiy'nindir ve merdiven basamakları biçiminde yazılmıştır; genç şair Nâzım Hikmet, bununla çok ilgilenmiştir.

«Bunun çok iyi tanıdığım Fransız serbest vezni olamayacağına her nedense kanaat getirdim, bunun yepyeni bir şey olduğuna ve şairin böyle dalgalar halinde düşündüğüne hükmettim ve «Açların Gözbebekleri»ni yazdım.» (13)

Böylece hece vezniyle aktarılamayan, hele aruzla hiç aktarılamayan bir içerik, yeni bir biçim gerektiriyordu ve 20'lerde Mayakovskiy'nin yazdığı şiirin görsel etkisiyle Nâzım Hikmet, ilk özgür koşuklu şiirini yazdı.

11. Nâzım Hikmet, **Tüm Eserleri**, C. I, İst., 1976, s. 181.
12. Nâzım Hikmet, «Otobiyografi,» **Edebiyat Sorunları**, 1967, Sayı, 11, (R.K.).
13. **a. g. e.**

Yalnız şunu vurgulamak gerekir ki, bu etki yalnızca dış görünüş bakımından geçerlidir; Nâzım Hikmetin Mayakovskiy'den öğrendiği yalnızca «dalga dalga» yazmak olmuştur. A. A. Babayev, «Nâzım Hikmet'in Sovyetler'de kaldığı ilk yıllarda, Rusça öğrenmeden önce Rus şairlerinin şiirlerindeki içerikten çok, dış görünüşlerinden etkilendiğini» (14) söylüyor ve bu düşünceye biz de katılıyoruz.

Özgür koşuk yepyeni bir şiir kuramıdır. Bu kuramın kendine özgü nitelikleri ve iç yasaları vardır. Geleneksel ve yerleşmiş veznin bulunmaması, hiçbir zaman özgür koşukta hiçbir kuralın bulunmadığı ve tam bir kargaşanın egemen olduğu anlamına gelmez. 'Vers libre'i kendi kuralları, kendi ölçütleri, kendi değerleriyle organik bir olay olarak kabul eden edebiyat bilginlerine katılmamak olanaksızdır. İşte onun için, özgür koşuğu henüz tam olarak incelenmemiş bu kurallardan yararlanarak değerlendirmemiz gerekir. 40'larda yazdığı bir mektubunda Nâzım Hikmet şöyle diyor: «Bugün, şiir dediğimiz ve vezinsiz, ölçüsüz, serbest yazıldığını iddia ettiğimiz şiirler de vezinli ve ölçülüdür. Ben henüz, ölçüsüz yazılmış şiire raslamadım. Yalnız ölçüler arasında fark var... Aruz vezni de, hece vezni de... serbest vezin yahut vezinsizlik de (!) vezin çeşitlerinden başka birşey değildir.» (15).

Özgür koşuk, aslında bütünüyle Türk ulusal şiir sistemi değildir. Özgür koşuğun birçok çizgileri, nitelikleri Fransızların 'vers libre'ine ve Rusların serbest şiirine benzemektedir. Bu benzerlikler klâsik şiirin kurallarına uymamak, geleneksel veznin bulunmaması, şiirde dizelerin sayısının bağımsız olması, kıta sisteminin bozulması ve ritmik akışın içeriğin özelliklerine göre düzenlenmesi, vb. dır.

Bununla birlikte, her ulusal edebiyat, diline ve şiir

14. Ekber Babayev, **Nâzım Hikmet. Moskova, 1975, s. 96, (R.K.).**
15. **Nâzım Hikmet, Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar, İst., 1968,** s. 72.

kuramına göre özgür koşukta yalnız bu şiire özgü yeni yanlar ve nitelikler geliştirmiştir. Kurbatov, haklı olarak şunları yazıyor: «Her somut dilde özgür koşuk, o dilin fonetik-gramatik yapısına ve o dile özgü, o dilde varolan şiirsel araçlara ve şiir kuramına göre gerçekleşiyor: Örneğin, Türkçe, Tatarca ve Fransızcada hece sisteminden, Rusça, İngilizce ve Almancada vurgulamadan ve hecelerin tonlanmasından, Arapça ve Farsçada hecelerin niceliksel özelliklerinden yararlanarak.» (16). Elbette buna, her bir ulusal edebiyatta özgür koşuğun oluşumunu etkileyen şiir geleneğini de eklememiz gerekir.

Gelişmesinin ilk evrelerinde özgür koşuk, Türk ulusal şiirinin çok önemli ögelerinden yararlanmıştır. Nâzım Hikmetin 20'lerle 30'larda yazdığı serbest şiirlerde ulusal şiir kuramının (hecenin) etkisi açıkça görülür. Bu şair, bazan şiir içindeki bazı kesimleri hece türünü kullanarak yazmıştır. Örneğin:

Daha pazar
kurulmadı
kurulacak
Eser rüzgâr
durulmadı
durulacak
Boynu daha
vurulmadı
vurulacak (17).

Eğer biz bu dizeleri eski düzene göre dizersek, karşımıza oniki hecelik bir şiir çıkacaktır. Bu tür örneklere Nâzım'da çok raslanabilir.

Nâzım Hikmetin heceyi büyük bir başarıyla kullanışı özgür koşuğa, onu ulusal kökeninden koparmaksızın yepyeni olanaklar getiriyordu. Bunlar, bazı Türk edebiyat bilginlerini, özellikle Ahmet Kabaklı'yı şu sava

16. H. Kurbatov, «Özgür Koşuk», **Sovyet Türkolojisi**, 1975, Cilt. 1, s. 69-70, (R.K.).
17. Nâzım Hikmet, **Bütün Eserleri**, Sofya, 3. Cilt, 1968, s. 230.

götürüyordu : «Nâzım Hikmet 'serbest vezin' adıyla hece kalıplarını yeniden parçaladı», «... ne hece ile ne de onun kırılışı olan 'serbest vezinle'...» (18). Özgür koşuk yeni bir şiir kuramıdır. İlk dönemde bunun temelinde Türk şiirinin çok önemli ögeleri vardır ve bunların başlıcası da hecedir. Nâzım Hikmet bu konuda şunları yazmıştır: «Başlangıçta ben, klâsik ve ulusal ölçülerle ve uyakla şiir yazdım. Sonra, yeni bir biçim aramaya giriştim ve sözde serbest nazımla yazmaya başladım. Sözde diyorum, çünkü bu sözcükler tam bugünkü anlamda 'serbest nazım' anlamına gelmiyordu. Serbest nazmın temelinde bizim ulusal ölçülerimizin tüm ögeleri, aruz bile vardı.» (19). Ama bu 'serbest nazım' aslında hiç de yarım dizeye bölünmüş hece demek değildir.

Sonraki dönemlerde özgür koşukta ulusal ögelerin rolü en aza indirilmiştir. Bununla birlikte 60 ve 70'lerde ileri gelen Türk şairleri hecenin elde ettiği başarılardan yararlanacaklardır. Örneğin Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın «Ekmeğe Giden»i

Ana ver çıkınımı/gün doğdu yolum gider	**7:7**
Kırkbin köyden öteye	**7**
Sanki ayağım kalır/yurdumdan elim gider	**7:7**
Dağ sallanır, yıldızlar yaklaşır kavaklara	**14**
Asya'dan çağlar üzre/doğmuş masalım gider (20)	**7:7**

Fazıl Hüsnü Dağlarcanın ulusal şiirin başarılı yamna yaratıcı bir biçimde yaklaşarak yarattığı özgür koşuğu, güçlü anlatım ve etkinlik kazamyor.

Başlangıçta bütün ulusal ögelere karşı çıkan Orhan Veli bile 40'ların ortalarında şiirlerinde halk edebiyatının bazı niteliklerinden yararlamyordu. Örneğin «İstanbul Türküsü»:

---

18. Kabaklı, Ahmet, **Türk Edebiyatı**, 3. Cilt, İst., 1966, s. 444.
19. Nâzım Hikmet, «Otobiyografi,» **Edebiyat Sorunları**, 1967, Cilt. 2 (R.K.).
20. Fazıl Hüsnü Dağlarca, **Toprak Ana**, İst., 1972, s. 69.

İstanbul'da Boğazlçlnde
Bir fakir Orhan Veliyim:
Veli'nin oğluyum,
Tarifsiz kederler içinde.

Urumelihisarına oturmuşum:
Oturmuş da, bir türkü tutturmuşum:
«İstanbulun mermer taşları,
Başıma da konuyor, konuyor aman, martı kuşları:
Gözlerimden boşanır hicran yaşları:
Edalı'm
Senin yüzünden bu hâlim...(21)

Özgür koşukta uyağın çok önemli bir yeri vardır. Bu nedenle uyağın bulunup bulunmaması açısından Türk edebiyat bilginlerinin özgür koşuğu iki gruba bölmelerini doğal karşılamak gerekir: 1) Vezinsiz, uyaklı özgür koşuk; 2) Vezinsiz, uyaksız özgür koşuk.

Türk şiiri (hem klâsik şiir, hem halk şiiri) uyak bakımından çok zengindir. Türk şiirinde bulunan değişik uyak türlerini saymak bunu kanıtlamaya yeter: Yarım uyak, tam uyak, zengin uyak, cinaslı uyak, göz uyağı, kulak uyağı, vb. Elbette Nâzım Hikmet, özgür koşukla yazdığı ilk şiirlerde bu zengin gelenekten yararlanmıştır. «Kafiye bakımından hiçbir güçlük çekmedim, çünkü klâsik edebiyatımız en incelikli ve sınırsız kafiye örnekleriyle bize sonsuz uyak kullanma olanakları sağlamıştır. Demek ki burada da ben geleneğe bağlı kalıyorum.» (22).

Nâzım Hikmetin özgür koşukla yazılmış ilk şiirlerinde uyağın ritmi oluşturmadaki rolü çok önemlidir. Uyak, şiirin ritmik yapısını büyük ölçüde etkileyen başlıca şiirsel durağın oluşturulmasını sağlamıştır. İşte «Şeyh Bedrettin»in 9. Bölümü'nden bir örnek:

Sıcaktı.
Sıcak:
Sapı kanlı, demiri kör bir bıçaktı
sıcak.

21. Orhan Veli, **Bütün Eserleri**, İst., 1966, s. 130.
22. Nâzım Hikmet, «Otobiyografi», **Edebiyat Sorunları**, 1967, Cilt, II (R.K.).

Sıcaktı.
Bulutlar doluydular,
bulutlar boşanacak
boşanacaktı.
O, kımıldamadan baktı,
Kayalardan
iki gözlü iki kartal gibi indi ovaya.

Orada ne yumuşak, ne sert
en tutumlu, en cömert,
en
seven
en büyük, en güzel kadın:
TOPRAK
neredeyse doğuracak
doğuracaktı (23).

Yukarıda verdiğimiz örnekte uyaklar dört gruba ayrılabilir: 1) sıcaktı — bıçaktı — boşanacaktı — baktı — doğuracaktı; 2) sıcak — boşanacak — toprak — doğuracak; 3) sert — cömert; 4) en — seven.

Bütün bu uyakların hem düzenleyici hem de ritmik bir işlevi vardır. Özellikle ikinci grup uyakların işlevi önemlidir, çünkü bu ikinci grup uyaklar temelde şiirsel bir durak oluşturuyor ve yapıtın anlatım gücünü artırıyor. Daha ilerde de, özgür koşukta uyağın rolü hiçbir zaman azalmamıştır. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Oktay Rıfat, Melih Cevdet Anday, Behçet Necatigil, vb. gibi 50-70 yılları arasında yazan şairlerin yapıtlarında uyağın çok önemli bir yeri vardır. Uyak, gerek şiirin düzenlenmesinde, gerekse ritmik tonlanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Fazıl Hüsnü Dağlarcanın yukarıda verdiğimiz şiirinde birinci, üçüncü ve beşinci dizelerin sonları uyaklıdır. Üstelik bu uyaklar, redifli uyaklardır. Redif olarak, nakarat olarak 'gider' sözcüğü kullanılıyor; tekrarlanınca bu sözcük, çok özel bir duygusal hava oluşturuyor. Bundan başka bütün uyaklı sözcükler öyle seçilmiş ki bunların kökleri örneğin 'l' gibi hep ünsüz bir sesle bitiyor: yol — el — masal; dul — tül — böl, vb.

23. Nâzım Hikmet, **Bütün Eserleri**, 3. Cilt, Sofya, 1968, s. 220.

Özgür koşuğu aruzdan ayıran bir başka özellik, klâsik şiir sisteminde temel şiirsel birimin beyit olmasına karşın, özgür koşukta şiirsel birimin işlevini dizenin yüklenmesidir. Bununla birlikte dize kavramı zaten ortadan kalkmıştır. Bildiğimiz klâsik şiirde dize dediğimiz zaman beyitin yarısını kastediyoruz. Özgür koşuk şiirlerindeyse dize, anlam bakımından tamamlanmış bir şiirsel birimi oluşturur. Nâzım Hikmet, bu konuda Kemal Tahire şunları yazıyordu: «... ben mısra deyince tamam iki nokta arasındaki bir cümleyi anlıyorum...» (24).

Nâzım Hikmetin, daha özgür koşukla yazılmış ilk şiiri olan «Açların Gözbebekleri»nde dizelerin alışılmamış bir biçimde sıralanışı dikkati çeker. Her bir dizeyi birkaç yarım dizeye bölerek şair, her sözcüğün anlam yükünü, aynı zamanda ritm ve tonlama bakımından bütün şiirin ses yoğunluğunu artırıyordu. Örnek olarak «Açların Gözbebekleri»nden dizeler:

Gözlerimiz
şeffaf
temiz
dalgalardır.
Her damlada
demire can veren debamızm
bir küçük
zerresi vardır...(25).

Bu ilk şiirlerin basamaklar biçiminde yazılması, bu şiirlerin topluluklara okunmak üzere yazılmasından geliyordu. «Bu devirdeki şiirleri bilhassa sahneden, yahut hep bir ağızdan okunmak için yazıyordum. Elbette bu da şiirin biçimini etkiledi.» (26).

Özgür koşukta dizenin işlevi değiştikçe, buna koşut olarak kıtanın yapısı da değişmiştir. Şair, kıtayı koruma

24. Nâzım Hikmet, **Kemal Tahir'e Mektuplar**, Ankara 1966. s. 19.
25. Nâzım Hikmet, **Bütün Eserleri**, 2. Cilt, İst., 1975, s. 60.
26. Nâzım Hikmet, «Otobiyografi,» **Edebiyat Sorunları**, 1967, Cilt. III, (R.K.).

zorunluluğunu duymuyor, çünkü kıtanın rolünü dize yükleniyor. Buna bağlı olarak kıtanın düzenleyici işlevi azalıyor; çünkü şiirin içeriği şiirin bütün çerçevesi içinde geliştiriliyor.

Yeni şiirin temsilcileri, kendi yapıtlarında özgür koşuğun çok zengin ritmik olanakları bulunduğunu ve ritmik düzenin organik olarak şiirin yapısına girdiğini kanıtlamışlardır. İşte Fazıl Hüsnü Dağlarcanın yapıtlarından iki örnek:

Savcı, nedir düşündün mü,
Dağları sorguçlu kılan?
Onlar susmaz, gece gündüz, onlar haykırır yücede.
Gelmiş dağlardan yalınayak, durmuş kapma bir işsiz

Savcı, nedir düşündün mü?
Yazıları suçlu kılan?
Usla, yürekle büyümüş, gündüzler geceye karşı,
Ama nedir çağlar üzre, (27)

Bir başka örnek:

Gelir gider
Gider ağarana dek
Benim uykusuzluğum
Senin güzelliğine (28).

60'lı yıllarda özgür koşuk temsilcileri, klâsik şiir yapılarından da yararlanıyorlardı. Elbette ki onlar şu ya da bu türün kurallarını bir yana bırakarak yalnızca bu şiir türünün dış özelliklerini kullanıyorlardı. Kurallaşmış uyak biçimlerini kullanmıyor, şiirin iç yapısından da yararlanmıyorlardı. İmge sistemiyse Türk şiirine özgü bir biçimde gelişiyordu. Böylece Behçet Necatigil'in «Divançe», Turgut Uyar'ın «Divan», İlhan Berk'in «Şenlikname» gibi yapıtları, Attila İlhan'ın «Kasideler»i vb. ortaya çıktı.

Örnek olarak Attila İlhanın «İşçiye Gazel»ine bakalım:

27. Fazıl Hüsnü Dağlarca, **Yeryağ**, İst., 1965, Şiir No. 42.
28. Fazıl Hüsnü Dağlarca, **Haydi**, İst., 1968, s. 132.

bir şehir çıktı açınca çalışkan yumruğunu
motorlar sevmiş öykünür nabzının uğultusunu

asmışlar ampul diye gözlerini yoksulluklara
çarşı çarşı satarlar bin yıllık uykusuzluğunu

tutsan pancar: şeker süzülür parmak uçlarından
görürsün söktüğün kömürün göğe duman savrulduğunu...(29)

Bu şiirde tonlamanın uyumlu bir biçimde akışıyla gazel türünün özelliği koşullu olarak korunmuştur. Ama imge sistemi, kullanılan sözcükler ve şiirsel anlatım yöntemleri bütünüyle yeni Türk şiirinin buluşlarıdır.

Özgür koşuğun en büyük başarısı biçimin içeriği değil, içeriğin biçimi hazırlaması ve saptamasıdır İçeriğin çapına ve özelliklerine göre şiirin biçimi de değişiyordu. Haklı olarak A. I. Mamonof şöyle der: «Onda (başka deyişle vers libre'de — T. Melikov'un açıklaması) herhangi bir dizeyi önceden konmuş kurallar değil, içerik ve anlam belirliyordu. Çünkü aslında bir tek yapıtın çerçevesi içinde içerik, belli bir anlatım biçimi ve şiirin yapısından gelen değişik ögelerden doğan özel bir okuma biçimi yaratıyor.» (30). Aynı durum Türk şiiri için de geçerlidir. Özgür koşuk sayesinde Türk şiirinde biçim ve içerik arasında büyük bir uyum sağlanmş oldu.

Özgür koşuğun başka bir başarısı da eskiden vezin ve uyak için kullanılan gereksiz sözcüklerin artık bulunmamasıdır. Bundan dolayı şairler, sanatsal fikirlerini açık ve aydınlık bir biçimde ifade edebilmektedirler.

Yeni şiirin temsilcileri, divan edebiyatı şairlerinin klâsik yazı dilinin ağdalı üslubunu bir yana bıraktılar. Özgür koşuk, yeni arı Türk edebiyat dilinin şiir türü oldu. Bütün kuşakların özlemi, yeni, arı, temiz ve anlatım gücü yüksek bir dil oluşturmaktı.

Özgür koşuğun çıkmasıyla Türk şiirinde daha gerçekçi bir yazma biçimi oluşmuştur. Türk şiiri, yaşama, yaşamın çeşitli ve karmaşık sorunlarına daha yakın

29. Attila İlhan, **Tutuklunun Günlüğü**, Ankara, 1973, s. 46.
30. A.I. Manonof, **Japon Şiirinde Özgür Koşuk**, Moskova, 1971, s. 63, (R.K.).

bir şiirdir. Bu da kuşkusuz özgür koşuğun Türk edebiyatına en önemli katkısı olmuştur.

Nâzım Hikmet, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Rıfat Ilgaz, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat, vb. gibi özgür koşuğu temsil eden şairler, yeni şiiri yaratırken eski edebiyatın ölümsüz değerlerini vazgeçilmez bir bağ olarak görüyorlardı. Bu şairler, yalnız özgür koşuğa özgü nitelikleri bu yaklaşımlarıyla sağlayabildiler. Zamanın Türk şairleri, geleneği bir tür «atlama tahtası» gibi kullanarak yepyeni bir alan oluşturdular; bu alanda çok görkemli bir çiçek olarak «yeni şiir» — özgür koşuk gelişti.

RUSÇA KAYNAKLARIN BİBLİYOGRAFYASI

TÜRK AYDINLANMA EDEBİYATININ TEMEL SORUNLARI

N.A. AIZENSTEYN «Türk Düzyazısı Üzerine Notlar (XIX. Yüzyılın 70'li Yıllarından XX. Yüzyılın 30'lu Yıllarına dek», **Türk Gerçekçiliği Tarihi,** Moskova, 1968.

N.A. AIZENSTEYN «Tanzimat Edebiyatı (Türk Edebiyatında Dönemleşme Sorunu)», **Doğu Halkları Edebiyatlarının Tarihinde Dönemleşme Sorunları,** Moskova, 1968, s. 329-339.

N.A. AİZENSTEYN: «Doğu'da Aydınlanma Sorunu Üzerine», **Üniversitelerarası Bilimsel Konferansın Bildirileri,** Moskova, 1970, s. 37-46.

N.A. AIZENSTEYN «Türk Edebiyatında Aydınlanma Açısından İnsan Kavramı ve Örnek Olarak Namık Kemâl'in 'Cezmi' Romanı», **Doğu Edebiyatlarının Soruları,** Varşova, 1974, s. 41-47

N.A. AİZENSTEYN «Türkiye'de Aydınlanma Sorunu Üzerine», **Doğu Ülkelerinde Aydınlanma,** Moskova, 1973, s. 7-30.

L.O. ALKAYEVA **Türk Romanında Konular ve Kahramanlar** (XIX. Yüzyılın Sonu ve XX. Yüzyılın Başı), Moskova, 1966.

L.O. ALKAYEVA **«Türk Edebiyatı», XIX. Yüzyılın Sonunda ve XX. Yüzyılın Başında (1871-1917) Yabancı Edebiyat Tarihi,** Moskova, 1968, s. 525-528.

I.V. BOROLİNA, V.B. NİKİTİNA, E.V. PAYEVSKAYA «Yeni Çağ Doğu Edebiyatında Tipoloji Sorunları; Malzeme Kaynakları: Türkiye, İran, Hindistan», **Moskova Üniversitesi Bildirisi,** Seri - 14, Doğu Bilimleri, 1973, No. 2, s. 45-53.

I.V. BOROLİNA, V.B. NİKİTİNA, E.V. PAYEVSKAYA «Yeni Çağ Dünya Edebiyatının Gelişmesinde Temel Eğilimler (Türkiye, İran ve Hindistan'da Aydınlanma Devriminin Nitelenmesi)», **Doğu Edebiyatının Sorunları,** Varşova, 1974.

I.V. BOROLİNA, V.B. NİKİTİNA, E.V. PAYEVSKAYA «Aydınlanma Edebiyatının Ulusal Kökenleri Üzerine; Malzeme Kaynakları: Türkiye, İran ve Hindistan'dan», **Moskova Üniversitesi Bildirisi,** Seri - 14, **Doğu Bilimleri,** 1975, No. 2, s. 51-57.

I.V BOROLİNA, I.R. SONİNA «Türk Aydınlanmasının Bazı Sorunları, **Doğu Edebiyatı Tarihi Üzerine Üniversitelerarası Bilimsel Konferansın Bildirileri,** Moskova, 1970, s. 47-54.

I.V. BOROLİNA, I.R. SONİNA : «Türk Edebiyatı,» **Yeni Çağ Doğu Edebiyatı,** Moskova, 1975, s. 71-162.

V.S. GARBUZOVA **XIX. Yüzyıl Türk Şairleri,** Leningrad, 1970.

H. KAMİLEV **Çağdaş Türk Edebiyatının Kaynakları Üzerine** (XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Aydınlanma Yazarları), Moskova, 1967

H.KAMİLEV **Türk Şiirinde Toplumsal Motifler** (XIX. Yüzyılın Sonundan XX. Yüzyılın Ortalarına Kadar), Moskova, 1969.

E.İ. MAŞTAKOVA **Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah Tarihi** (XIV - XVII. Yüzyıllar Arası), Moskova, 1972.

E.İ. MAŞTAKOV A: «Türk Sefaretnameleri Üzerine (XVIII. Yüzyıl Edebiyat Tarihinden)», **Doğu Edebiyatları Sorunları,** Varşova, 1974, s. 115-129.

E.İ. MAŞTAKOVA «XVIII. Yüzyıl Türk Edebiyatında Bir Tür Olarak Sefaretname», **Türkoloji Derlemesi 1973,** Moskova, 1975, s. 214 - 222.

E.İ. MAŞTAKOVA «İzzet Molla'nın Mihnet-i Keşan'ı», **Turcologica,** Leningrad, 1976, s. 274-283.

E.İ. MAŞTAKOVA «XVIII. Yüzyılda Türk-Avrupa Edebiyatı İlişkileri Üzerine», **Türkiye'nin Tarihi ve Filolojisi - Bildirilerin ve Raporların Özetleri,** Moskova, 1976, s. 66-68.

E.İ. MAŞTAKOVA «XVIII. Asır Türk Kültüründe Yeni Olaylar», **Türkiye Tarihi Sorunları,** Moskova, 1978, s. 34-54.

OMER SEYFETTİN

A.M. ABİYEV **Ömer Seyfettin'in Hayatı ve Yapıtları,** (Doktora Tezi Özeti), Bakû, 1967.

L.O. ALKAYEVA «Ömer Seyfettin Üzerine Notlar», **Doğu Bilimleri Enstitüsü'nün Kısa Bildirileri,** Cilt. XXVII, Moskova, 1958, s. 58-66.

L.O. ALKAYEVA «Ömer Seyfettin» Bölümü, **Türk Edebiyatı Tarihi Denemeleri** (1908-1939), Moskova, 1959, s. 63-81.

L.O. ALKAYEVA «Türk Edebiyatında Bir Klâsik Yazar» Bölümü, **Türk Romanında Sorunlar ve Kahramanlar** (XIX. Yüzyılın Sonu ve XX. Yüzyılın Başı), Moskova, 1966, s. 102-132

V.S. GARBUZOVA «Ömer Seyfettin'in Görüşleriyle İlgili Bazı Notlar», **Asya ve Afrika Filolojisi Araştırmaları,** Leningrad, 1966, s. 131-135.

L. LEBEDEVA «Tarihin Düğüm Noktası», **Ömer Seyfettin, Efruz Bey,** Moskova, 1975, s. 3-15.

SABAHATTİN ALİ

E. BABAYEV «Sabahattin Ali» Bölümü, **Türk Edebiyat Tarihi Denemeleri,** Moskova, 1959, s. 107-155.

Z.F. BOGAÇEVA «Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Türkiye», **Odessa Devlet Üniversitesi Araştırmaları,** 1954, Cilt. 3, s. 125-136.

R. FİŞ **Sabahattin Ali, Biyografik Bir İnceleme,** Moskova, 1959.

R. FİŞ : «Sabahattin Ali» Bölümü, **Türk Yazarları, Yapıtları ve Yaşamları,** Moskova, 1963, s. 107-154.

V.A. GORDLEVSKİY «Sabahattin Ali» adlı makale, **Seçilmiş Eserleri,** Cilt. 4, Moskova, 1968, s. 467-469

H. KAMİLEV **Sabahattin Ali'nin Gözüyle Anadolu, Türk Yazarının Düzyazı Üzerine Notları,** Taşkent, 1965.

A.A. KAMİLEVA «Türk Yazarı Sabahattin Ali'de Sözcüklerin Kullanımı», **Türkoloji Derlemesi,** Moskova, 1958, s. 180-204.

A.A. KAMILEVA «Sabahattin Ali'nin Yapıtlarında Sözcük Dağarcığı» (Türk Edebiyatında Dil), (Doktora Tezi Özeti), Moskova, 1959.

N.G. KİREYEV **Sabahattin Ali, 50. Doğum Yıldönümü İçin Hazırlanan Bio-Bibliyografik İndeks,** Moskova, 1957.

E.İ. MAŞTAKOVA «Sabahattin Ali'nin Edebiyattaki Yolu», (Doktora Tezi Özeti), Moskova, 1948.

E.İ. MASTAKOVA «Sabahattin Ali'nin Yaratıcılığı», **Doğu Yıldızı** Dergisi, Taşkent, 1949, Cilt, 5, s. 94-96.

SAİT FAİK

N.A. AİZENSTEYN **Sait Faik ve Öyküleri,** Moskova, 1971.

E. BABAYEV Sait Faik «**Karanfil ve Domates Suyu**» adlı kitaba Önsöz, Moskova, 1971, s. 3-7.

E. GALPERİNA «Sait Faik», **Türk Öyküleri,** Moskova, 1940, s. 327-328.

L. ALKAYEVA, E. BABAYEV «Nâzım Hikmet Üzerine,» **Türk Edebiyatına Kısa Bir Bakış,** Moskova, 1967, s. 114-172.

Y.Ş. ASKEROV **Nâzım Hikmet'in Edebiyat ve Eleştiri Üzerine Görüşleri,** (Doktora Tezi Özeti), Bakû, 1974.

E. BABAYEV **Nâzım Hikmet Ran; Barış Yolunda Bir Savaşçı** (Doktora Tezi Özeti), Moskova, 1951.

E. BABAYEV **Nâzım Hikmet,** Moskova, 1957.

E. BABAYEV **Nâzım Hikmet, Yaşamı ve Yazarlığı,** Moskova, 1975.

E. BABAYEV «Nâzım Hikmet'in Şiirinde Halk ve Birey», **Sosyalizm Şiiri,** Moskova, 1968, s. 310-331.

E. BABAYEV «Nâzım Hikmet», **Çağdaş Türk Edebiyatı Denemeleri,** Moskova, 1959, s. 57-106.

E. BABAYEV **Nâzım Hikmet'in Dramatürjisi,** (Doktora Tezi Özeti), Moskova, 1967.

A. FEVRALSKİY «Nâzım Hikmet'in Tiyatro Yazarlığı» (Önsöz), **Nâzım Hikmet'in Oyunları,** Moskova, 1954, s. 307-322.

R. FİŞ **Nâzım Hikmet, Hayatı ve Yazarlığı,** Moskova, 1960.

R. FİŞ : «Nâzım Hikmet'in 'İnsan Manzaraları' », **Türk Yazarları, Yapıtları ve Yaşamları,** Moskova, 1963, s. 65-105.

R. FİŞ **Nâzım Hikmet,** Moskova, 1968.

G.A. GORBATKİNA **Nâzım Hikmet'in Efsanevi Oyunları,** Moskova, 1967.

H. KÂMİLEV «Son Yıllarında Nâzım Hikmet'in Şiiri», **Yabancı Edebiyatlar** Dergisi, Moskova, 1972, No. 8, s. 203-209.

M.S. MİHAİLOV «Mayakovskiy ve Nâzım Hikmet», **Doğu Bilimleri Enstitüsü Araştırmaları,** Sayı 6, Moskova, 1951, s. 75-86.

M.S. MİHAİLOV : «Sergey Yesenin ve Nâzım Hikmet», **Türkoloji Derlemesi,** Moskova, 1966, s. 209-215.

L. NİKULİN «Nâzım Hikmet İnsanlığın Şairi», **Yaşadığımız Yıllardan Anılar ve Portreler,** Moskova, 1966, s. 285-196.

V.N. PLUÇEK «Nâzım Hikmet ve Tiyatro», Önsöz, **Nâzım Hikmet: Oyunlar,** Moskova, 1962, s. 5-15.

K. SİMONOV «Nâzım Hikmet Üzerine», **Şiir Günü 1964,** Moskova, 1966, s. 280-283.

K. SİMONOV «Nâzım Hikmet Üzerine», **Arkadaşlarla Söyleşi - Anılar,** Moskova, 1970, s. 82-87.

(*) Nâzım Hikmet üzerine Rusça yazılan araştırmaların sayısı 120'yi aşmıştır.

K. SİMONOV «Nâzım Hikmet Üzerine», Önsöz, **Nâzım Hikmet: Seçmeler,** Moskova, 1974, s. 5-10.
K. SİMONOV «Nâzım Hikmet Üzerine», Önsöz, **Nâzım Hikmet: Seçmeler**, Moskova, 1974, s. 5-10.
L. STRAROSTOV «Nâzım Hikmet'in Portresi Üzerine», **Şiir Günü 1963,** Moskova, 1963, s. 263-265.
L. STRAROSTOV «Oktobr ve Nâzım Hikmet», **Büyük Oktobr Devrimi ve Dünya Edebiyatı,** Moskova, 1967, s. 397-420.
A.K. SVERÇEVSKAYA **Nâzım Hikmet'in Bibliyografyası,** Moskova, 1962.
M.H. ZİNATULLİN **Nâzım Hikmet'in Şiirinde Dil ve Üslup Özellikleri,** (Doktora Tezi Ozeti), Moskova, 1951.

KEMAL TAHİR

L.O. ALKAYEVA «Esir Şehrin İnsanları», **Türk Romanı Tarihi** (XX. Yüzyılın 20-50 Yılları), Moskova, 1975, s. 168-186.
E. BABAYEV «Kemal Tahir» Bölümü, «**Çağdaş Türk Edebiyatı Denemeleri,** Moskova, 1959, s. 235-236.
E. BABAYEV **Kemal Tahir - Esir Şehrin İnsanları,** Önsöz - Moskova. 1961.
R. FİŞ «Esir Şehrin İnsanları», **Türk Yazarları, Yapıtları ve Yaşamları,** Moskova, 1963, s. 191-195.
R. FİŞ «Türkiye'nin Dinlediği Bir Ses», **Yabancı Edebiyatlar** Dergisi, Moskova, 1969, No. 10, s. 248-250.
A. İBRAHİMOV «Kemal Tahir'in Yazarlığı Üzerine Düşünceler», **Azerbaycan Edebiyat Dergisi,** Bakû, 1969, N. 9, s. 155-157.
İ. SAVELYEVA «Savaş Sonrası Türk Şiirinde Demokratik ve İlerici Yönelişler Üzerine», **Doğu Bilimleri Enstitüsü Kısa Bildirileri,** No. 4, Moskova, 1952.
A. TVERİTİNOVA Kemal Tahir'in **Devlet Ana** kitabına Sonsöz, Moskova, 1971, s. 434-441.
S.N. UTURGAURİ **Çağdaş** Türk Düzyazısında Bazı Düşünce Eğilimleri», **Asya ve Afrika Halkları** Dergisi, Moskova, 1975, No. 1, s. 122-129.

ORHAN KEMAL

E. BABAYEV «Orhan Kemal» Bölümü, **Çağdaş Türk Edebiyatı Denemeleri,** Moskova, 1959, s. 156-177.

E. BABAYEV **Orhan Kemal - 'Vukuat Var',** Önsöz, Moskova, 1963, s. 5-11.

R. FİŞ «Orhan Kemâl ve Öyküleri», **Doğu Almanağı,** Derleme, Moskova, No. 2, 1958, s. 335-342.

R. FİŞ «Roman ve Yazarı Üzerine», Önsöz, **Orhan Kemal 'Suçlu',** Moskova, 1961, s. 323-326.

R. FİŞ «Ekmek, Sabun ve Aşk» Bölümü, **Türk Yazarları, Yapıtları ve Yaşamları,** Moskova, 1963, s. 175-190.

R. FİŞ **Orhan Kemal 'Üçkâğıtçı',** Onsöz, Moskova, 1975, s. 5-20.

R. FİŞ Orhan Kemal Üzerine «Ekmek ve Aşk» Bölümü, **Türk Günlükleri: Buluşmalar, Düşünceler,** Moskova, 1977, s. 83-100.

S.N. UTURGAURİ «Orhan Kemal'in Öykülerinde Emekçi İnsan Teması», **Asya Halkları Enstitüsü Kısa Bildirileri,** No. 60, Moskova, 1962, s. 57-63.

S.N. UTURGAURİ **Öykü Yazarı Olarak Orhan Kemal,** (Doktora Tezi Özeti), Moskova, 1963.

S.N. UTURGAURİ «Gorki ve Orhan Kemal», **Asya Halkları Enstitüsü Kısa Bildirileri** Dergisi, Moskova, No. 63, 1963, s. 101-110.

S.N. UTURGAURİ «Olduğu Gibi Gerçek», Sonsuz, **Orhan Kemal 'Hamamanası',** Moskova, 1967, s. 102-127.

S.N. UTURGAURİ «Gorki ve Türk Edebiyatı», **Gorki ve Doğu Edebiyatları,** Moskova, 1968, s. 204-229.

AZİZ NESİN

G. ALEKSANDROV «Dostumuz Üzerine Bir Söyleşi», **Aziz Nesin Seçmeler,** Moskova, 1974, s. 5-12.

L.O. ALKAYEVA «Aziz Nesin'in Hicvi», **Doğu Edebiyatlarının Kuramsal Sorunları,** Moskova, 1969, s. 17-21.

R. FİŞ «Eğer İnanıyorsan», **Türk Yazarları, Yapıtları ve Yaşamları,** Moskova, 1963, s. 249-256.

N.S. SELİVESTROVA: «Aziz Nesin'in Hicvinin Bazı Özellikleri», **Leningrad Üniversitesi Bildirisi,** No. XIV, Dil, Tarih ve Edebiyat Dizisi, Sayı. 3, 1965, s. 145-149.

N.S. YAKOVLEVA «Hiciv Yazarı Aziz Nesin Üzerine», **Asya ve Afrika Ülkelerinin Filolojileri Üzerine Araştırmalar,** Leningrad, 1966, s. 154-160.

N.S. YAKOVLEVA **Aziz Nesin'in Hiciv Öyküleri** (XX. Yüzyılın 50'li Yılları), (Doktora Tezi Özeti), Leningrad, 1972.

N.S. YAKOVLEVA «Aziz Nesin Çağdaş Türk Edebiyatının Ünlü İlerici Temsilcisi», **Leningrad Üniversitesi Bildirisi,** No. XIV, 1972, s. 87-95.

N.S. YAKOVLEVA : «Aziz Nesin'in Hiciv Öykülerinin Dili Üzerine», **Doğu Bilimleri Filoloji Araştırmaları,** Leningrad, 1976, s. 97-105.

N.S. YAKOVLEVA : **Aziz Nesin'in Hiciv Öyküleri,** Leningrad, 1977.

FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA

Tevfik MELİKOV Onsöz, **Çağdaş Türk Şiirinden,** Moskova, 1975, s. 5-12.

Akim YAKOV «Şair ve Şiirleri», Onsöz, **Fazıl Hüsnü Dağlarca 'Uçurtma',** Moskova, 1975.

YAŞAR KEMAL

L.O. ALKAYEVA «50 Yıllarının Türk Köy Romanı», **Türk Romanı Tarihi** (XX. Yüzyılın 20-50'li Yılları). Moskova, 1975, s. 187-217

E. BABAYEV : Onsöz, **Yaşar Kemal 'İnce Memed'** Moskova, 1959, s. 5-16.

E. BABAYEV «Yaşar Kemal» Bölümü, **Çağdaş Türk Edebiyatı Denemeleri,** Moskova, 1959, s. 178-192.

R. FİŞ Yaşar Kemal'in **Teneke**'si Üzerine Makale, **Türk Günlükleri, Buluşmalar, Düşünceler,** Moskova, 1977. 68-83.

«Sovyet Türkcloglarının Türk Edebiyatı İncelemeleri» üç yıllık bir çalışmanın ürünüdür ve Türk Edebiyatında ulusal ve uluslararası özelliklerin ortaya çıkışı, bu edebiyatın öteki edebiyatlarla bağları, değişik aşamalardaki gelişmesi, Türk gerçekçiliğinin oluşması gibi çeşitli konuları ele almakta, çağdaş edebiyatımızın önemli kişilerinde hümanizm, folklor gelenekleri ve dil özelliklerini değişik bir bakış açısından incelemektedir. Yazıların Tatyana Moran ve Yurdanur Salman tarafından dilimize çevrilmesinden sonra yazıları hazırlayan Türkologlardan Svetlana Uturgauri ile Elena Maştakova yurdumuza gelmişler ve hep birlikte kitabın redaksiyonunu yapmışlardır.

150 Lira.