BÜTÜN YAPITLARI

Behice Boran

EDEBİYAT YAZILARI

1

SARMAL YAYINEVİ
Başmusahip Sok. Talas Han. 16/6 Cağaloğlu - İstanbul

Behice Boran
Bütün Yapıtları - I
Birinci Baskı: Ekim 1992

Kapak : Erdinç Özköylü
Dizgi : Sarmal Dizgievi - 522 45 78
Baskı : Yazı Ofset

BEHİCE BORAN
BÜTÜN YAPITLARI
I

EDEBİYAT YAZILARI

İÇİNDEKİLER

Behice Boran ve Edebiyat Yazıları 7

Halide Edib'in Yeni Romanları 13
Kadın Romancılarımız 20
Neden Kitap Okunmuyor? 27
Hayal ve Hakikat 29
"Boş Vakit" Meselesi 30
Kürk Mantolu Madonna 31
"Sanat Sanat İçindir" - "Sanat Cemiyet İçindir" Dolambacı 35
İrlanda Milli Tiyatrosunu Kuranlar ve Dramlarından Numuneler 46
Eyub 50
İnsanlar ve Tebliğ 53
Sanatın Sosyal Şartları ve Roman 55
Rıfat Ilgaz: Yarenlik 63
İngiliz Romanının Sosyal Cephesi 66
Sanatta Konu Meselesi 73
Kalp Fikir, Gerçek Fikir 80
Örnek Sanatçı Nâzım Hikmet 85
Sanat Somut Olanı İşler 96
Açık Yolun Türküsü: Walt Whitman 99

Namık Kemal'in Sosyal Fikirleri 103

Adlar Dizisini 141

BEHİCE BORAN VE EDEBİYAT YAZILARI

Behice Boran çağının tedirgin insanıdır. Yaşadığı toplumla kavgalı olmanın tedirginliği, hiç kuşku yok ki insanı çok yönlü ilgilere yöneltir. Behice Boran, bilimsel çalışmaları ve toplumsal sorumluluklarının yanı sıra, küçük bir azınlığın ilgi alanı içinde bulunan edebiyatla da çok yakın bir ilişkiye girdi. Tam elli yıl önce, görev duygusuna koşut bir sevgiyle yaptığı şu işe kendinden önce örnek alabileceği edebiyat eleştirmenleri de çok değil ki, onun yaptığının önemi kolayca açıklanabilsin.

Michigan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğrenimini tamamladıktan sonra DTCF Sosyoloji Bölümü'ne doçent olarak atandığı tarih, 1939. Öğretim üyeliğinden ayrılmak zorunda bırakıldığı 1948'e dek, Niyazi Berkes, Pertev Naili Boratav ve Muzaffer Şerif Başoğlu ile birlikte örnek bir düşünce üretimi gerçekleştirdikleri bu yıllar içinde onu sosyalizm düşüncesine yaklaştıran bir süreç boyunca, toplumsal sorunları bilimsel yöntemle kavrama yetisini kazanmıştı. Edebiyatın yaşama yakınlığı onun diyalektik maddeci yöntemiyle kendiliğinden bütünleşti.

Edebiyatımızda eleştiri denince ilk akla gelen adlar birkaçı geçmez. Edebiyatın yaratımsal alanında öznel etmenin, kişisel yaratıcılığın oynadığı rol romanımızı ya da öykümüzü hiç de köçümsenmeyecek bir yerde tutuyor. Gelin görün ki, daha çok nesnel etmenlere bağlı olan eleştiri-inceleme ona koşut biçimde

gelişmiyor. Behice Boran'ın 1943'teki edebiyat yazılarında sonradan belki başkalarınca çokça söylenmiş olanların bugün hâlâ tazeliğini korumasının nedeni de bu olmalı.

James Joyce'u 1943 yılında kaç kişi tanırdı, üstelik anlaşılmak için uzak bir geleceği göze alan Joyce öleli daha iki yıl olmuşken? Behice Boran James Joyce'u kendi dilinden tanırken, ondan, "bilinç akışı" tekniğinin "en tanınmış üyesi" diye söz açıyordu... Savaşlar ve bunalımlar içinde toplumsal durumu enikonu sarsılan, iyice gözden düşen Batı burjuvazisinin gerçeklikten uzaklaşma kaygısı, burjuva gerçekçiliğinin de biçimini değiştiriyordu. Değişmek zorunda kalınmıştı ama, gerçekçiliğin biçiminin değişmesi sıradan bir yinelemeyle kalmayacaktı. Kendini yeni biçimde anlatabilmek, öze değgin değişikliklere de yol açacaktı. Behice Boran gerçekçilik yönsemindeki değişimleri saptarken, sığ bir olumsuzlamaya kesinlikle düşmüyor; olanca karmaşıklığı, olabildiğince aydınlatmaya çalışıyordu. Gerçekliğin parçalanması, içedönüklüğün belirginleşmesi roman sanatını bu kez gittikçe daralan karşılıklar önünde kendini sınamak zorunda bırakmaktadır. Behice Boran, "Bu cereyanın en tanınmış mümessili yakınlarda ölen James Joyce'dur," diyordu. "Romanın yukarıda işaret ettiğimiz ferdiyetçi ve psikolojik vasfı bu çeşit romanlarda son haddini bulmuştur; muharririn anlattığı fert artık o kadar yalnız kendine has tarafları ile ele alınmıştır ki, okuyucu onunla kendisi arasında bir benzerlik, müşterek bir taraf, eserde beşeri vasıflar bulamıyor, onun için de okuduğunu anlamıyor. Son haddine götürülen ferdiyetçilik, diğer fertlerle, okuyucu ile anlaşmayı, haberleşmeyi imkânsız kılıyor; sanatkârla hitap ettiği insan arasındaki bağ kopuyor."

İçinde Eskimo dili bile bulunan ve ancak bir kılavuz eşliğinde sökülebilecek olan *Finnegan's Wake* ya da *Ulysses* gibi romanlar yerine, Behice Boran İngiliz romanının klasik geleneği içindeki çağdaş yönelimleri benimser ve öne çıkarır. "İngiliz Romanının Sosyal Cephesi" yazısında, romanın aydınlanma çağının iki önde gelen adı Samuel Richardson ile Henry Fielding ve ünlü romanı *Tom Jones*'a dikkat çeker. Kapitalizmin anavatanı İngiltere'de, toplumsal yaşamla birlikte roman da değişmektedir:

artık perdeyi açan roman kişileri, okurda heyecen yaratacak olan orta ve yoksul sınıflardan seçilenlerdir...

Behice Boran İngiliz romanını incelediği bu yazısında, Walter Scott'un romantizmle tarihsel gereçleri birleştiren romanlarını önemsiz ve gerçeklikten kaçış olarak nitelerken, ortaçağın "parlak kahramanlık temellerini" ele almasını kendi döneminden ve toplumundan uzaklaşma olarak görüyor. Charlotte Bronte'nin *Jane Eyre* ve Emily Bronte'nin *Uğuldayan Tepeler*'ini önemsemekle birlikte, Jane Austen'i ya da W.M.Thackeray'ın ince alaycılığı ve eleştirileriyle, orta sınıfın ve aristokrasinin yaşamını sergileyen romanlarından *Vanity Fair*'i *(Benbencilerin Panayırı —B.B.)* el üstünde tutar. Thomas Hardy'yi geçmişe dönük olduğu için "kötümser" bulur; D.H.Lawrence'ın "cinsi hayatı ve meseleleri romanında ön planda tutarak ve sanki yalnız bu hayatın cezbesine tutulmuş gibi ona bağlanarak cemiyetten ayrı" kalışını eleştirir. Ona göre, Aldous Huxley ilk romanlarında "kuvvetli bir hiciv ve tenkit görüşü"ne sahip olmasına karşın, "gittikçe daha fazla maddi şartları reddediyor; ruhi varlığa çekilmekte huzur ve selamet arıyor. Sosyal problemlerin, ıslah ve hatta inkılap hareketleriyle içtimai şartları ve münasebetleri değiştirerek değil, her ferdin kendi içine kapanıp kendisini kemale erdirerek halledeceği iddiasındadır"; kapitalizmin gelişmesinin kültürel yaşamı yozlaştırması karşısında düş kırıklığına uğrayan Charles Morgan ise, mistisizme, dünyayı terk etmenin erdemine kapılmıştır...

Edebiyatı yöntemli değerlendirmekle pusulanın şaşmazlığına güvenmek özdeşlenmemelidir. Sanatı duygulardan, sezgilerden, öznel beğenilerden büsbütün bağımsızlaştırmak, kuramsal ilgileri de elbette kansız cansız bırakacaktır. Edebiyatın ister yaratımına, ister eleştirel değerlendirilmesine katılalım, ona sevgiyle yaklaşmadıkça, ne pusulalar yönleri bulmaya ne renk skalaları zenginlikleri seçmeye yetebilir. Behice Boran edebiyatı bir yan uğraşı olarak önemsediği sırada, belli ki ona sevgiyle de yaklaşmayı seçiyordu. Kültürel yoksunluğun son kertede yaşandığı, Behice Boran'ın ancak 30'lu yaşlarını sürdüğü 1940'lı yıl-

larda, T.S.Eliot'un, James Joyce'un, Virginia Woolf'un ve koca bir İngiliz romanının geçitine sevgi olmaksızın katlanılabilir mi?

Behice Boran'ın kendi edebiyatımızın değerlerine sahip çıkışı ve onları değerlendiriş yöntemi de başlıbaşına örnek bir tutum olarak alınabilir. Halide Edib Adıvar'ın romanlarına ışığı yukarıdan tutar sözgelimi, ama aynı tutumu Halide Edib'de göremediğini anlatır. Boran, *Tatarcık* ve *Sinekli Bakkal*'ı gelişkin bir eleştiri diliyle çözümlemiştir. Roman kişilerinin özelliklerini değerlendirirken, toplumsal karşılıklarının yerinde olup olmadığını tartışıyor, tipik kişinin roman gerçekliğindeki yerine göz atıyor. Sonunda şuna gelir: Halide Edib'in yazınsal kişileri tipiklik bir yana, kendi başınalıkları içinde, hatta ayrıksı kalırlar. Ne *Sinekli Bakkal*'da Rabia dönemini ve çevresini, ne de *Tatarcık*'ta Lâle kuşağının genç kızlarını karakterize eder. "Toplumsal roman" olma savları da gerçekleşmez... Halide Edib'in yaşamı olanca açıklığıyla biliniyorken, Behice Boran böyle bir veri yokmuşçasına, onun "dünya görüşünü" romanlarını değerlendirerek belirlemeye çalışır. Örnek alınabilecek bir eleştirel inceliktir bu. Şu açık seçik bakış açısını, her sözcüğü seçilerek kullanılmış değerlendirmeyi alabiliriz burada:

"Halide Edib dini taassuba, naslara muarızdır, fakat kendisi dindar ve mistiktir. Halkçıdır; çalışan insana kıymet verir, fakat cemiyette aristokratik bir zümrenin mühim bir yeri olduğuna kanidir. İçtimai meselelerle alakadardır, onların halledilmesini ister; fakat bu işlerin merkezi bir teşkilat ile değil, ferdi teşebbüs ve hamiyetle yapılmasına taraftardır, hatta ancak o suretle yapılabileceğine kanidir. Bazı eserlerinde mücadeleci gibi görünür, fakat hakikatte sevgi ve ikna yoluyla hareket edilmesini tercih eden Halide Edib'de maziye hasret vardır. Onun görüşüyle, şüphesiz geçmişin kusurları çoktu, değişmeli idi ve değişti de... fakat maziden kalma muhafaza edilmeye değer kıymetler de vardır. 'Eski' esas itibariyle güzeldir, kıymetlidir; düzeltilip, tamir edilip kullanılmalıdır. Bunun için Halide Edib inkılapçı değil, ıslahatçı ve esas itibariyle de muhafazakârdır."

Behice Boran, gerçekçi edebiyatı arayışı içinde, çok değerli dikkat çekmeler de yapmıştı. Bilimsel çalışmalarından edindiği

sezgileriyle olsa gerek, daha sonra 1940 kuşağının da başlıca adlarından olan Rıfat Ilgaz, A. Kadir ve Ömer Faruk Toprak'ın ilk şiir kitapları *Yarenlik, Tebliğ* ve *İnsanlar* üstüne daha çıkar çıkmaz yazılar yazmış, onlara ilk uyarıları yapıp seçtikleri yolu sürdürmelerini dilemişti. Bu yazılarını yayımladığı 1943'te Behice Boran 33, Rıfat Ilgaz 32, A. Kadir 26, Ömer Faruk Toprak 23 yaşındadır...

Behice Boran, romancının kendi bireysel boyutlarıyla sınırlandırdığı yaratım süreci içinde, ister istemez bir birey olarak parçası bulunduğu toplumun da yansısını bulacağına inanır. Ama orada bırakmaz; genel ve belirsiz kalacağı kaygısıyla, şunları da kaydeder: Türdeş olmayan bir toplumla karşı karşıya olduğumuza göre, romancının yaratım sürecine toplumun bu karmaşık yapısı da yansıyacaktır; romancı toplumsal yansılara yüzünü dönük tutsa bile, bireyin özgüllüğü savsaklanmayacak, edebiyat yapıtının bağımsız gerçekliği yadsınmayacaktır.

Roman sanatının dönüşümü bir yandan toplumsal düş kırıklıkları ortasında yeni gerçekçilik arayışıyla çalkanırken, öbür yandan bireyselliği aşmaya, bütüncül bir kapsamı romanın yapısına yedirmeye çalışıyordu. Halkçı sanat ve edebiyatın kazandığı demokratizm artık bir iki kahramanla yetinmeyip yığınlara kişilik kazandıracak bir roman arayışı içindeydi. "Bugünün canlı, kuvvetli sanat eserleri, romanları bu ikinci cereyanın mahsulleridir; yarına geçecek olan, dünden bugüne gelen sanat cereyanını yarına bağlayacak olan eserler de bunlardır," diyor Behice Boran, "çünkü bunlar cemiyetlerin umumi gidişine, tekâmülüne aykırı bir istikamette değil, onunla birlikte ilerliyorlar; artık geçmişe mal olmuş değerleri değil, bugünün ileri, yarına doğru değişen değerlerini ifade ediyorlar."

Edebiyat geleneksel değerlere bağlı olsa da, yaşayan insanların en çok tutunduğu dal olagelmiştir. Behice Boran'ın edebiyatla kurduğu ilişki, yöntemsel kararlılığın göstergesi olduğu kadar, bir dostla kurulan ilişkinin sıcaklığını da taşımaktadır. Kendisinden etkin biçimde edebiyatın içinde olanlara göre bazen daha üstün bir seziş, buluş, değerlendiriş yetkinliği göstermişse, bu her şeyden önce onun yaklaşım yönteminden ötürü-

dür. Bir edebiyat alıcısı olmakla yetinmeyip edebiyata bunca emek veren Behice Boran'ın edebiyat yazılarını on yıllar sonra ve ölümünün ardından değerlendiriyor olmak oldukça üzücüdür. Düşünülsün ki yazarlar sözlüklerinde de adına rastlanmıyor. Yazıları 40'lı yılların ürünü olsa bile, yüksek bir edebiyat kültüründen kaynaklandığı için bugün de yaşamayı, okunurluğu başarırken, kültür dünyamızın geçmişine özensiz yaklaşımların üstümüzde yarattığı basıncı nasıl hafifleteceğiz?

Edebiyatımızda eleştirel düşüncenin ardıllarını yok sayarak öncüllerinden olmaya kalkışmak, en azından olgun bir davranış biçimi olmasa gerektir.

Semih Gümüş

HALİDE EDİB'İN YENİ ROMANLARI

Bundan on, on iki sene evvel Halide Edib'in eserlerini büyük bir alaka, hatta bir nevi ihtirasla okuyanlardan idim. Küçük hikâyelerinin bir kısmı müstesna, bütün eserlerini okudum. Çizdiği kuvvetli kadın karakterlerini beğenir, içimden ben de onlar gibi olmak isterdim. Halide Edib'in insanları bir his kasırgası içinde ta içlerinden koparıp sürükleyen, ihtiraslı aşk hikâyelerini ve kahramanlarını, içli, zayıf "Kınalı Yapıncak"a veya "Dudaktan Kalbe"nin mızmız sevgisine tercih ederdim: Her sanatkârın, farkında olarak veya olmayarak daima eserlerinde muayyen bir "hayat görüşünü", içtimai kanaatleri aksettirdiğini o zamanlar daha bilmiyordum.

Aradan seneler geçti; roman okumaz veya pek az okur oldum. Fakat bu zaman zarfında eskiden okuduğum eserler hakkında umumi bir görüş kazandım. Ara sıra yabancı diller edebiyatından nümuneler okumaya vakit bulunca, ilk gençliğimde okuduğum kitapları hatırlar ve o zaman fark etmediğim noktalar kafamda belirirdi. Geçen ay tesadüf elime Halide Edib'in *Sinekli Bakkal*'ı ile *Tatarcık*'ını geçirdi. İçimde kuvvetli bir tecessüs uyandı. Geçen seneler zarfında ben çok değişmiştim. Eskiden o kadar beğendiğim bu muharririn bugünkü eserleri bugün bende nasıl bir tesir bırakacaktı? Kitapları kısa bir zamanda yutar gibi okudum.

Her iki romanda da esas vasıfları itibarıyla eski Halide Edib'i buldum. Hatta son yazdığı *Tatarcık* birkaç sene evvel yazdığı *Sinekli Bakkal*'dan dana ziyade eski Halide Edib romanlarına benziyor; yalnız, kanaatimce, onların çok daha zayıf bir nümunesi. Her iki hikâyenin kahramanı yine kadın; harici görünüşleri farklı olmakla beraber aynı hamurdan yoğurulmuş mahlûklar. *Sinekli Bakkal*'ın güzel sesli Hafız'ı, beş vakit namazını kaçırmayan Rabia ile *Tatarcık*'ın şafaktan evvel yalnız başına balığa çıkan, kışın denize giren Lâle'si aynı kadın tipinin ayrı içtimi muhitlerde belirmiş örnekleridir. Muharririn daha evvellki romanlarının kadın kahramanları gibi Rabia ile Lâle de umumi güzellik ölçülerine göre güzel olmayan, fakat hususi cazibeleri olan, hem kafası, hem kalbi kuvvetli kadınlardır. Bu kadınlar muhitlerinin, devirlerinin tipik örnekleri değillerdir, istisnai şahsiyetlerdir.

Şüphesiz her sanatkâr işlediği şahsiyetleri istisnai bir hale sokar. Onları "kahramanlaştırır". Fakat sanatkâr bunu iki şekilde yapabilir: Birincisinde, ele alınan devrin, içtimai muhitin aynı suretle damgalandığı, aynı kalıba soktuğu insanlar arasında sanatkâr şahsiyetlerini seçer. Aynı şartların içinde yaşayan ve aynı damga ve kalıbı taşıyan bu şahısların harici benzerlikleri altındaki ferdi hususiyetleri sivriltir, şahsiyetlerini kuvvetli, derin, ince hatlarla belirtir, diğerlerinden ayırır. Sanatkârın büyüklüğü bu işi becermekteki muvaffakiyetindedir. Bu suretle hareket eden muharrir, hem şahısların ferdiyetini belirtir, hem de bu ferdiyetin içinde daha umumi vasıfları, bütün bir içtimai zümrenin tipik hatlarını verir. Bunun için büyük sanat eserlerinin kahramanları hem en kuvvetli ferdiyeti, hem de umumi, beşeri vasıfları temsil ederler. İkinci şekil, eserin kahramanlarını, harici vasıfları, şekilleri itibarıyla da kitleden ayırmaktadır. Bu suretle şahsiyetleri belirtmek daha kolaydır; çünkü farklar harici şartlardan başlar; daha bariz, daha gözle görülür, elle tutulur bir haldedir. Halbuki birinci şekil, yani yeknesaklıkta, üniformada tenevvüü belirtmek daha müşküldür.

Halide Edib kahramanlarının şahsiyetlerini işlerken daha ziyade ikinci şekilde hareket ediyor. *Sinekli Bakkal*'ın Rabia'sı, aşırı mutaassıp ve cebbar bir imamın yine aynı derecede müte-

hakkim ve mutaasıp kızının ve orta oyunlarında kadın rolüne çıkan soytarı "Kız Tevfik"in çocuğudur. Bir taraftan büyük babasından din dersleri alır, hafız olur; diğer taraftan Mevlevi Vehbi Dede ile klasik Türk musikisi meşk eder; üçüncü koldan, çingene Pembe ve babası Tevfik'ten, şehir halk türkülerini, hikâyelerini öğrenir; bir dördüncü koldan da, İspanyol Pregrini ve talebeleri vasıtasıyla, garp kültürü ile temasa gelir. Çok fakir bir semt olan Sinekli Bakkal'da doğar, büyür, fakat küçük yaştan bir paşa konağının terbiyesine de girer. Hafız olunca zamanın "büyüklerinin" yalı ve sarayları da kendisine açılır. Nihayet Pregrini'ye âşık olur; onu müslüman yapar, evlenir. Görülüyor ki Rabia devrinin ve muhitinin tipik bir örneği değildir; hayatının bütün şartlarıyla istisnai bir vakadır.

Tatarcık'taki Lâle de ayni nevidendir. O da neslinin genç kızlarını temsil etmez. Poyraz köyüne hariçten gelen ve bütün hayatı müddetince köy tarafından kabul edilmeyen, daima yabancı addedilen bir tatar kaptanın ve bir çerkes kadının kızıdır. Yetişme tarzı da diğer kızlarınkinden çok farklıdır. Halbuki muharririn Lâle'yi yeni neslin bir örneği olarak kullanmak istediği anlaşılıyor. Onun şahsında yeni ve eskinin çarpışmasını, terkibini göstermek, intikal devresi gençliğinin şahsiyetini tahlil etmek istiyor. O halde neden, mektep sıralarını dolduran siyah önlüklü, beyaz yakalı, haricen birbirine benzeyen ve hayatları istisnai şartları ihtiva etmeyen kızlar arasından şahıslarını seçmiyor? Yeni nesli ve onun meselelerini temsil eden onlardır. İstisnai şartların doğurduğu, istisnai şahsiyetler bir devri ve içtimai zümreyi ifade etmek vasıtaları değillerdir. Halbuki hem *Sinekli Bakkal,* hem *Tatarcık* "içtimai roman" olmak iddiasındadır.

Bu iki romanın muharririn eski eserlerine benzemeyen diğer bir tarafı da, her ikisinde de yine insanları iradelerinin haricinde sürükleyen, "neden" ve "niçin"siz aşk motifinin mevcut oluşudur. Bu motif *Sinekli Bakkal*'da daha yumuşatılmış bir şekildedir. *Sinekli Bakkal* bir "içtimai roman" olmaya yaklaşır. *Tatarcık* da içtimai bir iddia ile başlar. Yeni ve eski nesil çarpışmaları belirir gibi olur ve eski cemiyetle yenisi karşı karşıya gelecek sa-

nırsınız. Fakat bu çatışma saman alevi gibi kısa bir müddet parladıktan sonra hemen söner ve eser tamamıyla Halide Edib hikâyelerine has aşk motifine döner. Fakat *Tatarcık*'da muharrir kendisi de bu aynı motifi tekrarlamaktan bıkmış gibidir. Aşk motifinin bütün devamı birkaç gün içine sıkıştırılmıştır ve hikâye derlenip toplanıp alelacele "onlar ermiş muradına..." neticesine varır.

Üçüncü ve asıl mühim olan nokta, seneler zarfında muharririn "dünya görüşü"nün değişmemiş olmasıdır. Kanaatimce Halide Edib'in içtimai görüşünü anlamak için en eski eserlerinden olan ve şimdi adeta unutulmuş bulunan *Yeni Turan*'ını okumak lazımdır. O eserde Halide Edib, eserin yazıldığı tarihe nisbetle müstakbel bir Türk cemiyetini tasvir eder. Orada çok dindar bir cemiyetle karşılaşırız; fakat bu bizim bildiğimiz tarzda müslüman bir cemiyet değildir. İslamiyetin gerek harici teşkilat, gerek felsefesi itibarıyla "garplılaşmış" bir şeklidir: cuma mektepleri (protestan kilisesinin pazar mekteplerinin muadili), ilahiler, kafes arkasında tutulmayan, amme hayatına karışan, fakat dindar, perhizkâr, sade kıyafetli kadınlar... Halide Edib'in kadın karakterlerinin *puritain* bir vasfı vardır. Onlar, insani zaaflara düşemeyen, küçük zevklere düşkün olamayan, asetik tiplerdir. Halide Edib kadının hür ve müstakil bir şahsiyete sahip olmasına, evin dışında daha geniş cemiyet hayatına iştirakine taraftardır, fakat normal cemiyet hayatında rastlanan vasati kadın tipine, süslenmeyi seven, zayıf, "dişi" mahlûka değil. *Yeni Turan*'ın kahramanı yumuşak kurşuni cübbeli, beyaz başörtülü, beyaz çarıklıdır. *Sinekli Bakkal*'ın Rabiası da siyah yeldirmeli, beyaz örtülüdür; daima yüzü açık gezer. Bu kadınlar asıllarında bir nevi rahibe, "mukaddes bakire"lerdir. Muharrir onların ancak bir kere ve tam, ömür ömüre sevmelerine müsaade eder. Halide Edib müteaddit eserlerinde iki zıt kadın tipi yaratmıştır. En son yazdığı *Tatarcık*'da da bu iki tip mevcuttur. Birincisi, anlattığımız vasıflarda kuvvetli kadınlar; ikincisi, güzel, süslü, zayıf kadınlar. Daima birincileri kahramanlaştırır; ikincileri yere serer.

Sinekli Bakkal ve *Vurun Kahpeye* romanlarında Halide Edib'in dini taassuba karşı cephe alması, umumiyetle dine ve

dindarlığa yapılmış bir itiraz değildir. Halide Edib, naslar halinde dine, kalıplaşmış dine muarızdır. Zalim, intikamcı bir Allah tasavvurunu beğenmez, fakat müşfik, seven bir Allaha inanır. Halide Edib'in tasvir ettiği İslamiyet, İslamiyete has celadeti, muharipliği, şiddeti kaybetmiş bir şekildedir. Bunun için *Sinekli Bakkal*'da nas halinde dini, korkutan ve cezalandıran dini temsil eden imama karşı insafsızdır; fakat insanları seven, anlayan, dini mistisizmi temsil eden Vehbi Dede'ye adeta hayrandır.

İlk nazarda Halide Edib eserlerinde çok demokrat, halkçı görünür. Daima fakir halkın, alnının teriyle geçinen halkın büyüklüğünü belirtmeye çalışır. Fakat dikkat edilirse bu halkçılık hususi bir nevidendir. *Sinekli Bakkal* ve *Tatarcık*'da aristokrat tiplere büyük bir sempati duyduğu sezilir; bu karakterleri adeta sevgi ile işler. Muharririn düşmanlığı "sonradan görme" mevki sahiplerine karşıdır. Aile ananesine dayanan, gürültülü, terbiyeli, nazik, merhametli, fukaraya yardım eden, cömert, mağrur (fakat kibirli değil), aristokratlara kalbinde sıcak bir yer ayırmıştır. Hatta *Tatarcık*'da yeni zengin, gösterişi sever Sungur Balta'ya ve bilhassa karısına karşı da gizli bir teveccühü vardır. Onların sadece sonradan görme, çiğ ve sathi taraflarını tenkit eder. Eserin sonunda Lâle yeni zengin Sungur'un karısına Poyraz köyünü medenileştirmek programını getirir; Sungur da elinden geleni yapacağını vaat eder. Sungur ve onun zümresinden olanlar, kütüphane ve mektep yaptıran, fakirler ve çocuklar için hastaneler, klinikler kuran hayırperver zenginler haline geldikleri zaman muharririn istediği gerçekleşmiş olacaktır. Aristokratların ve zenginlerin cemiyette rolleri budur. Muharrir içtimai meselelerin ferdi teşebbüs ve hamiyetle halledileceğine kanidir. Lâle Poyraz köyünü medenileştirecektir; Recep avukat olup fakir halkın davalarına bakacaktır; Hasan doktor çıkınca fakir kadınlara ve çocuklara deva götürecektir. Lâle'ler, Recep'ler, Hasan'lar çoğalsa cemiyetin bütün dertlerine çare bulunmuş olacaktır. Ama şimdiye kadar hiçbir cemiyette bütün fertlerin, hatta ekseriyetin böyle fedakâr, feragatli olduğu ve bu suretle içtimai meselelerin halledildiği görülmemişmiş. Muharrir bu noktayı münakaşa etmiyor.

Geçen gün bir dostumla Halide Edib hakkında konuşurken,

"Halide Edib Türkiye'yi bir ecnebi gözüyle gören ve öyle anlatan bir muharrirdir," dedi ve ilave eti: "Hem de kendisi bu memleketi tanımaya ve eserlerinde temsil etmeye o kadar çabaladığı halde..." Filvaki Halide Edib için konacak en veciz teşhislerden biri de budur. Kendisi Türk adetlerinden bahseder, eserlerinde harici hayat şartlarını bir sahne dekoru gibi birer birer verir. Fakat bütün bu harici vasıfların yerli olmasına rağmen eserlerinde bir "bu cemiyete has olmamak" vasfı sezilir. *Sinekli Bakkal* bu halin güzel bir numunesidir. Eski İstanbul belki birçoklarımızın bilmediği teferruatıyla tasvir edilmiştir. Fakat bu şartlar, bu harici kalıp içinde yaşayan şahıslar, romanın kahramanları, bu toprağa has tipler gibi görünmezler. Onlar garptan, bilhassa Anglosakson memleketlerinden, alınıp getirilmiş, Türk olan bu harici dekor içine oturtulmuş, üstlerine o zamanın elbiseleri giydirilmiş, kendilerine Türkçe konuşturulmuş iğreti şahsiyetler gibidir.

Hülasa olarak diyebiliriz ki: Halide Edib dini taassuba, naslara muarızdır, fakat kendisi dindar ve mistiktir. Halkçıdır, çalışan insana kıymet verir, fakat cemiyette aristokratik bir zümrenin mühim bir yeri olduğuna kanidir. İçtimai meselelerle alakadardır, onların halledilmesini ister; fakat bu işlerin merkezi bir teşkilat ile değil, ferdi teşebbüs ve hamiyetle yapılmasına taraftardır, hatta ancak o suretle yapılabileceğine kanidir. Bazı eserlerinde mücadeleci gibi görünür, fakat hakikatte sevgi ve ikna yoluyla hareket edilmesini tercih eder. Halide Edib'de maziye hasret vardır. Onun görüşüyle, şüphesiz geçmişin kusurları çoktu, değişmeli idi ve değişti de... Fakat maziden kalma muhafaza edilmeye değer kıymetler de vardır. "Eski" esas itibarıyla güzeldir, kıymetlidir; düzeltilip, tamir edilip kullanılmalıdır. Bunun için Halide Edib inkılâpçı değil, ıslahatçıdır ve esas itibarıyla de muhafazakârdır.

(Yurt ve Dünya, Mayıs 1941)

İhtiras: şiddetli istek; *Müstesna:* ayrı tutulan, ayrık; *Muayyen:* belirli; *İçtimai:* toplumsal; *Nümune*: örnek; *Tecessüs*: bir şeyin içyüzünü araştırma, gözleme; *Vasıf*: nitelik; *İtibarıyla*: bakımından; *Ziyade*: çok; *Harici*: dış; *Mahlûk*: canlı, yaratık; *Muhit*: çevre; *Umumi*: genel; *Hususi*: özel; *Ferdi*: bireysel; *Şahsiyet*: kişilik; *Muvaffakiyet*: başarı; *Beşeri*: insanla ilgili; *Yeknesaklık*: tekdüzelik; *Tenevvüü*: çeşitlilik; *Mutaasıp*: bağnaz; *Cebbar*: zorba; *Mütehakkim*: tahakküm eden, zorba; *Terkip*: bileşim; *İntikal*: anlama, kavrama; *İhtiva etmek*: içermek; *Nisbet*: oran; *Müstakbel*: gelecek; *Cemiyet*: toplum; *Garp*: batı; *Amme*: halkın bütünü, kamu; *Asetik*: sirke tadında; *Müstakil*: bağımsız, ayrıca; *İştirak*: katılma; *Müteaddit*: birçok, türlü türlü; *Nas*: açık ve kesin yargı, inak, dogma; *Nazar*: bakış; *Sathi*: yüzeysel; *Hamiyet*: insanın yurdunu, aile ve yakınlarını koruma çabası; *Ekseriyet*: çoğunluk; *Feragat*: tokgözlülük gösterme.

KADIN ROMANCILARIMIZ

Muallim arkadaşlarımla lise ve muallim mektepleri talebelerinin ne gibi kitaplar okuduklarına dair konuşuyorduk. Muallim mekteplerinden birinde çalışan bir arkadaşım, kendi talebeleri arasında kadın muharrirlerden birinin romanlarının pek revaçta olduğunu söyledi. "Koltuklarının altında onun kitaplarından biri olduğu halde derse girip çıkarlar," dedi.

– Kim bu muharrir? diye sordum. O kitapları sen okudun mu?

Arkadaşım vaktinin darlığından dolayı okuyamadığını söyledi. O günden sonra kitapçı camekânlarını gözlemeye başladım. İsimlerini bile işitmemiş olduğum kadın muharrirlerin kitapları gözüme çarpmaya başladı. Kendi kendime, "zaman ilerliyor, ben geride kalıyorum," dedim. "Yeni muharrirler türemiş de benim haberim yok." İki büyük kitapçıya girerek, en çok hangi kitapları sattıklarını sorduğum zaman, diğer kitaplar arasında iki kadın muharririn eserlerini de saydılar. Altı kitap da ben satın aldım. Kitapçı bunlardan birini elinde tutarak, "Bakın bundan evvelsi gün on tane gelmişti, bugün siz sonuncusunu alıyorsunuz," dedi. Evde paketi açtığım zaman bu romanların hemen hepsinin üzerinde "ikinci basılış" ibaresini okudum ve bu muharrirlere adeta gıpta ettim.

Elimdeki altı kitaptan üçü bir kadın muharrire, ikisi de bir üçüncüye aitti.[1] Bunları bitirdiğim zaman hepsinin, anlatılan vakaların ayrılığına ve muharirlerin, başka olmasına rağmen, aynı umumi kalıba girdiğini, müşterek vasıflar gösterdiğini biraz da hayretle gördüm. Bir defa bunların hepsi sadece birer "aşk hikâyesi"dir. Kitapların siklet merkezi bu hikâyelerin inkişafı, bir düğüm noktasına erişmesi ve sonunda düğümün çözülmesidir. İyi, kuvvetli romanları vasıflandıran karakter tahlili, insan şahsiyetinin derinliklerine inerek incelemek, bu kitaplarda mevcut değildir. Yalnız bir tanesinde böyle bir teşebbüs mevcutsa da, bu gayet acemi bir psikoloji ve belki daha da acemi bir üslupla yapılmıştır

Muharririn hayat görüşünü veya mevcut içtimai muhitin, şartlarının tahlilini de aramak beyhude bir teşebbüstür. Vakalar adeta bir "içtimai boşluk" içinde geçer, daha geniş cemiyet çerçevesinde geçen hadiselerin hikâyenin kahramanları üzerine bir tesiri yoktur, onlar sadece kendi küçük şahsi meseleleri, "kalp çarpıntıları" ile meşgul olurlar. Hikâyelerden birinin mevzuu Balkan Harbi ve Büyük Harp senelerinde ve sonra da Rusya'da ihtilal zamanında geçer. Fakat bütün bu büyük içtimai sarsıntılar hikâyenin şahıslarını alakadar etmez, bu hadiseler romanda sadece hadiselerin tarihini tesbit için kullanılmıştır. Aynı muharririn diğer bir kitabı da, Balkan Harbi, Büyük Harp ve İstiklal Harbi senelerini ihtiva eder, fakat burada da bu seneler zarfında memleketin hali, hikâyede şahısların başından geçenler hazfedilmiştir. Bütün bu devir sükûtla geçiştirilerek, aşk hikâyesinin nasıl sona erdiği ile meşgul olunur.

Kitapların hepsi, başından sonuna kadar, vıcık vıcık, yapışkan, fazla şekerli bir şurup gibi iç bayıltıcı bir santimantalizm ile doludur. Okuyucunun sathi, basmakalıp hislerine hitap etmek, ona tatlı gözyaşları döktürmek, "zavallı çocuk" veya "zavallı

(1) Muazzez Tahsin Berkand: *Sonsuz Gece, Bahar Çiçeği, O ve Kızı;* Kerime Nadir: *Hıçkırık, Kabahat Bende mi?;* Mebrure Sami: *Leylaklar Açarken.* Bu muharrirlerin başka kitapları ve başka kadın romancılar da var; maalesef onları okuyamadım.

genç kız" dedirtmek için lazım gelen bütün unsurlar seferber edilmiştir. Altı romanın altısında da hikâyelerin kahramanları küçük yaşta öksüz kalmışlardır. "Hayatın yükünü" yalnız başlarına taşımışlardır; mamafih muharrir, gerek kendini, gerek okuyucuyu fazla yormamak için, bu hayat yükünün fazla ağır olmamasına dikkat eder. Öksüz kalan şahıslar hiçbir zaman hakiki sefalet, hakiki hayat meseleleri ile karşılaşmazlar; aileden kalan emlakı, satıp savurarak veya tam vaktinde yetişen iyi kalpli, zengin bir şahsın himayesine girerek geçinip giderler. İkinci santimantal unsur: Ölen sevgili bir insana, anne, baba veya diğer bir büyüğe, edilen bir yemin veya ölenin bıraktığı bir vasiyet vardır. Genç kız veya erkek bu yemini tutmak veya vasiyeti yerine getirmek için, "ulvi fedakârlık"ta bulunur, ıstırap çeker; mamafih, bu fedakârlıkların sonu, umumiyetle tatlıya bağlanır. Kitaplardan biri istisna edilirse, hikâyenin kahramanı genç kız veya genç erkek bütün iyi vasıfları kendilerinde toplayan insanlardır: Güzellik; neşe, zekâ, tahsil, servet: Bazen genç kız servet bakımından biraz zorda olabilir, fakat âşık olduğu ve sonunda evlendiği erkek adeta Karun gibi zengin olduğundan ona, otomobilli, Avrupa seyahatli, Suadiye ve Boğaziçi'nde köşklü bir hayat temin eder. Görülüyor ki bu bakımından bu romanlar, genç ve güzel sultan, şehzade veya prenslere dair çocuklukta dinlenen masallara benziyor. Romanlarda genç kızın tutulduğu insan, masalların modernleştirilmiş şehzade veya prensidir; bütün meziyetleri haizdir. Genç kız da modernleştirilmiş bir sultan veya prenses, yahut da servetten maada bütün meziyetleri haiz fekalade bir kızdır. Şehzade ona âşık olur ve evlenerek kızın servet noksanlığını tamamlar. Romanların bu masal vasfını taşımasının ifade ettiği mana mühimdir. Olgun bir insanın esas vasıflarından biri realiteyi hayal ve fanteziye tercih etmesidir. Hayatımızın hiçbir devresinde hayal kurmaktan; kendimizi tamamıyla kurataramayız, çünkü hiçbir zaman hayatımızın reel şartları bizi tamamıyla tatmin etmez; fakat hayal ve hakikatın hayatımızda işgal ettiği nisbi mevkiye göre olgun ve reşit bir insan veya hissen çocukluk devresini aşmamış bir insanızdır. Bahsettiğim romanlarda masal, yani hayal vasfının bu kadar ba-

riz ve kuvvetli oluşu, bunları okuyan gençlerin ruhi inkişaflarının ne durumda olduğunu dolayısıyla gösteren bir delildir. Gençlerimiz bu nevi romanlardan hoşlanıyor ve onları okuyorlarsa, bunun iki manası vardır: (1) Gençlerimizin ruhi inkişafları icap eden seyri takip ederek olgunluk çağına erişmemiştir. İlmi malumat edinmişlerse, zihni kabiliyetleri inkişaf etmişse bile hissi hayatlarının inkişafı geride kalmış, çocukluk devresinin hayal! ve fantezi aleminden kurtulamamıştır. (2) Bu gençlerin edebi terbiyesi eksiktir. Bu romanların ekserisinin üzerinde "edebi roman" ibaresi yazılmış olmasına rağmen, aslında edebi bir kıymetleri yoktur veya pek azdır. Gençlerimiz "büyük roman" nedir, ne gibi vasıfları taşır, bilmiyorlar ve ancak bu nevi romanları aramayı ve istemeyi öğrenmemişler, demektir. Kanaatimce, derslerde edebiyatın nazari ve malumat kısmı üzerinde durmaktan ise, gençlere bol bol şiir, roman ve *essaie* okutalım ve bunların tahlil ve tenkitlerini, sınıfta mukayeselerini yaparak gençlerde "edebi bir miyar"ın teşekkül etmesine çalışalım. Onlara, okuyacakları kitapları titiz bir surette seçmelerini öğretmeliyiz.

Bahsettiğim bu kitaplarda şahıslar, adeta "içtimai bir boşlukta" yaşıyorlar, dedim. Filvaki bu kitaplar, anlattıkları vakaların geçtiği zamanlarda mevcut daha geniş cemiyet çerçevesiyle alakadar olmuyorlar ve şahısları bütün içtimai münasebetlerinde göstermiyorlarsa da, diğer bir bakımdan bugünkü cemiyetin bazı noktalarını aksettiriyorlar: Bu romanlarda bugünkü içtimai kıymetlerin bir aksini, yani bugün iyi, şayanı arzu addedilen şeylerin neler olduğunu dolayısıyla görüyoruz. Şahsi meziyetler kadar, belki daha da fazla, içtimai mevki üstünlüğü ve servet mühim bir yer tutuyor. Romanlardaki şahıslar eski bir paşa, büyük bir memur, bir sefir vs. ailesine mensupturlar; bugünkü hayat şartları içinde de az çok mevkilerini devam ettirmişlerdir. Aile mevkiinden ve ananesinden gelen bir gurur, "kibarlık" vardır. Avrupa kapı komşusu gibidir; oraya hemen seyahat edilir. Otomobil, tramvay ve otobüs kadar va hatta daha çok, daha kolay kullanılan bir nakil vasıtasıdır. Arada bir kotra gezintilerinden de bahsedilir. "Zengin bir talip" iyi bir kısmettir, genç kızın böyle bir talibi reddetmesi doğru değildir; ama hikâyenin kahramanı genç

kız bu nevi kısmetleri reddeder, çünkü servetin yanında yeni bir kıymet daha belirmiştir: Aşk. Genç kız, "İyi kısmetleri" sevmediği için reddettiğinden dolayı kendini adeta kabahatli hisseder ve kendisinin mazur görülmesini talep eder. Mamafih, servet ve içtimai mevki hiçbir zaman aşka feda edilmez; genç kızın nihayet âşık olduğu adam da zengin ve mevki sahibidir. Evlenmede aşkın bir kıymet teşkil edişi bizim cemiyetimiz için nisbeten yenidir. Eskiden bir genç kız için "sevişti de evlendi" demek, bir muahezeyi, menfi bir hükmü ifade ederdi. Hâlâ da büyükanne, anne ve teyzelerimiz için vaziyet az çok böyledir. Evlenmelerin çoğu aileler tarafından aşk işin içine karıştırılmadan, tanzim edilir.

Okuduğum romanlarda öne sürülen aşk da, bu hissin çok romantik bir şekli, daha ziyade "on dokuzuncu asır Avrupası'nın aşkı"dır. Bu anlayışa göre, her bir insanın sevebileceği, mesut olabileceği diğer tek bir insan vardır. Bu insanı beklemek lazımdır: vakti gelince "kader" bu iki insanı birleştirir ve onlar da "muratlarına ererek" mesut ve müreffeh yaşarlar. Bu bahse dair geçenlerde şakacı bir ecnebi muharririn bir fıkrasını okuyordum. Diyordu ki: "Her insanın dünyada tek bir eşi olduğu ve bir gün ona rastlayacağı umumi bir kanaattir. Halbuki, evlenen çiftlerden her biri diğer iki bin muhtemel insandan biriyle evlenip aynı derecede mesut olabilirlerdi. Hem ne gariptir ki, dünyadaki bütün insanlar içinde tek bir tane olan bu eş, tesadüfen aynı mahalle, şehir veya müessesede bulunan bir insan olur."

Edebiyatımızın halka inmediği, bilhassa köylü ile meşgul olmadığı daima tekrar edilip duran bir meseledir. Halbuki köylüye, şehirdeki kitlelere inmekten vazgeçtik, bugünkü romanların çoğu, orta halli şehir halkının, bu romanları okuyanların, sizin ve benim hayatımıza benzer hayatları da aksettirmekten uzak bulunuyor. Bu romanlardan birinde sarışın bir genç kızın başı Rembrandt'ın tablolarındaki başlara benzetiliyor (Kaçımız bu ressamın tablolarını biliriz? Böyle bir tarif bize bir şey ifade eder mi?). Diğer birinde Italyan kiliselerindeki freskolardan bahsediliyor. Hele bir üçüncüsünde bir arkadaş diğerini, "bu medeni asırda telefon almayacak kadar insan kaçkını" olmakla itham

eder. (Evlerimizin yüzde kaçında telefon vardır? Bizde telefon bu kadar mı taammüm etmiştir?) Ve nihayet, yukarıda da işaret ettiğim gibi, bu hikâyelerde anlatılan hayat Suadiye, Boğaziçi ve Çamlıca'da ve Avrupa şehirlerinde geçer; otomobillerden, kotradan, balolardan dem vurulur. Mamafih, benim bu satırları yazmaktan maksadım bu romancılarımızı itham etmek değildir. Tiyatro, resim ve umumiyetle sanat bahislerinde de işaret ettiğimiz gibi, sanat, kısmen olsun, dinleyici, seyirci ve okuyucuya uymak mecburiyetindir. Eğer bu romanlarda yukarıda anlattığımız neviden bir hayat adeta yegâne-ideal hayat olarak ortaya sürülüyorsa, bu romanlar gençlerimize içtimai idealler, içtimai hizmet ve fedakârlık gayeleri aşılamıyor diye öfkelenmeyelim. Roman muharrirlerinin ahlak hocalığı etmeye mecburiyetleri yoktur. Bu kitaplar "içtimai kıymet"leri yaratmıyorlar, mevcut olanları aksettiriyorlar; bize, hiç değilse, bir kısım okuyucu için hayatta kıymet verilen şeylerin ne olduğunu dolayısıyla anlatıyorlar. Tasvir ettikleri hayat tarzı, öne sürdükleri kıymetler okuyucuya uygun olduğundan bu kitapların sürümü bu kadar fazladır. Bu romanlar, beğenmediğimiz bir vaziyetin sebebi olmaktan ziyade onun bir ifadesi, "arazı"dır. Hadiselerin sebebini, mesuliyetini, şahıslara yükletemeyiz. Vaktiyle okumuş olduğum anlayışlı bir muharririn dediği gibi hadiselerin sebeplerini araştırırken, "kimler mesul" diye değil, "hangi amiller mesul" diye bir sual sormalıyız.

(Yurt ve Dünya, Ağustos 1941)

Muallim: öğretmen; *Revaç*: geçerlik, herkesçe aranılma; *Evvelsi*: önceki; *İbare*: bir düşünce anlatan bir ya da birkaç tümcelik söz; *Gıpta*: imrenme; *Müşterek*: ortak; *Siklet*: ağırlık; *İnkişaf*: ortaya çıkma; *Teşebbüs*: girişim; *Beyhude*: boşuna; *Hadise*: olay; *Tesir*: etki; *Alaka*: ilgi; *Hazf*: aradan kaldırma, silme; *Mamafih*: bununla birlikte; *Himaye*: koruma; *Istırap*: acı; *Meziyet*: bir kişi ya da nesneyi benzerlerinden üstün kılan nitelik; *Haiz*: sahip, taşıyan; *Maada*: başka; *Bariz*: açık; *İcap*: gereklik; *Malumat*: bilgi; *Kabiliyet*: yetenek; *Nevi*: tür; *Nazari*: kuramsal; *Tenkit*: eleştiri; *Mukayese*: karşılaştırma; *Miyar*: ölçü; *Teşekkül*: oluşma; *Suret*: biçim; *Filvaki*: gerçekte; *Münasebet*: ilişki; *Aks*: yansıma; *Şayanı arzu*: beğeniyle istenen; *Mazur*: özürlü; *Muaheze*: kınama; *Menfi*: olumsuz; *Tanzim*: düzenleme; *Müreffeh*: gönençli; *Müessese*: kurum; *İtham*: suçlama; *Taammüm*: genelleşme; *Araz*: belirti; *Mesuliyet*: sorumluluk; *Amil*: yapan.

NEDEN KİTAP OKUNMUYOR?

Bay Burhan Arpad "Kitap Davamız" adlı yazısında (*Yücel* mecmuası, Eylül sayısı) memlekette az kitap okunmasından, kitabın "bir medeni ihtiyaç" olarak hissedilmemesinden şikâyet ediyor. "İlk, orta, yüksek tahsilin ve diğer her türlü kültür müesselerimizin her yıl memlekete kazandırdıkları diplomalı münevver yüzdesine müvazi bir okuyucu münevver kazancımız yok denecek kadar azdır," diyor. Muharrire göre bu vaziyet, "gittikçe büyümekte ve oluş halinde bulunan bir inkilap cemiyetini tehdit etmektedir." Muharrir şikayet ettiği vaziyetin sebepleri üzerinde durmuyor. "Belki yüz yılların kültür sağırlığını bir hamlede aşmak zorunda bulunan genç cumhuriyet maarifinin mecburi bocalamalarının yahut da kitap arkadaşlığını arayacak, medeni insanın ortaya çıkması için zaruri olan bir hazırlanma devresini henüz sona vardırmamış olmaklığımızın tabii bir neticesidir," deyip geçiyor.

Kitap davasının muharririn iddia ettiği gibi, "kurtuluş ve oluş halinde bulunan inkilâp cemiyetleri için en büyük tehlike" teşkil ettiğine, "bütün maddi yapıları kökünden sarsabilecek mahiyette" olduğuna emin değiliz; bununla beraber kitap davası ellbette mühim bir meseledir. Muharrir, "derhal tatbik edilebilecek... pratik bir hal çaresi" arıyor ve bunu dağıtma teşkilatı, kitap sergileri, radyoda propaganda gibi vasıtalarda buluyor. Halbuki bizce

meselenin can alıcı noktası muharririn ihmal ettiği tarafıdır. Bu vaziyeti doğuran sebepler. Bu sebepler bulunup çıkarılmadıkça ve değiştirilmedikçe, muharririn teklif ettiği çareler, sathi ve geçici tedbirler, meseleyi halledemeyecektir. Ortada muharririn de tesbit ettiği mütenakız bir vaziyet var: tahsil görenlerin miktarı çoğalıyor, fakat kitap alan ve okuyanların miktarı aynı nispette artmıyor. Bundan çıkan zaruri netice şudur: Tahsil görenler tahsil çağında kitap okuma zevkini edinmiyorlar, hatta belki de kitaba karşı menfi bir tavır ediniyorlar. "Aman bana ciddi kitap ve mecmuadan bahsetme, okuyamam," diyen yüksek tahsil görmüş münevverler tanırım. Kanaatimce bu kitap sevmemenin sebebi, yegâne sebebi değilse bile başlıca sebebi, tedris sistemimizdir. Bir kere orta mektep ve lise programlarımız çok yüklü. Talebede ders harici kitap okumak, muallimde de okutmak takati kalmıyor. İkincisi, talabenin eline verebileceğimiz kitaplar az. Dersler umumiyetle bir tek kitabın çerçevesi içinde okutuluyor. "Ders kitabı" olarak yazılan kitaplar ise kitapların en sevimsizi, en kuru ve tatsız yazılmışlarıdır. İngilizcede bir kitabın sıkıcı olduğunu anlatmak için, "mektep kitabı gibi yazılmış" derler. İnsan sekiz veya on bir sene sadece "ders kitapları" okuyarak kitap zevkine varamaz; buna şaşmamalı. Kitap dağıtma teşkilatı, sergiler, radyoda konuşmalar ancak yardım edici tedbirler olabilir; asıl mesele mektep çağında talebeye kitabı sevdirecek çareleri aramaktır.

(Yurt ve Dünya, Ekim 1941)

Münevver: aydın; *Müvazi*: eşit düzeyde; *Vaziyet*: durum; *Zaruri*: zorunlu; *Mahiyet*: bir şeyin aslı; *Vasıta*: araç; *Sathi*: yüzeysel; *Mütenakız*: çelişik; *Tedris*: öğretim; *Takat*: güç.

HAYAL VE HAKİKAT

Bu ayın mecmualarından birini karıştırıyordum. Gözüme bir "köy" şiiri ilişti. Muhtevasından Gediz nehri havzasındaki bir köye ait olduğu anlaşılıyor. Bu yakında ben de bu nehrin kıyısındaki köylerde dolaştığımdan şiiri alaka ile okudum. Şair Gediz'in bir at gibi şahlanarak aktığından bahsediyor. Hafızamı yokladım, on sekiz senedir muhtelif mevsimlerde gördüğüm Gediz'i hatırladım: Gediz nehirlerin en tembelidir, aktığı zor belli olur; taştığı zaman da bir göl gibi yayılır. Şiir sürülerin çan seslerini, kavalın akislerini anlatıyor. Benim kaldığım köylerde, sürüler vardı ve bir kısmı meradan akşamları köye döner, bir kısmı ise gece meraya yayılırdı ama, bu geliş gidişlerde ben yalnız bir kere çan sesi duydum, hele köyde duyacağımı umduğum kavalın akislerini boş yere bekledim. Şairin köyünde genç kızların kahkahaları yükselirmiş. Biz köyün genç kızları ile bazı geceler toplandığımızda, oyun oynar ve hikâyeler anlatırken konuşup gülüşmeler dışarı sızmasın diye o yaz sıcağında pencereler, kapılar kapanırdı. Yeşil yamaçlarından sürülerin çan sesleri, çobanın yanık kavalı akseden, kızları kahkahalar savurarak suya giden köy tasavvurundan ne zaman kurtulacağız? Köyü şiirin, edebiyatın mevzuu yapabilmek için mutlaka bu şartların bulunması mı lazım? Köyde anlatılacak başka güzellikler yok mu?

(Yurt ve Dünya, Ekim 1941)

"BOŞ VAKİT" MESELESİ

Garbi Anadolu köylerinden birinde, köyün toprak üzerinde aldığı şekli öğrenmek için sokakları dolaşırken, caminin yanında "Okuma Odası" levhasını taşıyan bir kapı gördüm. Odaya girmek istedim, kilitli idi. Beni gezdiren köylü ahbabım adam saldı, anahtarı buldurdu. İçeri girdim, birkaç sıra ve pencere kenarına yığılmış mecmua mı, kitap mı ne olduğu ilk bakışta anlaşılamayan kâğıtlar. En üstekine baktım, bu havalide sık sık esen delice rüzgârların pencere yarıklarından içeri doldurduğu tozu parmağımla silerek ismini okudum: o vilayetin halkevinin neşrettiği mecmua. Köylü rehberim bu vaziyetten sıkılmış göründü. "Bizim okuma odası daha yenidir," dedi. "Bu sene açıldı. Yazın iş güç çok, onun için kapalı durur; kışın açarız." Dışarı çıktık, köyü dolaşmaya devam ettik. Caminin bulunduğu meydanda ve yan sokaklardan birinde üç açık bir kapalı kahve saydım.

Köylü ahbabım bana yalan söylememişti. Bir ay kaldığım bu köylerde yaz faaliyetlerinin ne kadar çeşitli ve zaman alıcı olduğunu ben de görmüştüm. Fakat insanın ne kadar çok işi olsa yine arada kendisine kalan boş vakti olur. Mesele, bu boş vakti nasıl geçirmeli meselesi; okuma odası ile kahvenin nisbi kıymeti meselesi...

(Yurt ve Dünya, Ekim 1941)

KÜRK MANTOLU MADONNA

Kürk Mantolu Madonna, Sabahattin Ali'den alıştığımız ve beklediğimiz çeşitten bir eser değildir. Roman ve hikâyelerinde bize kasaba ve köylerimizi tanıtan, *İçimizdeki Şeytan* da İstanbul'a geçmekle beraber yine onda da bize yerli bir mevzuu veren, sözde entelektüel grupların içyüzünü deşen, *Kuyucaklı Yusuf*'la dilimizin belki en güzel romanını veren muharrir, Kürk *Mantolu Madonna*'da sadece "bir aşk hikâyesi" anlatıyor. Kitabın ilk 45 sayfası Sabahattin Ali tarzında başlıyor ve ilerliyor. Bu kısımda küçük bir memur tipini onun aile hayatını görüyoruz. Muharrir bize güzel sahneler çiziyor. Fakat bu kısım "mukaddime"dir. 45'inci sayfadan sonra sessiz, uysal mütercim Raif Efendinin gençlik hatıratına dönüyoruz; hikâye Birinci Cihan Harbi'nden sonraki ilk senelerde Almanya'ya atlıyor ve artık bir Türk genci ile bir ressam - bar artisti Alman kızının aşk hikâyesine dalıyoruz.

Bütün realist mevzularına ve üslubuna rağmen Sabahattin Ali'de romantik bir taraf var. Realist memleket hikâyelerinde bu romantiklik, hayatın karanlık, acı taraflarını daha da mübalâğalandırmak, "acıklı bir hikâye" yi daha da acıklı yapmak temayülü halinde beliriyor. Aynı romantiklik, bir başka şekilde, *İçimizdeki Şeytan*'daki aşk teminde beliriyor. Orada, fakir genç çiftin zor hayatı romantik bir hava içinde verildiğinden, tatlı ve cazip görünüyor, tıpkı bohem hayat hikâyelerinde, yedinci kat tavan ara-

sında oturan "artist"in sefaleti, avareliğinin hercümerci pembe ve cazip göründüğü gibi. Muharrir, öbür kitaplarında gemlediği bu romantikliği *Kürk Mantolu Madonna*'da başıboş bırakıvermiş. Belki bu tarafı bu suretle bu kitapta boşalmış olur da bundan sonraki eserleri bu zayıflatıcı amilden büsbütün kurtulmuş olur.

Biraz keyifsiz olup da işe gitmeyip evde kaldığınız bir gün, veya yorgunca olduğunuz bir akşam, rahat bir sedire uzanıp kafanızı yormadan, vakit geçirmek istediğiniz zaman *Kürk Mantolu Madonna*'yı tatlı tatlı okuyabilirsiniz. Yormaz da, sıkmaz da. İyi anlatılmış bir hikâyedir. Fakat son satırı okuyup kitabı kapadıktan sonra da böyle bir kitap okuduğunuzu hemen unutuverirsiniz. Sabahattin Ali bu kitabı yazmamış olsaydı, romancı ve hikâyeci olarak bir şey kaybetmiş olmazdı.

Yeni Dünya'da tekrar Sabahattin Ali'yi buluyor ve seviniyoruz. Hepsi aynı ayarda olmamakla beraber on üç güzel hikâye var. "Asfalt Yol", "Hanende Melek", "Yeni Dünya", "Hasan Boğuldu" benim en beğendiklerimdir. Sonra reyimi sırasıyla "Çaydanlık", "Selham" ve "İki Kadın"a veririm. Bu hikâyelerin bazılarında yukarıda bahsettiğim romantikliğin izleri, acıklıyı daha acıklı yapmak, karayı daha da karaya boyamak temayülü seziliyor. "Isıtmak için", "Ayran", "Sulfata" hikâyelerinde bunun izleri görülüyor. Mesele, hayatta böyle feci hadiseler olur mu olmaz mı? Realiteye uygun mu, değil mi? meselesi değildir. Şüphesiz böyle hadiseler gerçekte aynı fecaatle vakisi olur, hattâ daha kötülerine de rastlanabilir. Fakat hikâyeci okuyucuya, "dozu fazla kaçırıyor" hissini vermemelidir. Hatta fantezi, hayati mevzular yazanlar bile, eğer mahir hikâyeci iseler, hikâyeyi okuduğumuz şeyin bir masal, efsane veya rüya olduğunu bildiğimiz, mantığımızı kullandığımız zaman anlatılan neviden bir hikâyenin gerçekte olamayacağını bildiğimiz halde, okurken bu bildiğimizi gemler ve kendimizi hikâyeye bırakırız. Hikâyecinin mahareti buradadır.

"Asfalt Yol" ile" Hasan Boğuldu" üzerinde biraz durmak isterim. Bu iki hikâye bence diğerlerinden –hem bu kitaptakilerden, hem daha evvelce okuduğum muharririn başka hikâyelerinden– ayrılan vasıflar taşıyor. "Asfalt Yol"da muharririn hafifçe alayla

iğneliyen, okuyucuyu gülümseterek düşündüren bir çeşni var. Muharririn bu iğneleyici alay tam ölçülü, kontrollü. Eğer o "tam çizgi"yi geçmiş olsaydı, hikâye tesirini kaybeder, kıymettten düşerdi. Mesela "Bir Konferans" adlı parçada da alaylı iğneleme var, fakat bu parça "Asfalt Yol" ile aynı ayarda değil, işaret ettiğimiz tehlike orada beliriyor ve mevzu *Asfalt Yol* kadar güzel olmaya müsait olduğu halde, tam kıvamını bulamadığından, bence kitabın en zayıf yazılarından biri oluyor.

"Hasan Boğuldu" daha bariz bir surette diğerlerinden ayrılıyor. Bu hikâyede, fikrimi anlatmak için başka tabir bulamadığımdan, "bir şiir havası var" diyeceğim. Mevzu acıklı, yani ölümle biten bir aşk hikâyesi olmasına rağmen, ışıklı, renkli, hayatla çarpan bir hava var. Sahne: Ege sahillerinin yeşil, çiçekli, buz gibi berrak sulu, çam kokulu bir köşesidir. Tabiat, bol mikyasta hikâyeye giriyor. Bu, çıplak, haşin, mağmum bir tabiat değildir; verimli, hayat dolu, muhteşem ve güzel bir tabiattır. İnsan, tuzlu deniz rüzgârlarını yüzünde, "büvet"lerin buz gibi soğuk, berrak sularını parkalarının ucunda hissediyor. Bu hikâyede muharrir tabiatla dosttur; onu, insanın ezeli mücadelesinde yenmeye çalıştığı bir unsur olarak almıyor. Anlatılan acıklı aşk hikâyesi de "realist" bir hikâye olmak gayesinde değildir. Bu, dağların mağrur bir kızı ile bir ova-köyü delikanlısı arasındaki yarım kalmış bir sevginin duyularak anlatılmış bir hikâyesidir. Yazıda bir efsane çeşnisi var. Hacer kızın diliyle anlatılması, muharririn onun diline verdiği çeşni, bu efsaneliği, şiir havası dediğim vasfı belirtiyor. O kadar canlı, kıvrak, ifadeli bir dil ki, okuyucu kelimelerin, cümlelerin kuvvetle farkına ve zevkine varıyor; hikâyeyi bitirdikten sonra da sırf bu dil için yeniden o kısımları okuyacağı geliyor. Bazı okuyucular bu hikâyeyi gerçeğe uygun bulmayabilirler; hiç köylü kızı, yörük kızı yabancı bir şehirli erkek ile öyle konuşur mu, hele sonunda ağaca yaslanıp koşma okur mu, diyebilirler. Böyle diyeceklere, yukarıda fantezi nevinden, hayali mevzuları işleyen yazılar hakkında söylediklerimi hatırlatmalıyım. "Hasan Boğuldu" realist bir köy hikâyesi değildir; o çeşit yazılar arasına girmez; onu kendi çeşidi içinde kabul etmek lazımdır. Bu hikâyeyi okurken mantığı, gerçek duygusunu baskı

altına alıp kendimizi hikâyenin havasına daldırmak, akışına bırakmak lazım. Muharririn muvaffakiyeti de orada ki, hikâyenin içine daldırarak kendi istediği yere götürüyor.

(Adımlar, Mayıs 1943)

Mütercim: tercüman; *Mübalağa*: abartı; *Fecaat*: acıklılık; *Mağmum*: kapalı, kasvetli

"SANAT SANAT İÇİNDİR" — "SANAT CEMİYET İÇİNDİR" DOLAMBACI

Sanat, sanat içindir; sanat cemiyet içindir hükümleri ateşli taraftarları olan ve bir türlü halledilemeyen meselelerden birini teşkil ediyor. Halbuki bizce mesele böyle bir zıt hüküm, birbirine hasım iki iddia halinde ele alınacağına, gerçekte vaziyetin ne olduğu, hadiselerin nasıl cereyan ettiği noktasından hareket edilse, daha verimli, gerçeğe daha uygun neticelere varmak mümkün olurdu. Sanat eserinin ve sanatkârın faaliyetinin tetkiki bir taraftan sosyoloji, diğer taraftan psikolojiyi ilgilendirir. Bu ilimlerin henüz katiyete erişmediği, bunlarda kimya, fizik, vs. ilimlerde olduğu kadar da ittifak mevcut olmadığı, bilakis ihtilaflarla ayrıldığı söylenebilir ve doğrudur. Fakat ihtilaflara rağmen bugünkü psikoloji ve sosyolojide belirmiş noktalar vardır ve gittikçe biriken psikolojik ve sosyolojik bilgi hazinesi öteden beri devam edip gelmekte olan, geleneğin verdiği itibar ve vakarı taşıyan bazı esaslı inançları, görüşleri, fikirleri şimdiden baltalamaktadır. (Mesela tabı beşerin değişmezliği, zihnin psikolojik melekelere ayrıldığı, sosyal hadiselerin maşeri vicdandan doğduğu, sosyal tekamülün tedrici olduğu fikirleri ilh.). Bu hususlarda verilen hükümler, varılan neticeler sanatın tahlil ve tenkidinde karşılaşılan meseleleri de ilgilendirir.

İlkin, sanat sanat içindir hükmünü alalım ve bu hükmün tazammun ettiği mana veya manaları, dayandığı psikolojik ve sosyal faraziyeleri bugünkü sosyolojik ve psikolojik bilginin ışığında inceleyelim. Bunu yaparken aynı zamanda sanatın sosyal mahiyeti ve sanatkâr faaliyetinin psikolojik mahiyeti meselesine varacağız.

Sanat, sanat içindir hükmü iki taraflı bir iddiaya dayanır. Birincisi, sanatkâr eserinde kendi hususi hislerini, ruh hallerini ifade eder. Sanatkâr, içinde yaşadığı cemiyet şartlarını, hayat şartlarını ifade etmekle alakadar değildir ve bunlarla uğraşmak onun işi de değildir. Sanatkâr eserinde bir tez, bir hayat görüşü de gütmez ve gütmemelidir; o zaman eser "propaganda" olur, sanat kıymetinden kaybeder. Eser, saf (pure) sanat eseri olmalıdır. Sanatkâr, diğer insanlarla müşterek olan, herkesin iştirâk ettiği veya edebileceği, anlayabileceği hisleri, ruh hallerini de ifade etmez. Sanatkâr daha duygulu, diğer insanlardan daha ayırt edici bir insan olduğundan o başkalarının duymadığını duyar; onda kendi sanatkâr mizacının icabı benzeri olmayan ferdi ruh halleri, duyguları vardır. Sanatkârda Güzel'i duymak hassası vardır; eserinde bu Güzel duygusunu işler. Sanat eseri Güzel'i ifade eder.

Dikkat edilirse bütün bu fikirlerin altında, mücerret bir Güzel tasavvuru, mücerret bir "estetik ruh hali" faraziyesi vardır. Bu manada "estetik ruh hali", "Güzel'i duymak hassası" başka ruh hallerine benzemeyen, onlarla ihtilatı olmayan, diğer hayat tecrübelerinden (experiences) ayırt edilebilen nevi şahsına münhasır bir ruh hali, bir tecrübedir (experince). Böyle bir faraziye, tecrit edilmiş, kendi başına bir "estetik ruh hali"nin mevcudiyeti ise, son zamanlar çok meşhur İngiliz münekkidi Richards'ın[1] işaret ettiği gibi bugünkü psikolojinin tutmadığı, bilakis reddettiği bir görüştür. Böyle bir ruh halinin mevcudiyetini ileri sürmek eski melekeler (faculties) psikolojisine uygun olan bir görüşün ifadesidir. Bilindiği gibi, eski psikoloji insan zihnini birbirinden ayrı, kompartımanlar halinde birtakım melekelere, kabiliyetlere ayırı-

(1) I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism,* 1938.

yordu. Böyle bir psikolojiden hareket edince, diğer psikolojik kompartımanlar, bölümler yanında bir de "estetik ruh hali"nin ayrı bir bölüm olarak mevcudiyeti düşünülebilirdi. "Melekeler psikolojisi" artık üzerinde durulmayacak, münakaşa etmeye değmeyecek kadar bugünkü psikoloji ilmi tarafından arkada bırakılmış, cerh edilmiş bir psikoloji anlayışıdır. "Estetik bir ruh hali"nin, mücerret bir "Güzel'i duymak" hassasının mevcut olup olmadığı estetikçilerin, sanat felsefesiyle uğraşanların bu hususta ne dedikleri ile halledilemez. "Estetik ruh hali" bir ruh hali olarak, diğer ruh halleri gibi, psikolojinin mevzuuna girer, o ilmi ilgilendirir. Kompartıman halinde, diğer ruh hallerinden tecrit edilmiş, "estetik hal" diyebileceğimiz kendi başına bir psikolojik hadise var mıdır? Bu sorunun cevabını ancak müsbet bir ilim olarak çalışan psikoloji verebilir; onun cevabı ise menfidir.

İkinci iddia, sanatkârın eserinin hitap ettiği zümre ile alakalanmadığıdır. Bu noktada iki ayrı hadise birbirine karıştırılıyor: (1) sanatkârın kendi faaliyeti ve eseri hakkındaki görüşü; (2) bu faaliyetin ve mahsulü olan eserin gerçekte ne olduğu meselesi. Sanatkâr çalışırken eserinin hitap edeceği zümre ile ilgilenmeyebilir; sırf kendisini tatmin etmek için eser yaratabilir. Eserinde şuurlu olarak hiçbir görüş, bir tez ifade etmeyebilir. Fakat onun ruh hali içinde çalışması eserinde gerçekten sosyal şartları, bir hayat görüşünü aksettirmemesi demek değildir. Sanatkârın sübjektif görüşüyle, onu faaliyete sevkeden psikolojik saiklerle onun faaliyetinin ve yarattığı eserin gerçekteki mahiyetini birbirine karıştırmamalıdır. Yapılan faaliyetin subjektif ve içten, objektif ve dıştan değerlendirilmesi arasındaki farka geçen sayıdaki ilim ve cemiyet makalesinde ilmin fonksiyonunu incelerken işaret etmiştik. Alim için bu tefrik daha varittir; sanatkârın subjektifliği bakımından vaziyet ele alındığı zaman dahi onu hitap ettiği zümre ile ilgilenmediğini kabul etmek güçtür. Sanat faaliyetinin mahiyeti icabı sanatkâr ilim adamından daha fazla, çok daha yakın bir surette eserinin içtimai çevrede bıraktığı tesirle alakadardır. Okuyucusuz edebiyat, seyircisiz tiyatro, dinleyicisiz musiki olamaz.

Sanat sanat içindir, diyenlerin faaliyetlerine baktığımız zaman da kendilerinin tenakusa düştüklerini görürüz. Yarattığı eserin bile kime hitap edip kime etmediği ile ilgilenmeyen kimse, neden sanat sanat içindir, iddiasını makale, kitap yazarak, konferans vererek veya karşısındakiyle münakaşa ederek müdafa ediyor? Neden karşısındakini ikna etmeye çalışıyor? Demek ki "karşı taraf" ile, yani okuyucu ile, dinleyici ile alakadar olunuyor. Sanatkârların hayatlarında da buna benzer tenakuslar görüyoruz. Mesela, Gaugun, kendi cemiyetine küsüyor, Garp medeniyetinden kaçmak için sıcak iklimlerde bir adaya gidip iptidai yerlilerin hayatına karışıyor, orada yerli bir kadınla evleniyor. Buna rağmen eserlerini teşhir edilmek için bırakıp kaçtığı cemiyete, onun sanat merkezi olan Paris'e gönderiyor ve eserleri büyük alaka ile karşılanmayınca kızıyor.[2]

Sanatkâr kendisi ister farkında olsun, ister olmasın, zaruri olarak mensup olduğu devrin, cemiyetin, zümrenin hatta bazan küçük bir kliğin kıymetlerini, görüşlerini eserinde aksettirir. Sanatkâr, cemiyette değişen şartların, yeni beliren cereyanların tesiri altında ise, bunların şuuruna varmışsa, bu yeni değerleri aksettirir ve bunun için eseri hayatında anlaşılmayabilir, takdir edilmeyebilir; ancak yeni kıymetler kuvvetlenip yerleşmeye başladıktan sonra, geçten geçe eseri kıymet kazanabilir. Fakat ister eski, ister yani olsun, sanatkârın hayat şartlarına göre eseri muhakkak sosyal değerleri aksetririr. Bunun böyle olduğunu, bunun zaruri olduğunu yine bize müsbet ilim, etnoloji, sosyoloji ve psikolojide biriken veriler gösteriyor. Bu yeni ilimlerdeki muhtelif mekteplere, ihtilaflara rağmen, bugünün salahiyettar psikologları, sosyologları ve etnologları arasında insanın doğuştan bir şahsiyete sahip olmadığı; şahsiyetin, sosyal şartlara, değerlere göre teşekkül edip farklar gösterdiği üzerinde ittifak vardır.[3] Tabı beşer hakkında bugünkü bilgimizin ışığında, sanatkârda doğuştan bir Güzel'i anlama ve ifade etme hassası, "estetik bir

(2) Thomas Craven, *Modern Art*, 1935.
(3) Muzaffer Şerif Başoğlu, *"İnsan ve İçtimai Nizam"*, Adımlar, sayı 1.

ruh hali" olduğu kabul edilemez. Bunun için, sanatkâr, kendini tatmin etmek ve iç alemini ifade etmekten başka hiçbir şuurlu gaye, tez gütmese bile yine farkında olmadan şahsiyetinin bir parçası haline gelmiş olan, onda yerleşmiş olan sosyal değerleri eserinde aksettirecektir. Sanatkârın iç âlemi, dış şartların tesiri altındadır, o şartların sübjektif bir aksidir. Diğer taraftan, bir eser, dar veya geniş olsun, ancak bir zümreye hitap ettiği, onun tarafından kabul edildiği takdirde bir sanat eseri olur. Eserin sanat değerini onu yaratan sanatkâr kendisi değil, dışındaki zümre veya zümreler biçer. Esere değer biçen zümre iki çeşittir. Bir, o sahada salahiyettar, ihtisas sahibi olanlardır, ressamlar, musikişinaslar, münekkitlerdir. İkincisi, eseri okuyan, dinleyen veya seyreden zümrelerdir. Bu iki grubun eser hakkında biçtiği değer birbirinden farklı olabilir; fakat hiç şüphe yok ki, büyük sanat eserleri mütehassız zümresini aşan, daha geniş zümrelerin de beğenip kabul ettiği eserlerdir.

Umumi çerçeveyi verdikten sonra şimdi burada çatallı bir mesele ile karşılaşıyoruz: bazı modern sanat cereyanlarının durumu * Bilhassa bu asrın başından beri muhtelif sanat şubelerinde, romanda, şiirde, resimde, musikide muhtelif "...isim"lerle,

(*) Modern sanat devresi dediğimiz ve başlangıç tarihini itibari olarak bu asrın başından saydığımız bu devrede muhtelif çeşitten yeni cereyanlar belirmiştir. Bunların içinde, bize garip görünen ve bugün artık çoğu ölmüş bulunan cereyanlar olduğu gibi, kitlelerin ileri hamlesini duyarak onlarla beraber ilerleyen, onların sanatını temsil eden, bugünün sanat kudretine şahadet eden sanat cereyanları ve sanatkârlar da vardır. Diğer taraftan, bugüne, sanattaki realizme ayak uyduramayan, imtiyazlı, muhafazakâr bir zümrenin himayesi altında ve o zümreyi tatmin etmek için kalıplaşmış şekiller içinde, dünyanın gidişinden uzak eski yollarına devam edenler de vardır. Bizi burada ilgilendiren mesele, sanatın sosyal ifadesi ve fonksiyonu olduğu için, modern sanatta, cemiyetle alakası yokmuş, olmazmış gibi görünen, anlaşılmayan cereyanların ve eserlerin neyi ifade ettiği meselesi ile karşılaştık ve onun için bu çeşit eserler üzerinde durduk. Yoksa modern sanat devresinde asıl mühim olanlar, böyle garabetlere, çıkmazlara sapanlar değil, fakat sanat meşalesini hiç söndürmeden, hatta daha parlak olarak yarına geçirecek olan, daha geniş cemiyet çerçevesi ile bağlarını hiç kaybetmeyen hakiki büyük sanatkârlardır. Dergimizin daha sonraki sayılarında bu sanatkârları tanıtacağız.

sanat mektepleri ile karşılaşıyoruz. Bu mekteplerin bazılarının ortaya çıkardığı eserler karşısında bugünün seyircisi, okuyucusu ve dinleyicisi çok defa afallıyor. Eseri anlamıyor. Bazıları anlamadan, sanattan anlıyor diye geçinebilmek için kör bir hayranlık duyuyor, bazıları da saçma, böyle şiir, böyle resim olur mu, deyip sanata arkasını çeviriyor. Resimde, muhtevanın, "temsil"in (repsantation) ehemmiyetinin inkâr edildiğine rastlıyoruz; resim diye ortaya tecritler, hendesi şekiller konuyor. Şiirde, mantıki teselsülün, şiiri fikri olarak anlamanın mühim olmadığı iddia ediliyor ve hakikaten de moden şiirleri akli olarak anlamaya, onlardan mantıki bir mana çıkarmaya çok zaman imkân olmuyor. Burada resimden misal vermeyeceğimiz için biraz şiir üzerinde duralım: (Bizde açılan resim sergilerinde okuyucularımız kendilerine garip gelen, insan ve eşya şekillerinin tabii nisbetlerini zorlayan, değiştiren resimler görmüşlerdir.) Modem şiir, yalnız vezin ve kafiyeyi bırakıp "serbest" nazımda yazılmış olmakla şiir geleneğinden ayrılmış olmuyor; mantıki teselsül ve manayı reddetmekle de ayrılmıyor. Serbest nazım bizim genç şairlerimizin arasında da çok revaçtatır; fakat manası anlaşılmayan, ilk okuyuşta saçma gibi görünen şiirler bizde yaygın değildir ve bu vuzuhsuzluk Garp memleketlerindeki şiirlerde görülen dereceyi bulmamıştır. Modern Ankglosakson edebiyatının ve Avrupa'nın en tanınmış şairlerinden olan T. S. Eliot'tan bir örnek vermek bu vuzuhsuzluğun derecesi hakkında bir fikir verir. Dergimizin bu sayısındaki "Modem İngiliz Şiirinde Halk ve Şair" isimli yazıda da işaret edildiği gibi, bu Amerikan - İngiliz şairinin en mühim şiirlerinden biri, Birinci Cihan Harbi'nden sonra beliren kargaşalığı, bedbinliği, bocalamayı ifade eden "Harap Ülke" (Waste Land) adlı şiirdir. Yüz kırk küsur satırdan ibaret olan bu şiirde, şair Latince, Fransızca, Almanca, İtalyanca iktibaslar yapar, diğer şairlerin eserlerinden parçalar alır, iyi tanınmamış muharrirlerin eserlerinde geçen hadiselere telmihlerde bulunur, haritada bulamayacağımız yerlerin isimlerini verir, birden bire Fenikeli bir gemiciden, onun akıbetinden bahseder, Madame Sosistris adında meşhur bir falcı mevzuun içine sokulur, hasılı şair okuyucunun dikkat ve sabrını iyice yıpratır. Bu

meşhur, uzun şiir şu satırlarla sona erer:

Quando fiam uti chelidon-o sawllow sawllow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments have I shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Şantih şantih şantih

Başlangıç latincedir, kimin tarafından ve ne zaman yazıldığı bilinmeyen latince bir şiirden alınmıştır.[4] İkincisi İngiliz şairi Tennyson'dandır. Sonradan bir evvelki satırdaki "Datta. Dayadhvam. Damyata"[5] kelimelerinin manasını şair kendisi hasiyelerle izah mecburiyetini hissetmiştir.[6] Kalan iki buçuk İngilizce satırı kelime manası ile Türkçeye çevirirsek (bu satırların hakiki manasını, şairin kastettiği manayı bilip çevirebilmeye imkân yoktur) şöyle bir şey meydana gelir:

Quando fiamuti chelidon – Ey kırlangıç kırlangıç
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
Bu parçaları payanda yaptım yıkıntılarıma
Öyleyse ben de uyarım isteğinize.
Hieronymo çıldırdı gene.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Şantih şantih şantih

Makaleyi fazla uzatmamak için bu tanınmış şairin pek tanınmış bir şiirinden bu misali vermekle iktifa ediyorum. Şiirin hepsini vermeden sade sondan birkaç satırı almak şüphesiz şaire haksızlık etmektir, fakat şiirin hepsi okunsa bile bu altı satırdan

(4) Behice Boran'ın kaynağını bulamadığı Latince şiir, Petronius'undur. *Satiricon* adlı yapıtın 48. bölümünden alınmıştır. (h.n.)
(5) "Ver. Anla. Denetle." Upanishad'dan. (h.n. -Cevat Çapan çevirisi).
(6) M. Clihes, A Key to Modern English Poetry, 1937.

mana çıkarmanın güç, hem pek güç olacağı hakkında okuyucularımıza bir fikir verebilir sanıyorum. Biraz evvel işaret ettiğim gibi, bizim bazı genç şairlerimizde görülen vuzuhsuzluk temayülü bu derece sivrilmiş değildir, fakat hiç değilse geleneğe uygun şiir tarzına alışkın okuyuculara garip, saçma görünen sürrealist şiirler bizde de neşredilmiştir. Modern şiirin bu anlaşılmazlık vasfı karşısında şu iki sual önümüze çıkıyor: eğer sanat eseri, binaenaleyh şiir de, sosyal şartları ifade ediyorsa, modern şiirdeki bu vuzuhsuzluk neyin ifadesidir? Manası anlaşılmayan şiir neyi ifade edebilir? İkincisi, sanat eseri muhakkak bir zümreye veya zümrelere hitap etmek zorunda ise, bu anlaşılmayan şiirler kime hitap ediyor? Onları kimler anlıyor?

Modern şiirdeki vuzuhsuzluk (aynı şeyi diğer sanat şubeleri için de söyleyebiliriz) yazıldıkları zamanın sosyal şartalarının karışıklığını, vuzuhsuzluğunu, bu şartlar altında ferdin içine düştüğü şaşkınlığı, istikrarsızlığı ifade ediyor. İngiliz sanat münekkitlerinin belki en meşhuru olan Richards, yukarıda misal olarak alığımız şiirin, "Bütün bir neslin bozgununu" ifade ettiğine işaret ediyor. Yine aynı eser için diğer bir münekkit şöyle diyor: "O, devrinin sadece bir vesikası değil, fakat en mükemmel vesikasıdır. Gayesi, bütün bir neslin, harbin ardında bıraktıklarına tevarüs eden neslin mürekkep zihniyetinin bir tablosunu çizmektir."[7] Sosyal şartlar iki koldan tesir ederek şiirde –ve diğer sanatlarda– vuzuhsuzluğa sebep oluyor: Birincisi; sanat sosyal şartları ifade ettiği için, karışık, çok taraflı, fert tarafından anlaşılması güç şartların ifadesi olan şiir de aynı vasıfları taşıyor; şiirin bu anlaşılamamazlığında kasıt var, şair biraz da kasten mudil, yarı anlaşılır bir tarzda yazıyor. İkincisi; modern cemiyetlerin hayat şartları, bilhassa Birinci Cihan Harbi'nden sonra husule gelen kargaşalık, harbin bitiminden beklenen ümitler suya düşünce bu vaziyetin fertlerde, şairde doğurduğu iç huzursuzluğu fertleri kendi içlerine kapanmaya, kendi iç alemleri, ferdi, hususi tecrübeleriyle fazla meşgul olmaya, dış realiteden kaçmaya götürüyor. Kendi kendisiyle fazla meşgul olan şair, şiirlerinde başka

(7) M. Clikes, A Key to Modern English Poetry, 1937.

insanlarla müşterek olan tercrübelerinden ziyade hususi iç aleminin başkalarınınkine benzemeyen cephelerine işliyor ve bunun için de başkaları tarafından, okuyucu tarafından anlaşılması güçleşiyor. Buhran zamanlarında, güçlükler karşısında fertlerin realiteden kaçmaları, kendi içlerine kapanmaları yine modern psikolojinin tesbit ettiği ilmi bir hakikakttir.

Bu çeşit şiirler kime, hangi zümreye hitap ediyor, sualine gelince, bu şiirler anlaşıldığı, "hitap" ettiği nisbette şairlerin kendi küçük zümrelerine, sanat münekkitlerine, ihtisaslaşmış dar bir zümreye hitap ediyor. Hiç anlaşılmayan kısımlar ise ancak yine şiiri yazan şairin kendisine hitap ediyor, yani o noktalarda sanat eseri olmak vasfını kaybediyor; o naktalarda şairin dış alemle bağı kopmuştur.

Modern cemiyet şartlarının bu iki koldan modem sanata tesiri menfi neticeler doğuran tesirlerdir. Moden şiirde ve diğer sanatlarda görülen vuzuhsuzluğun bir de müsbet bir manası var: bugünün cemiyetlerinin mudil, hareketli, makineye dayanan şartları altında insanların geçirdikleri tecrübeleri sanatta ifade edebilmesi için eski sanat teknikleri, geleneğe uygun şiir tarzı kâfi gelmiyor. Yeni cemiyet şartlarının ifadesi yeni sanat tekniklerinin geliştirilmesini icap ettiriyor. Modern sanatta görülen çeşit çeşit cereyanlar, bocalamalar, karışıklıklar, bugünkü cemiyete uygun sanat tekniğini, ifadesini bulmak için yapılan denemelerdir. Bu çeşit çeşit sanat mekteplerinin çoğu İkinci Cihan Harbi'nden biraz evvelki senelerde ölmüştür, fakat geçirilen bocalamalardan, yapılan denemelerden müsbet neticeler kalmıştır. Artık eski sanat tekniğine, tarzına dönmek mümkün değildir. Eskiye geri dönmeden, kargaşalık nisbeten durularak bir istikamet almış ve sanat tekrar daha geniş halk kitleleri ile irtibatı temin etmeye başlamıştır. Mesela, yukarıda kısaca ele aldığımız T.S. Eliot bile artık anlaşılabilir eserler veriyor. Şiirin tekrar, halkla, daha geniş kitlelerle kaynaşmasına konferansını bu sayımızda hulasa ettiğimiz Prof. Humphreys de işaret ediyor.

Cemiyet şartlarının sanatkâr ve sanat eseri üzerine olan tesirinin bu kısa tahilinden çıkan netice şudur ki, içtimai şartlar mekanik bir surette, mekanik, tek taraflı bir sebep-netice müna-

sebetiyle sanat eserini va sanat hareketlerini tayin etmiyor. Sanat sosyal şartları aksettirir derken, aynanın dışardaki eşyayı aksettirmesi nevinden mekanik bir akis, bir ikinci kopya kastetmiyoruz. Faal, dinamik unsur, insanın kendisi, giriştiği faaliyetlerdir. Muayyen hayat şartları, o şartlar altında yaşayan insanlarda muayyen çeşitlerde ruh halleri, fikirler, hisler doğuruyor. Bu şartları ve doğurdukları ruh hallerini duyan sanatkâr, kısmen gayri şuuri olarak fakat kısmen de şuurlu, kasıtlı olarak bu şartları ve husule gelen psikolojik halleri eserinde ifadeye gayret ediyor. İyi ifade edebilmek için yeni teknikler, vasıtalar, yollar arıyor, buluyor ve bunları eserinde deniyor.Muvaffak olan, yani eserleri daha geniş cemiyet çerçevesinde tutunan, okuyucu, dinleyici veya seyirci kitlesine hitap eden sanatkârların kullandıkları teknikler, vasıtalar kendi sanat şubelerinde yayılıyor, o şubelerin sanat tekniğinin, geleneğinin bir parçası oluyor ve maziden gelip biriken sanat mirası ile beraber gelecek nesillere geçiyor. Sanatkârın büyüklüğü, cemiyetin sanat mirasına ilave ettiği bu hissenin kalitesine ve mikyasına bağlıdır.

Bugünün büyük sanatkâr yaratmadığı iddiasını yalanlayan böyle büyük sanatkârlar bugün de vardır. Son yarım asrın karışık sanat durumunda yolunu kaybetmeyen, cemiyetle, kitlelerin hayat ve duygusu ile temasını kesmeyen, bugünden yarına büyük sanat yaratıcıları olarak geçecek sanatkârları dergimizde tanıtacağız.

Böylece, sanatın sosyal şartlarını, amillerini kabul etmek, sanatkârın ferdi kıymetini, oynadığı rolü küçültmek değildir. "Sanat sanat içindir", "Sanat cemiyet içindir" ikiliği, kökünde, daha umumi olan fert ve cemiyet ikiliğinin, artık eskimiş, gayri ilmi diyebileceğimiz mekanik içtimai determinizm görüşünün sanat sahasındaki tezahürüdür. Bugünkü sosyolojide hakim olan görüş, fert ve cemiyet diye birbiriyle kabili telif olmayan iki ayrı varlığın (entité) ve mekanik, tek taraflı illiyeti tazammun eden eski görüşün hatalı olduğudur.

(Adımlar, Haziran 1943)

Tetkik: inceleme; *Katiyet*: kesinlik; *İttifak*: birleşme; *İhtilaf*: uyuşmama; *Maşer*: insan topluluğu; *Tekamül*: gelişme; *Tedrici*: yavaş yavaş olan; *Tazammun*: kapsama, içerme; *Faraziye*: varsayım; *Tasavvur*: tasarım; *Mücerret*: soyut; *İhtilat*: karışma, katışma; *Nevi şahsına münhasır*: kendine özgü; *Bilakis*: tam tersine; *Mevcudiyet*: varlık; *Meleke*: beceri, yeti; *Cerh*: bir görüşü çürütme; *Hassa*: bir kimseye ya da şeye özgü olma; *Mahsul*: ürün; *Şuur*: bilinç; *Saik*: neden, güdü; *Tetrik*: seçim; *Varit*: geçerli bulunmak; *Tenakus*: eksilme, azalma; *Salahiyet*: yetki; *Alem*: dünya; *Mütehassıs*: uzman; *İtibari*: varsayılan; *Şahadet*: tanıklık; *İmtiyaz*: ayrıcalık; *Garabet*: gariplik, tuhaflık; *Ehemmiyet*: önem; *Tecrit*: soyutlama; *Hendesi*: geometrik; *Teselsül*: zincirleme; *Vuzuh*: açıklık; *İktibas*: alıntı; *Telmih*: anıştırma, imleme; *Hasılı*: özetle; *Haşiye*: dipnot; *İktifa*: yetinme; *Temayül*: eğilim; *Vesika*: belge; *Mudil*: zor, çetin; *Husul*: ortaya çıkma; *Cereyan*: akım; *Müsbet*: olumlu; *Hulasa*: özet; *Mikyas*: ölçü; *Tezahür*: görünüm; *İlliyet*: nedensellik.

İRLANDA MİLLİ TİYATROSUNU KURANLAR VE DRAMLARINDAN NUMUNELER

Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı doçenti Saffet Korkut'un bu küçük fakat muhtevaca kıymetli eseri,[1] Devlet Konservatuvarımızın çalışmalarıyla gittikçe gelişen tiyatro sanatı hayatımız için çok faydalı bir eserdir. Tiyatro faaliyetlerinin gelişmesi, tiyatro edebiyatının gelişmesiyle beslenmek zorundadır. Tiyatro edebiyatımızın memleketimizde zenginleşmesi ise hem yerli, sanat kıymeti olan eserlerin yazılması, hem dünya tiyatro edebiyatından tercümeler, hem de dünyanın yeni tiyatro cereyanlarını yakından takip etmekle mümkündür. Diğer sahalarda olduğu gibi tiyatro sahasında da gelişme, evvela bugünün tiyatro sanatının durumunu, bugünün tiyatro cereyanlarını, bugünün piyeslerini tanımakla, bilmekle olur. Diğer sahalarda olduğu gibi bu sahada da bugünden başlayarak geriye, geçmişin klasiklerine dönülebilir. Halkta tiyatro zevkini geliştirecek, yükseltecek olan eserler, seyirciye bugünü, içinde yaşadığı dünyayı, kendi hayatını tanıtan, problemlerini işleyen eserler olabilir. Bugünün eserlerinde seyirci, tiyatronun

(1) Saffet Korkut, *İrlanda Milli Tiyatrosunu Kuranlar ve Dramlarından Numuneler*, Ankara, 1943, 147 sayfa.

hayatla ilgisini, bu hayatın zenginleşmesi bakımından manasını kavradıktan, tiyatroyu bu suretle değerlendirdikten sonra, bugünden açılarak düne dönebilecek, dünün eserlerini değerlendirebilecektir. İşte Saffet Korkut'un kitabı, muasır Avrupa'nın en yeni, en canlı tiyatro cereyanlarından birini, İrlanda tiyatrosunun kuruluşunu ve inkişafını bize tanıtıyor.

Muharrir, memleketimizde tiyatro münekkitlerine ve tarihçilerine örnek olması lazım gelen gayet verimli, doğru bir noktadan hareket ederek İrlanda tiyatrosunu manalandırmaya, bize anlatmaya çalışıyor. Hiçbir sanat cereyanı muallakta, içtimai boşlukta meydana gelen bir hadise değildir. Muharrir eserine İrlanda'nın kısa bir tarihi, sosyal durumunu çizmekle başlıyor; bu sanat cereyanını içinde doğduğu İrlanda cemiyeti çerçevesine yerleştiriyor. İrlanda tiyatrosunun kuruluşu ve gelişmesi, bunun için yapılan gayretler, mücadeleler, İrlanda istiklal savaşının bir parçası ve aynı zamanda o savaşın muvaffakiyetsizliğine uğramasının bir tepkisi gibi görünüyor. Muharrir, "İrlanda'nın bir taraftan emperyalistler elinden vatanlarını ve istiklallerini kurtarmaya çalışırken tiyatronun, milli varlığı kurmakta, hakim kuvvetlere karşı halk birliğini sağlamakta en önemli bir vasıta olarak kullanılmasını dikkate değer buldum," diyor. Diğer taraftan bu sanat cereyanı, reel şartlar alanındaki mücadelenin bir tepkisi gibi görünüyor. Zira, iktisadi ve siyasi istiklal mücadelesi zorluklara, muvaffakiyetsizliklere uğrayınca, bu istiklal cereyanı kültürde, tiyatroda muvaffakiyete ererek, bir tatmin mahreci bulmaya çalışıyor. İrlanda tiyatrosunun kurucusu olan ve bunun için de zorluklarla en fazla karşılaşan Yeats için tiyatro bir realiteden kaçma vasıtası oluyor; "romantik ve mistik ruh alemlerine kaçıp o alemlerin sembollerini dramlarında" işliyor; bundan dolayı da "üniversal kıymette eserler" yaratamıyor. Synge ve O'Casey için ise, tiyatro, İrlanda köy ve şehir hayatını, o hayatların problemlerini işleyen, halkı, kendi hayatının ve problemlerinin şuuruna vardıran bir vasıtadır. Bunun için de onlar, Yeats'in erişemediği mertebelere yükseliyorlar.

İrlanda'nın ve tiyatronun tarihçesinden sonra muharrir sırasıyla, bu tiyatronun kuruluşunda ve gelişmesinde rol oynayan W.B. Yeats'i, Lady Gregory'yi, J. M. Synge'i ve Sean O'Casey'yi ele alıyor ve her birinin hayatını, eserlerini tahlil ediyor. Muharririn de işaret ettiği gibi, bu şahıslar ayrı ayrı muhitlerden, zümrelerden gelmekle beraber hepsinde müşterek olan bir nokta vardır; bunlar, hem geniş edebi kültürleri, bilgileri olan, hem de eserlerinde ifade ettikleri halkın hayatını, halk sanatı motiflerini ilk elden tanıyan kimselerdir. Büyük sanat eseri yaratmak için lazım gelen bu iki şartı bilhassa, "İrlanda tiyatrosunun dahisi diyebileceğimiz" Synge'de görüyoruz. O evvela, senelerce, kendisini bir edebiyat münekkidi ve şair olarak yetiştirmiş, dünya edebiyatını içinden tanımış bir kimsedir. Sonra da senelerce Aran Adalarında halk arasında yaşayarak halkı va halk sanatını ilk elden tanımış, tatmış, eserleri için malzeme toplamıştır. İrlanda Tiyatrosunun dahisi olmak vasfını Synge ile paylaşabilecek olan O'Casey evvela bu vaziyete bir istisna gibi görünür, çok fakir bir aileden geldiği için mektebe bile gidememiştir; fakat o da kendi kendini yetiştirmiştir. "Zaten beni yetiştiren Shakespeare'dir; ben Shakespeare ile okumayı öğrendim,"der. Bu noktadan muharrir memleketimiz için de mühim bir ders çıkarıyor. Synge'in geniş kültürüne, bilgisine işaret ettikten sonra diyor ki: "Görülüyor ki Synge, bizde halk tetkiklerinde bulunacaklara iyi bir ders verebilecek bir misaldir. Halkla, sanat motifleri toplamak veya herhangi bir etüd yapmak için temas, ancak bu işi ele alan kimselerin ilkin hazırlığı olduğu takdirde verimli olur." Diğer taraftan halkı ilk elden tanımayan, onu anlamayan kimse, sadece masa başında halk motiflerinin kalıbını alıp işleyerek halk sanatı yapamaz.

Bu etüdlerden sonra muharrir, ele aldığı tiyatro muharirlerinin bir perdelik eserlerinden üç numune veriyor. Bu piyesler güzel, akıcı bir üslupla dilimize çevrilmiştir; muharririn yaptığı tah-

lilleri aydınlatan, destekleyen numunelerdir. Bize göre eserin önsözünde, bugünün tiyatro gelişmesinin şartlarını daha olgun bir surette ele almak istikameti beliriyor . Eserin metnindeki tahlillerde her zaman bu istikameti gördüğümüzü söyleyemeyeceğiz. Saffet Korkut'un, bundan sonra ele alacağı tiyatro ve roman mevzularını önsözde vardığı istikamette kuvvetle geliştireceğini umuyoruz ve bekliyoruz.

(Adımlar, Haziran 1943)

Numune: örnek; *Muasır*: çağdaş; *Muallakta*: asılı kalmış; *Mahreç*: dışarı çıkış yeri; *İstikamet*: yön.

EYUB

Burhan Arpad *Insan* dergisinde J. Roth için yazdığı bir yazıda bu Avusturyalı muharrir için, "Geçen harp sonrası Alman edebiyatının belli başlı mümessillerindendir", diyor. *Eyub*'un[1] tercümesi ile de bu muharriri memleketimiz okurlarına tanıtmış oluyor. *Eyub,* 1930'da neşredilmiş. Muharrir ve bu eseri "modern Roman" devresi dediğimiz devreye giriyor. Bununla beraber, roman çeşidi bakımından *Eyub,* yeni roman çeşidine pek uymuyor; neşredildiği tarihi bilmeseydik eserin mahiyetine bakarak yeni denecek kadar yakında çıkmış bir roman olduğunu tahmin edemezdik. Eser, yapısı itibarıyla bir romandan ziyade uzun bir hikâyeye benziyor. Karakterlerin adedi az, hadiseler tek bir çizgi üzerine sıralanmış. Böyle olunca, muharririn hikâyenin şahısları üzerinde durması, onların karakterlerini işlemesi beklenir; Roth onu da yapmıyor. "Modern" romanı vasıflandıran teferruatlı, çok cepheli şahsiyet portreleri çizmek işi ile de uğraşmıyor. Bugünün şahıslarında ve onların romanlara akseden örneklerinde görülen çok cephelilik, mudillik, zıtlıklar, müphemlikler bu romanın şahıslarında yok. Muharrir bize bu şahısların aslında basit kimseler olduğunu da göstermiyor; sadece onların üzerinde durmuyor. Biz onları yalnız kabuktan tanıyoruz: Eserin kahramanı Mendel Singer son derece dindar bir Yahudidir; bü-

(1) J. Roth, *Eyub*, Çeviren: Burhan Arpad, ABC Kitabevi yayını, Istanbul 1943.

yük oğlu sıhhatli, kuvvetli ve cesurdur; ortanca oğlu zeki, kurnaz, beceriklidir; küçük oğlu, büyüyünce iyileşip iyi yürekli, "hassas" bir kimse olmaya namzet saralı bir çocuktur; kızı ise daha küçükten kokettir; karısı, çocuklarına düşkün, fedakâr, çalışkan ve beceriklidir. Bütün bu şahısları yalnız bu tek cepheleri ile tanıyoruz. Bunlar, keskin hatlı siluetlerdir; gürdüğümüz kadarını vazıh olarak görüyoruz; fakat daha ötesini, derinliklerini görmüyoruz; onları bütünlüklerinde tanımıyoruz. Bunun için şahıslar hakiki hisssini vermiyor, onlarla bir türlü tanışamadığımızı hissediyoruz.

Şahısların üzerinde durmadığına göre muharrir onların dışındaki hadiselerle, cemiyetle mi alakadardır? Bir sosyal durumu, meseleyi mi bize vermek istiyor? O da değil. Bu tek cepheleri ile verilen karakterler ve onların başından geçenler tek bir gayeye hizmet için eserde yer almıştır: Mendel Singer'in başına felaket getirmek, onun sabır ve tahammülünü imtihan etmek. Bütün şahısların ve hadiselerin hikmeti vücudu bu olduğu için, hikâyenin kuruluşu, yapısı da uygun olarak sade, basittir, parçalar birbirine sıkı bağlanarak ve hep birden tek istikamette, yan yollara sapmadan en kesif, hikâyenin temposunun en kuvvetli vurduğu noktaya yönelmiştir: dindarlık yegâne ve hakim şahsiyet vasfı olan Mendel Singer'in dinini inkâr etmesi hadisesi. Bizce kitabın en kuvvetli ve güzel parçası arka arkaya gelen felaketlerden sonra ihtiyarlığında yapayalnız kalan Mendel Singer'in, nihayet, yegâne desteği olan dinine ve onunla beraber bütün kendi mazisine, kendi şahsiyetine karşı isyanıdır. Ancak bu sayfalarda Mendel Singer'i yalnız bir siluet olarak değil, yakından, gerçek bir insan olarak tanıyoruz. Fakat kitap maalesef burada eriştiği tempoyu, şiddeti sonuna kadar devam ettiremiyor. Hikâye Hollywood filmlerinde alıştığımız bir tarzda bitiyor: mesut bir netice ile. Mendel ailesi Amerika'ya hicret ederken arkada saralı hasta olarak bıraktıkları, hayatından ümit kestikleri küçük oğulları bir gün ansızın Mendel Singer'in karşısına iyileşmiş, büyümüş, meşhur ve zengin bir sanatkâr olarak çıkıyor, babasını alıp New York'un en lüks otellerinden birine götürüyor. Oğlu ile beraber bütün din dünyası da beraber geri dönüyor.

Eserin yegâne güzelliği, bitiş istisna edilirse, hikâyenin yapısında, akışındadır ve yarattığı atmosferin değişik çeşnisindedir. Tercüme Bürosu'nun takdirini kazanmıştır. Burhan Arpad'ın çalakalem tercüme etmediği, eserin üzerinde itina ile çalıştığı görülüyor. Bu yolla çalışmalarına devam ederek bize Garp edebiyatının yeni, ileri eserlerini kendi dilimizde tanıtacağını umuyoruz.

(Adımlar, Temmuz 1943)

Devre: dönem, *Teferruat*: ayrıntı; *Vazıh*: açık; *Kesif*: yoğun, *Yegane*: biricik; *Hicret*: göç.

İNSANLAR VE TEBLİĞ

Bu kitapların birincisinde dokuz, ikincisinde on sekiz şiir var, Ömer Faruk Toprak uzunca, Kadir ise kısa şiirler yazıyor.[1] İki genç şairimizin bu iki küçük kitabı bugünkü şiirimizin aldığı istikameti, ilerlediği yolu göstermesi bakımından manalıdır. Bugün umumiyetle dünya şiirinde başlıca iki istikamet görülüyor: Biri, çökmekte olan, zamanını yaşamış bir devrin sıkıntısını, bedbinliğini ifade eden, mazi hasreti çeken, bugünün realitesinden kaçan şiir. Bu tarzda yazanlar ve bu çeşit şiirlerden hoşlananlar, şiiri, hayattan, gerçeğin zorluklarından bir kaçınma vasıtası olarak kullanıyorlar; bu çeşit şiir, bozguna uğramış bir ruh halinin ifadesidir; mesela "Bu Harp Yıllarında Fransız Şiiri"nde görüldüğü gibi (*Adımlar*, sayı 1)... Şiirin aldığı diğer bir istikamet, çökmekte olan bir devrin şartları içinde yeni ve ileri olan cereyanları, "geleceği" hazırlayan "bugün"ü duymak, hayatla, halkla teması kesmeden, bugünün sıkıntılarını, meselelerini, ümitlerini, gayelerini ifade etmek için kullanmak yoludur. Birinci çeşit şiir muvakkattır; ölmeye mahkûmdur, hatta büyük mikyasta şimdiden geçmişin malı olmuştur. İkincisi bu devrin hakiki şiiridir; muhtelif memleketlerde bu devrin büyük şairleri bu gruptandır.

Yukarıda ismi geçen iki şiir kitabı, memleketimizde de şiirin realist, verimli, dünya sanatının gidişine uygun bir yola girdiği

1) Ömer Faruk Toprak, *İnsanlar*, İstanbul 1943. A. Kadir, *Tebliğ*, İstanbul 1943

nin iki yeni ifadesidir. Bu kitaplardaki şiirleri ve diğer bazı genç şairlerimizin şiirlerini, "Servet-i Fünun" neslinin, hatta bugün hâlâ yazmakta olan, fakat artık eski nesil diyebileceğimiz şairlerin eserleri ile karşılaştırmak, ikisi arasındaki uçurum denilecek kadar büyük farkı, bugünün, gençlerin lehine olarak ne keskin gösteriyor! Şiirimiz bulutlardan yeryüzüne iniyor; gerçek hayattan bir kaçınma vasıtası, marazi bir meşgale olmaktan çıkarak bilakis hayatın da kendisini ifade eden bir vasıta, canlı, gürbüz bir faaliyet oluyor; kısacası çıkmaz yoldan kurtularak geniş sanat ufuklarına götürecek bir yola giriyor. Buna ne kadar sevinsek azdır. Bu genç şairlerimizin yollarında devamlı bir surette ilerlemelerini temenni edelim. Zamanımızın büyük Türk şairi, milli şirimizin bu realist, yaşamak şevkini ve insana ve geleceğine inancı ifade eden, hayattan, gerçekten korkmayan istikamette çalışarak meydana gelecektir.

Şekil bakımından bu iki şiir kitabı bugünün şiirini vasıflandıran "serbest nazım" şeklindedir. Serbest nazım yazmak, vezinli ve kafiyeli yazmaktan çok daha zordur, zira şair yerleşmiş, muayyen kalıplardan faldalanamıyor, kendine has bir şekil ve ritim yaratmak, kelimelerle, vezinlerle oynayarak değil, mevzuun ve fikirlerin akışı ile ritmini, şeklini bulmak zorundadır. Gerek Ömer Faruk Toprak'ta, gerek A. Kadir'de yer yer güzel parçalar, kendilerine has buluşlar bulunmakla beraber her iki kitaptaki şiirler umumiyetinde başka bir şair veya şairlerin kuvvetli tesirini taşıyor. Fakat bu iki kitap iki genç şairimizin ilk eserleridir. İlk eserler hemen her zaman daha evvel yazanların tesirini, hatta taklidini taşır; en büyük sanatkârlarda bile bunu görüyoruz. Bu genç şairlerimizin de ileride daha olgun, daha orijinal eserler verebileceklerini bize umduran belirtiler bu ilk eserlerinde eksik değildir.

(Adımlar, Ağustos 1943)

Bedbinlik: kötümserlik; *Mazi*: geçmiş; *Muvakkat*: geçici.

SANATIN SOSYAL ŞARTLARI VE ROMAN

Sanat sanat içindir, sanat cemiyet içindir meselesinin münakaşası ile ilgili ve hemen hemen onun kadar hararetle münakaşa edilen konulardan biri de sanatın cemiyette aldığı yer ve oynadığı rol meselesidir. Diğer konuda olduğu gibi burada da takip edilmesi gereken yol "sanat şöyle olmalıdır veya olmamalıdır" tarzında fikir yürütmek değil, fakat bugüne kadar sanatın gerçekte ne yer aldığı ve ne rol oynadığını incelemektir.

Geçen yazımızda sanatkârın zaruri olarak, istese de istemese de içinde yaşadığı cemiyetin değerlerini, şartlarını eserinde ifade ettiğini söylemiştik. Bunun şahsi, sübjektif bir hüküm olmadığına, bugünkü tecrübi psikoloji sahasında yapılan araştırmaların bu hükmü tuttuğuna işaret etmiştik. Sosyal psikolojide, ferdin şahsiyetinin dışındaki sosyal değerlerin benliğine mal edilmesi, onun bir parçası haline gelmesi ile teşekkül ettiği, zengin müşahadelerle tesbit edilmiş bir hakikattir. Şahsiyet, sosyal değerlerin benliğe yerleşmesi ile teşekkül ettiğine göre, demiştik, sanatkâr yalnız kendisini ifade ve tatmin etmek için eserini yaratsa, orada yalnız kendi şahsiyetini ifade etmek isterse bile, bu yine dolayısıyla içinde yaşadığı cemiyetin bir ifadesi olacaktır. Fakat, sanatkâr içinde yaşadığı cemiyetin, devrin şartlarını, değerlerini ifade eder demekle, sanatkârın ve sanat eserinin sosyal mahiyetinin ne olduğunu tamamıyla belirtmiş, bu konuyu tüketmiş olmuyoruz: "İçinde yaşadığı cemiyeti ifade eder" cümlesi fazla umumi ve bunun için de müphem kaçıyor. Çünkü "ce-

miyet", iç yapısı itibarıyla mütecanis, her kısmı birbirine benzeyen, birbirine eşit bir bütün değildir. En iptidai cemiyetler bir tarafa bırakılırsa, bütün tarihi cemiyetler "tabakalaşmış" cemiyetlerdir, yani nüfus, üst, alt, orta diyegeldiğimiz tabakalara ayrılmıştır. Şu halde sanatkâr, diğer bütün fertler gibi, yalnız bir cemiyete mensup bir insan değil, fakat bir cemiyette bir tabakaya mensup olan bir kimsedir; her fert gibi onun da sosyal tabakalaşma yapısında bir yeri vardır. Umumiyetle fertte en kuvvetle yerleşen kıymetler kendi ailesinin, komşularının, dostlarının, mesleğinin, hülasa günlük hayatında temasa geldiği insanların ifade ettikleri kıymetler, yani kendi tabakasında yaşayan kıymetlerdir. Umumiyetle diyorum, çünkü bazı hallerde ferdin kendi tabakasından koptuğu, bunun için de kıymetlerini değiştirdiği olur. Bunun da yine sosyal sebepleri vardır, yalnız bu yazının konusu içine bu mesele girmediği için burada işaret edip geçiyorum...

Tabakalaşmanın en keskin aşikâr belirtisi tarihi devirlerin binlerce yılı boyunca dünyanın muhtelif yerlerinde mühtelif zamanlarda teşekkül edip sonra yıkılmış olan feodal cemiyetlerde görülür (bunlar mahalli derebeylik veya merkezi imparatorluk şekillerinde olmuşlardır). Bu cemiyetlerde idare eden hakim üst tabaka ile idare edilen alt tabaka arasındaki fark gayet keskin ve açık olarak örf ve âdetlerde, hatta kanunlarda ifadesini bulmuştur. Muhtelif nüfus zümrelerinin kılık kıyafetini bile âdetler veya kanunlar kat'i olarak tesbit etmiştir; cezalar mücrimin ve zarara uğrayan tarafın sosyal tabakalaşmadaki mevkiine göre sıraya konmuştur; bir köleyi öldürmekle bir asilzadeyi öldürmek aynı cezayı istilzam etmez. Bu cemiyetlerde sosyal tabakalar büyük mikyasta kapalıdır. Yani fertlerin tabaka değiştirmesi gayet güçtür, ekseriyet için imkânsızdır; herkesin sosyal mevkii doğuştan tesbit edilir ve ölünceye kadar ve kendinden sonra çocukları da o tabakada kalırlar. Bu cemiyetlerde sanatın durumuna baktığımız zaman, hayat şartlarında idare edenle idare edilen zümreler arasındaki keskin ayrılışa uygun olarak sanat faaliyetlerinin ve şekillerinin de farklılaştığı görülür. Cemiyetin yapısında olduğu gibi sanatta da bu farklılaşma keskindir. Me-

sela Osmanlı İmparatorluğu'nda bir hakim zümrenin edebiyatı olan divan edebiyatı, onun musikisi, onun mimarisi olan camiler, çeşmeler, saraylar vardı, bir de halkın kendisinden çıkan, onun dili ile ifadesini bulan ve onun dileklerini, hislerini ifade eden halk türküleri, destanlar, masallar, işlemeler, rakısiar ilh... vardı. Aynı tarzda sanatın bölünmesini ortaçağ Avrupa cemiyetlerinde de görüyoruz. Orada da "saray sanatı" ve "halk sanatı" ikiliği ile karşılaşıyoruz. Mesela, musiki sahasında Avrupa ortaçağ cemiyetlerinin vaziyeti *Adımlar*'ın birinci ve ikinci sayılarındaki "Musiki ve Cemiyet" yazılarında açıkça belirtilmiştir. Bu feodal cemiyetlerde aristokrat tabaka küçük bir zümre teşkil ettiğinden ve bunlar kral veya imparator etrafında toplanmış olduğundan, bu zümrelerin sanatı, saray sanatı olarak beliriyor, siyasi kudret gibi sanat faaliyeti de bu merkez etrafında toplanıyor. Bu cemiyetlerde sanatkârın bir zümreye mensup oluşu ve onun kıymetlerini ifade edişi modern cemiyetlere nisbetle daha açıkça, daha elde tutulur bir surette belli oluyor; çünkü, bir taraftan dediğimiz gibi bu cemiyetlerde tabakalar arasındaki ayrılma daha aşikâr ve keskin olarak belirmiştir; ikincisi, bu cemiyetlerde, daha sonra kapitalist cemiyetlerde olduğu gibi, sanatkârın eserini satarak geçinmesi mümkün olmadığından, yani sanat henüz "ticarileşmiş" olmadığından sanatkârlar ancak zengin ve kuvvetli prenslerin, kralların himayesinde, onların sığıntısı olarak geçimlerini temin edebiliyorlardı; bunun için sanatkâr her şeyden evvel eserini aristokrat patronuna beğendirmek zorunda idi. Bu demektir ki sanatkâr ile okuyucusu, seyircisi veya dinleyicisi arasındaki bağ daha doğrudan doğruya idi; sanatkâr, bu küçük aristokrat zümrenin isteklerine daha doğrudan doğruya tâbi olmak zorunda idi.

Kapitalist-burjuva cemiyetlerin teşekkülü ile vaziyet biraz bulanıyor; sanatın ve sanatkârın tabaka mensubiyetini yakalamak ve halletmek feodal cemiyetlerdeki vaziyete nisbetle, daha kaypaklaşıyor. Bunun sebebini iki nokta etrafında toplayabiliriz; birincisi, feodal cemiyet çözülüp yıkılır ve burjuva cemiyeti de belirip gelişirken cemiyet, sosyal münasebetlerin süratle değişme halinde olduğu, tabakaların arasındaki bölmelerin yumuşadığı,

tabakadan tabakaya süratli ve büyük mikyasta nüfus hareketlerinin vaki olduğu bir devre geçiriyor. İkincisi, yeni cemiyet yapısına uygun olarak, sanatkârla sosyal tabaka arasındaki münasebet feodal cemiyettekinden farklı bir şekilde ifadesini buluyor.

İlk noktayı, cemiyet yapısında husule gelen değişikliği yalnız bu makalenin konusunu ilgilendiren cehpesinden, o da kısaca, ele alalım. Kapitalist iktisat sisteminin teşekkülü ile belirip kuvvetlenen burjuvazi sınıfının menşei, kökü, feodal cemiyetin alt kısmını teşkil eden avam tabakasında idi. Feodal cemiyette başlıca üç bölünme tanınıyordu, asilzade sınıfı, ruhban sınıfı ve avam. İlk iki sınıf beraber gittiğine göre gerçekte iki tabaka vardı. Üçüncü ve alt tabakaya köylü, kasabalı, usta, çırak, tüccar, sanayici hepsi tefrik edilmeden dahildi. Burjuvazi bu üçüncü ve alt tabakada belirip kuvvetlendi ve önce bütün bu tabakanın öncüsü ve sözcüsü olarak aristokrasiye karşı koydu. Bir azınlık olan ve sosyal bütünlüğünü menşelerinin, kanlarının asaleti ile haklı göstermeye çalışan aristokrasinin iddialarına karşı burjuvazi insanlarının doğuştan müsavi olduğu iddiasını sürüyordu; ferdi hakları tanımayan iktisadi faaliyetleri sıkı ve dar sınırlar içine hapseden, sanayiciyi ve tüccarı sıkıdan kontrol eden lonca teşkilatına, bütün feodal iktisat kaidelerine karşı da ferdin hürriyetini, yani ferdi teşebbüs ve kazanç hürriyetini müdafaa ediyordu. Bu süretle sosyal kökü itibarıyla da "avam" tabakasına, yani halk tabakalarına mensup olan burjuvazinin cemiyet yapısında yükseliş hareketi başlangıçta bir halk hareketi gibi görünür ve burjuvazinin aristokrasiyi alt etmesine işçi ve köylü tabakaları da yardım etmiş ve inkilap hareketine iştirak etmiştir. Bundan başka, müsavat ve hürriyet ideolojisine uygun olarak burjuvazi tabakalar arasındaki sosyal farklılığın kanunlarda belli ifadesini kaldırmıştır; artık kanunlar muhtelif zümrelerin kıyafetini, nasıl giyineceklerini tesbit etmez; cezalar fertlerin sosyal mevkiine göre sıraya konup ifade edilmez; kısacası kanun bakımından müsavilik ilan edilmiştir. Üçüncüsü, gerçek sosyal şartlar da tabakaların açık olmasına, yani fertlerin tabaka değiştirmesine müsaitti. On dokuzuncu asrın sonlarına kadar genişleyen bir safhada olan kapitalist sistemde fertlerin zengin olup sosyal

mevkilerini değiştirmeleri imkânı ve ihtimali feodal cemiyettekine nispetle çok daha fazla idi. Hele Amerika gibi yeni ve tabii kaynakları zengin memleketlerde fertlerin aşağı tabakalardan yukarı tabakalara yükselmeleri daha sık ve daha göze batar bir şekilde vaki oluyordu. Hasılı, kapitalist - burjuva cemiyeti sınıfsız bir cemiyet olmak iddiasında idi ve yukarıdan beri birer birer kısaca işaret ettiğimiz gibi, bu iddiayı gerçekten doğru imiş gibi gösterecek, bu zehabı yaratacak amiller de mevcuttu. Adet itibarıyla da burjuvazi – üst, orta ve küçük burjuvazi bir arada alınınca– aristokrat tabaka gibi küçük bir azınlık değil fakat nüfusun büyük bir kısmını ihtiva ediyordu. İşte adetçe kalabalık ve ideolojisi itibarıyla müsavatçı ve hürriyetçi olan burjuvazinin sanatı bir tabaka sanatı gibi değil, umumiyetle halkın sanatı, yahut yeni terimle "milli sanat" olarak gözüküyordu. Kapitalist - burjuva cemiyet kendisini daha önceki feodal cemiyetle mukayese ediyor ve bu mukayasede yeni cemiyet sınıfsız, daha halkçı, daha hür bir cemiyet olarak beliriyordu. Halbuki aslında değişen tabakalaşmanın dış şekli idi; bu yeni cemiyette de kendi şartlarından doğan ve ona uygun bir tabakalaşma vardı; feodal cemiyette olduğu çeşitten bir tabakalaşmanın mevcut olmayışı, hiçbir çeşit tabakalaşmanın mevcut olmayışı, demek değildi. Sanatkârın, mensup olduğu tabaka ile olan münasebet şekli de değişmişti, fakat bu mensubiyet ortadan kalkmış değildi. Zahiren yeni cemiyette sanatkâr daha hür görünüyordu; artık bir prensin, kralın, ilh... yanına sığınmak, onun keyfine tabi olmak zorunda değildi. Diğer her şey gibi kapitalist cemiyet sanat eserini de "emtia" haline, yani pazarda alınıp satılır bir şey haline getirmişti. Sanatkâr okuyucuya eserini satarak, para ile seyrettirerek, okutarak, dinleterek geçinebilirdi. Ama bu vaziyette de, üst mevkide olan tabakanın yine kontrolünde idi; burjuvazinin değerlerini, zihniyetini, emellerini aksettiren eser rağbet görüyor, satılıyor, bu zümrenin beğenmediği ise piyasada tutunamıyordu.

Bir cemiyette mevcut tabakalaşma ve bu tabakalaşmanın değişmesi sanat şekillerine ve çeşitlerine tesir eder. Mesela edebiyatta romanın geç gelişmiş bir edebiyat kolu olduğu görü-

lüyor; diğer taraftan destan modern cemiyetlerde görülmüyor, geçmiş muayyen bünyeli.cemiyetlerde yaşadığı beliriyor.[1] Feodal cemiyetlerde kahramanların ve ilahların maceralarını belirten destanlar, efsaneler, masallar gelişiyor; bu edebi şekiller modern kapitalist cemiyetlerde ortaran kalkıyor; Avrupa'da romanın gelişmesi ise bilhassa kapitalist -burjuva cemiyetlerin gelişmesi ile birlikte oluyor. Romanın konusu, yarı tanrı kahramanlar, efsaneleşmiş cangâverler değildir; romanın küçük bir kolu, tarihi romanlar müstesna, başrolde olanlar, krallar, prensler, ilahlar değildirler; burjuvanın kendisi ön plandadır ve bu tabakanın hayat görüşü, ahlak telakkileri, emelleri, aile münasebetleri, meslek hayatı ilh. anlatılır. Cemiyet yapısındaki değişikliği muvazi olarak, mevzuu itibari ile roman "daha halkçı"dır: daha geniş halk zümrelerinin hayatını aksettirir, daha mütevazi tipleri hikâyenin kahramanı olarak seçer. Diğer bir vasfı itibarıyla da roman içinde doğduğu burjuva cemiyetinin karakterini aksettirir: roman, daha önce mevcut edebi şekillerden çok daha fazla fert ile meşguldür; ilk defa olarak ferdin iç hayatı bütün teferruatı, giriftliği, akışı ile romanda işlenmiştir. Destan, efsane, masal şahısların hareketleri ve başlıca dış vasıfları üstünde durur; "şahsiyet portresi" çizmek roman tarzında belirmiştir. Kısacası roman, kapitalist cemiyetin ferdiyetçi karakterinin edebiyatta bir belirtisidir.

Kapitalist cemiyette işçi tabakası adetçe ekseriyeti teşkil edip sosyal kudretini artırdıkça, kapitalist cemiyetin sanat ve edebiyatının da tabaka karakteri taşıdığı büsbütün meydana çıktı. Bu yeni tabaka da kendi sanat ve edebiyatını yaratmaya, hiç değilse mevcut sanat ve edebiyata tesir etmeye başladı. Edebiyatta ve sanatta başlıca iki istikamet belirdi ve gittikçe birbirinden ayrıldı. Bir kol gittikçe dar manada tabaka - sanatı ve edebiyatı haline geldi. Harpler ve buhranlarla emniyet hissini kaybeden, sosyal mevkii sarsılan, cemiyetin gidişinde dümeni

(1) İki yıl önce Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde destan mevzuu üzerinde yapılan koleksiyonda Doç. Pertev N. Boratav destan şeklinin cemiyet yapısı ile ve üst tabaka ile olan ilgisi belirtmişti.

elden kaçırmaya başlayan, aşağı kısımları eriyip kaybolan burjuvazinin şaşkınlığının, bocalayışının, realiteden kaçışının ifadesi halini aldı. Bu realiteden kaçış bir taraftan, kısmen, eski romantik şekillerin devamı halinde ifadesini bulurken, diğer taraftan, çok daha kuvvetli bir tarza, yeni yeni, kısa ömürlü cereyanların, bir sürü sonu "izm" ile biten sanat mesleklerinin meydana gelmesi şeklinde belirdi. Gerek edebiyatta, gerek sanatta bu realiteden kaçış, sanatkârın kendi içine kapanması ve müşterek insan vasıflarını, tecrübelerini değil, sadece kendi sübjektif hayatına has hadiseleri işlemesi halini aldı. Ancak küçük bir zümrenin anladığı veya anlıyorum dediği eserler, tablolar, şiirler, romanlar yaratıldı . Bu eserleri burjuvazinin ekseriyeti de anlamıyordu, ama yine bu sanat şekilleri ve eserleri gayet kesin olarak bu tabakanın mahsulü idiler, çünkü bu tabakadan olan sanatkârlar bu tabakanın içine düştüğü korkuyu, şaşkınlığı, realiteden kaçışı temsil ediyorlardı. Burjuvazi "altın devri"ni geçmişti; bu tabaka ile mukadderat birliği yapan veya sosyal menşeinin tesirinden kendini kurtaramayan, daha geniş halk kitleleri ile kaynaşamayan sanatkâr kendi içine kapanıyor, geniş hayat çevresiyle bağı kopmuş, mütemadiyen kendi kendini didiklemekten doğan mariz eserler veriyordu. Romanda bu hal kendini bariz bir suretle gösterdi. "Şuurun akışını" tasvir eden, inceleyen, ifade eden romanlar yazıldı. Bu cereyanın en tanınmış mümessili yakınlarda ölen James Joyce'dur. Romanın yukarıda işaret ettiğimiz ferdiyetçi ve psikolojik vasfı bu çeşit romanlarda son haddini bulmuştur; muharririn anlatığı fert artık o kadar yalnız kendine has tarafları ile ele alınmıştır ki, okuyucu onunla kendisi arasında bir benzerlik, müşterek bir taraf, eserde beşeri vasıflar bulamıyor, onun için de okuduğunu anlamıyor. Son haddine götürülen ferdiyetçilik, diğer fertlerle, okuyucu ile anlaşmayı, haberleşmeyi (communication) imkânsız kılıyor; sanatkârla hitap ettiği insan arasındaki bağ kopuyor.

Sanat ve edebiyatta ikinci kol, gittikçe daha geniş halk kitlelerine doğru açılmaktadır. Bu, feodal cemiyetten kapitalist cemiyete geçmekle başlayan halkçı cereyanın ve onun sanat ve edebiyattaki tezahürünün devamı, yeni şartlar altında yeni şekillerde gelişmesi, halkçılık vasfının gittikçe artmasıdır. Artık bir

fert başrolde olmaktan çıkarılıyor; tiyatro eserlerinde ve romanda bir veya bir iki şahıs başrolü oynamıyorlar; "başrol"de olmak ortadan kalkıyor. Esere sosyal cereyanlar, kitle hareketleri, fikirler hakim oluyor. Romanda "başrol"ün, "kahraman"ın kalkmasıyla birlikte mevzuda da değişme görülüyor. Sanatkâr artık yarattığı karakterlerin iç hayatının çıkmaz dehlizlerinde dolaşmıyor; alakası, dış şartlardan kopmuş, kendi başına ele alınmış fertlerin iç hayatı değil, dış sosyal şartlar içinde ve onlarla ilgili olarak hareketè geçen, hisseden, düşünen fertlerdir; karakterlerini bu şekilde yaratıyor ve yaşatıyor. Bugünün canlı, kuvvetli sanat eserleri, romanları bu ikinci cereyanın mahsulleridir; yarına geçecek olan, dünden bugüne gelen sanat cereyanını yarına bağlayacak olan eserler de bunlardır; çünkü bunlar cemiyetlerin umumi gidişine, tekâmülüne aykırı bir istikamette değil, onunla birlikte ilerliyorlar; artık geçmişe mal olmuş değerleri değil, bugünün ileri, yarına doğru değişen değerlerini ifade ediyorlar. Bu ikinci kolun, bu yeni ve gürbüz sanat ve edebiyat kolunun bir değer vasfı da sanat ile cemiyette aktif bir rol oynadığını ve oynaması lazım geldiğini ileri sürmesidir. Bu anlayışa göre, bütün sanat şekilleri ve eserleri, tabii bu meyanda roman da, yalnız cemiyeti pasif bir surette aksettirmekle kalmazlar, fakat cemiyetin değişmesinde aktif bir rol de oynarlar ve sanatla edebiyat gittikçe daha şuurlu bir surette cemiyetin değişmesinde, gelişmesinde rollerini oynamaladırlar. Böyle aktif bir sanat anlayışı hangi hakikatlere dayanıyor? Cemiyetlerin değişmesinde sanatla edebiyatın rolü nedir? Bu sualler, cevaplan ayrı bir makalenin konusunu teşkil edecek kadar mühimdirler.

(Adımlar, Ekim 1943)

Münakaşa: tartışma; *Müşahede*: gözle görme; *Mütecanis*: türdeş; *Aşikâr*: açıkça, açık; *Mücrim*: suçlu; *İstilzam*: gerektirme; *Müsavi*: eşit; *Rağbet*: iyi karşılanma, beğenilme; *Ferdiyetçi*: bireyci; *Şuur akışı*: bilinç akışı.

RIFAT ILGAZ: YARENLİK

Rıfat Ilgaz, kendine mahsus bir edası olan, şuurlu veya şuursuz taklitten uzak, müstakil şahsiyetli bir şair olarak beliriyor. Yazılarında gösteriş, şu veya bu olmak iddiası yok. Yakından bildiği, içten duyduğu mevzuları, kendi hayat tecrübelerini işliyor. Bunun içindir ki, entelektüel iddialara, "bir şiir anlayışı" izahlarına girmeden, lüzum görmeden, kendine mahsus bir yazış geliştiriyor. Muhteva, öz, halis, yapmacıktan uzak olunca, ifade tarzını, vasıtalarını da kendiliğinden buluyor. Rıfat Ilgaz halk şairi, köy-şairi olmak gayretinde değil, fakat kendisi halktan olduğu için, halkla beraber olduğu için şiirlerinde temiz, güzel bir dil, halkın dili beliriyor ve Rıfat Ilgaz "halka inmek" gayretinde olan, zoraki köy şiirleri yazan, halk şiirlerinin kalıbını alarak halk şairi olduklarını sananlardan çok daha fazla, onların erişemeyeceği kadar, bugünün halk şairi oluyor. Gerçekten bildiği, samimi olarak duyduğu mevzuları işleyen sanatkâr, eğer sanatkâr ise, mevzuuna en uygun şekli bulur ve bu şekil ayrılmaz bir surette bütünleşir. Rıfat Ilgaz böyle bir şairdir.

Rıfat Ilgaz'ın işlediği mevzular günlük, herkesin başından geçen veya geçebilecek olan hadiselerdir. Böyle "küçük şeylerden bahsetmek" genç şairlerimiz arasında beliren bir temayüldür. Fakat bazıları bunu adeta bir dogma haline getiriyorlar, küçük şeylerden bahsetmeyi gaye ediniyorlar; o zaman bu bir nevi

şiir züppeliği oluyor. Rıfat Ilgaz'da beğendiğim cihet kendisinde böyle bir temayül olmaşıdır. O, günlük hadiselerden, "küçük şeylerden" bahsetmeyi bir şiir felsefesi haline getirmemiş. Bununla meşgul değil. Bildiği, duyduğu, ifade ihtiyacını hissettiği tecrübeler bu çeşitten olduğu için mevzuları bu çerçeve içinda kalıyor. Fakat temenni edelim ki şairin hayat tecrübeleri, alakaları, anlayışı daha genişlesin ve yine taklide, boş kalıplara dökülmeden, görüş, duyuş, anlayış ufukları gerçekten genişlediği için bize daha geniş, daha derinlere giden öz mevzular işlesin. Rıfaz Ilgaz'ın yolu çıkmaz bir yol değil, kendisinin bu yolda sonuna kadar açılmasını bekleriz.

Rıfat Ilgaz müreffeh bir zümrenin değil, fakat bir günden öbürüne yaşayabilmek için didişen ve böyle üzüntülü günlerin akşamında, bazen, "gününü gün etmek için, şöyle bir demlenen" halkın şairidir. Onun için şiirlerinde gül, bülbül, berrak sema, mavi deniz, kalp ağrıları yok. Hayatın daha karanlık, daha hüzünlü taraflarının akisleri var. Bununla beraber şiirlerinde hayatın kötümser bir ruh hali de sezilmiyor. Şair, isyankâr da değil. Kendisini hadiselerden biraz uzağa çekiyor ve hayata karşıdan bakarak gülebiliyor; alaylı olmakla beraber halden anlayan, şefkatli, müsamahalı bir gülüş; acı, yakıcı bir istihza değil. Bu hoş gören tarzda alay, içinde bir hüzün de gizleyerek, bilhassa "Yarenlik" ve "Komşuluk" şiirlerinde beliriyor; "Kitaplar" şiirinde şair daha iğneleyicidir; kof bilgilerin kofluğunu deşiveriyor. Hadiseleri işlerken kendisini böyle biraz uzağa çekebilmek kabiliyetinden dolayıdır ki şair; ölümden, kendi ölüm ihtimalinden bile görünüşte lakaytlığa benzer bir tabiilikte bahsedebiliyor. Bir arkadaşının ölümünden bahseden, "işte böyle, azizim" şiirinde ince bir sızı, keder var; fakat şair his taşkınlığından çekiniyor, ölüme hailevi, esrarlı, feci bir şekil vermiyor. Heyecan ifadesinde şair tutumludur; baskı altına alınmış, hatta yarı alaylı ifade edilen acıların samimiliğine, özlülüğüne okuyucu inanıyor ve şairle birlikte duyuyor.

(1) Rıfat Ilgaz, *Yarenlik, Şiirler,* A.A. Neşriyatı, 1943.

Hülasa, *Yarenlik*[1] bugünkü şiirimize yeni bir şey getiriyor ve Rıfat Ilgaz bize ilerisi için ümit verici görünüyor. Kendisine başladığı yolda muvaffakiyet dileriz.

(Adımlar, 1943)

Eda: tarz, üslup, ifade; *Cihet*: yan, yön; *Müsamaha*: hoşgörü; *İstihsa*: alaya alma; *Haile*: trajedi.

İNGİLİZ ROMANININ SOSYAL CEPHESİ

İngiltere'de roman edebi bir nevi olarak, on sekizinci yüzyılda meydana gelir. On sekizinci yüzyıl, ta on dördüncü yüzyıldan beri ticaret, yeni keşfedilen memleketler, buralardan gelen servet, feodal ziraat sisteminin çökmesi ve saire sebeplerle inkişaf edegelen kapitalist cemiyetinin de kuvvetlendiği bir devirdir. Cemiyetin bu inkişafıyla beraber roman nevi de ta on dördüncü yüzyılda Chaucer'in manzum *Troilus and Criseyde* hikâyesiyle başlayıp muhtelif inkişaf merhalelerinden geçer; on altıncı yüzyılda eski ve ortaçağ manzum hikâyelerinin nesir halinde bir araya getirilmesinden başka bir şey olmayan ve o devir hümanistlerin eserlerinde olduğu gibi daha ziyade okuyucuyu terbiye etmeyi göz önünde tutan uzun birtakım eserler, on yedinci yüzyılda kalp kahramanlık maceralarını hikâye eden gayet uzun kitaplar, sonra hayali hakikat gibi gösterecek kudrette biricik kuvvetli macera hikâyesi *Robinson Crusoe* (on sekizinci yüzyılın başında yine bu maceralı vakalar ve siyasi, içtimai tenkitlerle dolu bir eser), *Gulliver'in Seyahatleri* yazılır; ve nihayet roman müstakil bir edebi nevi olarak on sekizinci yüzyılın ortalarında kendini gösterir. ingiltere'de romanın babası bu yüzyılda yaşayan Richardson ile, işe onunla alay etmek üzere başlayan, sonra onunkilerden daha uzun ömürlü eserler yazan Fielding'dir.

Bu devirde böyle müstakil bir varlık olarak kendini gösteren romanın kısaca özünü verecek olursak diyebiliriz ki, burada vakadan ziyade bir veya birkaç şahsın tanıtılması mühimdir; bu

şahıs veya şahıslar da eski tarihlerden veya muhayyel hamaset vakalarının kahramanı olmuş kimseler arasından seçilmez. Romancının, karakter portresini itina ile ve okuyucuda heyecan ve alaka uyandıracak şekilde anlattığı kimse, artık o devir orta yahut fakir sınıfından seçilmiş bir kimsedir. Meşela, Pamela ile erkek kardeşi sanılan Joseph Andrews birer hizmetçidirler. Tom Jones bütün roman boyunca soyu sopu bilinmeyen bir evlatlıktır. Clarissa Harlowe de aristokrat değildir. Bunların muhiti ve hayatı o devir aşağı ve yüksek orta sınıfının muhiti ve hayatıdır. Eski romantik hikâyelerde mühimsenmeyen günlük hayatın teferruatı, sokak kavgaları halkın gelip geçtiği kır yolları, hanlar, ticarethaneler, yazıhaneler, evlerin kıyı bucağındaki hizmetçilerin hayatı, burada da realiteye sadık kalınarak anlatılır. Sayısı ve kültür seviyesi zaten bu yüzyıla kadar artmakta olan orta sınıf, kendi hayatını aksettiren bu edebi neve daha fazla ilgi gösterir.

Fielding'le Richardson'un on sekizinci yüzyılda şekil verdikleri bu roman nevi, bundan sonra meydana gelecek belli başlı bütün romanlardaki hususiyetlerin nüvesini içinde saklar. Bunun böyle olması gayet tabiidir; çünkü 19. ve 20. yüzyıldaki İngiliz kapitalist cemiyeti, yine 18. yüzyıl cemiyetinin bir devamı ve inkişafından başka bir şey değildir. Bununla beraber 19. yüzyılda romanın muhtelif çeşitlerinin belirdiğini veya diğer bir deyimli romanın muhtelif kollara ayrılarak geliştiğini görüyoruz. Bunları ancak başlıca vasıflarıyla kısaca şöyle gruplandırabiliriz:

1. Önce, orta sınıfın ve burjuvalaşmış küçük toprak sahibi eşrafın, kadın, aşk, evlenme ve aile kurma alanlarındaki kıymet ve münasebetlerini işleyen ve mahdut birkaç kadın ve erkeği vakaya kahraman yapan romanlarla karşılaşıyoruz. Bu grupta bir yandan *Uğuldayan Tepeler, Jane Eyre* gibi romantik ve bazen de mistlikleşen aşk temleri etrafında yazılmış romanlar, bir yandan da bu yukarıdaki konuları realist bir görüş ve müsamahalı bir alayla anlatan Jane Austen'in romanları vardır.

2. Sonra, bu yüzyılın ortalarına doğru romancı artık devrin feminizm, siyonizm, terbiye ve din meselelerini ele alıp bunlarla ilgili tezleri ileri süren romanlar ortaya koyuyor. Bunların başın-

da George Eliot ile George Meredith (daha başka hususiyetleri de bulunmasına rağmen) gelir.

3. Bazı romancılar da orta sınıfın ve aristokrasinin hayatındaki aşırılıkları, yapmacıkları ve kalp tarafları deşen ve gülünç gösteren hiciv romanları yazarlar. Bu romanlarda roman sanatı, kendini doğuran cemiyeti tenkit eder. Bu nevi romancıların başında *Vanity Fair (Benbencilerin Panayırı)* adlı romanıyla Thackeray gelir.

4. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında sınai inkilapla, daha da gelişmiş olan kapitalist sistemin, burjuvazi sınıfının zıt kutbu olarak ve burjuvazi sınıfıyla beraber meydana getirdiği işçi sınıfı kuvvetini hissettirmeye başlar; burjuvazi sınıfını en tedirgin edici meselelerle karşı karşıya getirir. Grevler, sokak çarpışmaları, iş şartlarının düzeltilmesi için tahrikler ve tazyikler bunların siyasi sahadaki akisleri –parlamento mücadeleleri, Chartist hareketleri vs.– burjuvazi sınıfını işçilerin hayat ve çalışma şartları ile ilgilenmek zorunda bırakır. Cemiyetin bu durumu, romanda da tesirini kuvvetle gösterir. "Sosyal roman" denegelen roman nevini doğurur. Bu yüzyılın en kuvvetli, kısmen natüralist ve realist kadın ve erkek romancıları mesela Dickens ve *Mary Barton* ve *Northan South* adlı eserleriyle Mrs. Gaskell, romanlarının en mühimlerini bu meseleler etrafında yazmışlardır.

Bu yüzyılın en büyük romancılarından biri olan Thomas Hardy de devrimin problemlerini işler. Bu problemlerin bir kısmı ikinci gruba kattığımız romanların problemleridir. Bir kısmı da "sosyal roman" nevine katılabilecek vasıftadır. Ama Hardy'yi sosyal romanın mümessillerinden ayıran başlıca vasıf sosyal problemler karşısında aldığı vaziyettir. Kapitalist cemiyetin kargaşalık ve düzensizliği, Hardy'de insanların iradesi dışında bir kör kuvvete inanmak şeklinde ve sosyal problemleri bu kör kuvvetin doğurduğu, bunun için de problemlerin halledilemeyeceği kanaati halinde belirir. Sosyal roman nevinde ise, mesela Dickens'de, bu problemlere karşı pratik ve ıslahatçı bir tavır vardır. Yalnız hal çareleri inkılapçı değil ıslahatçı nevindendir. Bunun içindir ki Hardy kötümser, Dickens ise iyimser bir ruhtadır.

5. Bu belli başlı roman kollarından başka romanın gelişmesi

bakımından ehemmiyeti olmayan ikinci derecede bir roman kolu da realiteden kaçısı ifade eden romantik tarihi romandır. Bunun ustası olarak Sir Walter Scott'u görüyoruz. Bunlar, devirlerinden ve cemiyetlerinden uzaklaşmaya çalışarak ortaçağın parlak kahramanlık temellerini ele alırlar.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında kapitalist sistem, inkişaf devresinin artık sonuna gelmiş bulunuyordu. Artık genişleyen değil, gittikçe daralan bir iktisadi sistem haline gelmişti. İktisadi imkânların bu daralması neticesinde kapitalist cemiyetler arasında rekabetler, çarpışmalar, harpler şiddetleniyor ve cemiyetlerin iç yapısındaki tezatlar ve sınıflar arasındaki mücadeleler keskinleşiyordu. Burjuvazi, artık ne mevkiinden, ne geleceğinden emindi. Cemiyetin buhran halini alan bu düzensizliği içinde gelenekler, eski kıymetler, inançlar, ahlak kaideleri vs., kökünden sarsılıyor, yıkılıyordu. Eski kıymetler sisteminin yıkılışı ve burjuvazi sınıfının içine düştüğü emniyetsizlik ve endişe hali, belirtilerini sanatta ve romanda da gösterdi.

Eski kıymetler sisteminin yıkılışı, cemiyeti tahlil ve tenkit edici eserlerde görünür. Samuel Butler ve daha sonra Galsworthy'nin romanlarında olduğu gibi. Bu yıkılış aynı zamanda eski kıymetleri red, inkâr ve onlara isyan şeklinde de tecelli eder. Oscar Wilde'la başlayarak D. H. Lawrence'da kuvvetlenen roman tarzında olduğu gibi; fakat bu ikisi bir başka ve daha mühim olan cepheleriyle de sosyal çöküşü ifade ederler; birbirlerinden farklı yollardan giderek her ikisi de cemiyet meselelerinden kaçışın birer tezahürü olurlar. Estet O. Wilde, "sanat sanat içindir" diyerek cemiyet ile olan bağlarını koparır ve sanatı kendi içine kapar. D. H. Lawrence da cinsi hayatı ve meseleleri romanında ön planda tutarak ve sanki yalnız bu hayatın cezbesine tutulmuş gibi ona bağlanarak cemiyetten ayrı kalır. D. H. Lawrence'ın ve diğer bazı şairlerin de bu cinsi meseleleri ön plana almaları, bu devrin genel vasıflarından birinin ifadesidir. Bu "cinsiyet manisi" bir yandan on dokuzuncu yüzyıldan gelme cinsiyet tabularının yıkılışı ve onlara karşı bir tepkidir. İkincisi, devrin insanlarda doğurduğu huzursuzluğun, sıkıntının bir ifadesidir; hayatı, cinsi hayatı icra etmek ve ferdin hayat meselelerinin hallini,

selametini orada aramaktır. Üçüncüsü de, daha hususi olarak, psikolojide psikanalizmin gelişmesinin edebiyatta bıraktığı bir akistir.

Psikolojiden gelen tesir, bir başka bakımdan da, "şuurun akışı" nı işleyen romanların ortaya çıkmasında kendini göstermiştir. Bu tip romanda birkaç şahsın, kısa bir zamanda – Joyce'un *Ulysses*'in de olduğu gibi esas itibarıyla bir tek şahsın 24 saatte – kafasından geçenler anlatılır. Bu roman nevi sadece psikolojiden gelme bir tesirin mahsulü addedilemez. Ondan çok daha mühim olan içtimai şartların mahsulüdür. Hem zaten romanın bir edebi nevi olarak ayırt edici vasfı, içinde doğduğu cemiyet gibi ferdiyetçi oluşudur. Ferdin ruhi hayatının tasviri, "karakter portre"sinin çizilmesi, edebiyat nevileri içinde bilhassa romanda yapılır. "Şuurun akışı" romanında bu, ferdin ruhi hayatıyla meşgul olmak, son haddine götürülmüş, romancı, ferdin içinde bulunduğu daha geniş cemiyet çerçevesini bir tarafa bırakarak, sadece ele aldığı fert veya fertlerin iç hayatlarının dolambaçlı dehlizlerinde yolunu kaybedip kalmıştır. Artık romancı ve eseri cemiyetle alakasını kesmiş, kendi içine kapanmış bir durumdadır. Okuyucu için eser, anlaşılmaz veya anlaşılması çok güç, birbirini tutmaz vakalarla dolu bir rüyanın hikâyesi halini alır. Kısacası bu nevi roman, cemiyet realitesinden kaçışın en kuvvetli bir tezahürüdür.

Cemiyet realitesinden kaçmanın bir başka şekli de, zaten birbirine bağlı olan, geriye gidiş ve mistisizme sapmaktır. Bu meyli romanda da görüyoruz. İngiliz romanında mistisizm iki şekilde kendini gösteriyor. Bunların mümessili olarak Aldous Huxley ile Charles Morgan'ı gösterebiliriz. Aynı zamanda münekkit de olan A. Huxley'in ilk eserlerinde kuvvetli bir hiciv ve tenkit görüşü vardır. Bu hicvi en iyi temsil eden eseri, *Brave New World*'dur *(Bu Yepyeni Güzel Dünya)*. Burada A. Huxley, sureta müstakbel bir dünyayı anlatır. Fakat aslında bugünkü kapitalist dünya ile meşguldür; bu dünyanın esas vasıflarını, aldıkları istikamet içinde en son haddine kadar götürecek bugünkü kapitalist ve onun had bir şekli olan faşist cemiyeti tenkit eder. Dikkate değer olan cihet şudur ki, A. Huxley, tenkit ettiği bu cemiyete

mukabil, yeni ve üstün bir cemiyet koyamıyor; Amerika kırmızı derililerinin iptidai cemiyetine başvurmak zorunda kalıyor. Ve daha bu eserinde dış ve maddi şartlarla iç ve ruh durumu ikiliği beliriyor. Diğer eserlerinde, nihayet Hollywood'da bir tarikat salik olduğunu işittiğimiz A. Huxley, gittikçe daha fazla maddi şartları reddediyor; ruhi varlığa çekilmekte huzur ve selamet arıyor. Sosyal problemlerin, ıslah ve hatta inkılap hareketleriyle içtimai şartları ve münasebetleri değiştirerek değil, her ferdin kendi içine kapanıp kendisini kemale erdirterek halledeceği iddiasındadır.

Mistisizmin ikinci şeklinin mümessili olan Charles Morgan'da aşk, ihtiras ve cezbe hali hakim bir vasıf olarak görülür. Eserin muhtelif sahnelerinde, Morgan'ın bir aşk vakasını realiteye ugun olarak anlatmaktan ziyade mistik bir halde, şehvet cezbesine tutulmuş insanların içinden geçenleri anlatıyor. Şehvetin aşırılıklarını, dindar bir insanın mistiklik ve cezbe halini bir araya getirerek, kendi devrinin ahlak mefhumlarına karşı kendi isyan halini daha hoşa gidecek, uzlaştıracak bir şekilde göstermeye çalışıyor. Neticede ortaya "bulanık bir çamur çıkarıyor." Bu harp yıllarında yazdığı romanlardan biri olan *Voyage*'da eski romanlarında olduğu gibi, aynı kaçamak yoluna sapmak meylini görüyoruz. Morgan, orada da ortaçağ evliyaları gibi dünyayı terk etmenin vereceği huzur ve rahatı anlatır.

20. yüzyıl cemiyet şartları altında yukarıdan beri kısaca vasıflandırdığımız İngiliz romanında verimsiz olmaya mahkûm istikametler beliriyor. Bu istikametlerin her biri birer çıkmaza sapmış oldukları için verimsizliğe mahkûmdurlar. Bunlardan bir kısmı daha şimdiden geçmişe mal olmuş, bugün kıymetten düşmüş muharrirler ve eserlerdir. Bu cereyanların yanında romanda bir de bugünü yarına bağlayan, bugünü yarına götürecek olan ileri kıymet, hareket ve cereyanları anlatan eserler var. Fransa'da Malraux ve Barbusse, Amerika'da Steinbeck ve J. Dos Passos romanda bu ileri cereyanın mümessilleridir. İngiliz romanında bu ileri kolun, bu saydığımız romancılar ayarında dünyaca tanınmış mümessileri henüz yoktur.

(Adımlar, Kasım 1943)

Muhayyel: hayal gücüyle yaratılan; *Hamaset*: yaratılıştan olan yiğitlik, kahramanlık; *İtina*: özen; *Mahdut*: sınırlı; *Kalp*: sahte; *Mümessil*: temsilci; *Tezat*: karşıtlık; *İrca*: geri çevirme; *Meyil*: eğilim; *Salik*: bir yol tutan; *Mefhum*: kavram.

SANATTA KONU MESELESİ

Bir estetik üstadımız *Ülkü*'nün 56. sayısında çıkan "Edebiyatta Konu" adlı bir makalesinde "Vuslat" şairi Yahya Kemal'i kötülemek istediğimizden, büyüklüğünü inkâr ettiğimizden bahsediyor. Bu münasebetle, yanlış anlaşıldığını sezdiğimiz şu noktayı, meseleye girmeden iyice belirtmek istiyoruz: Yahya Kemal hakkında çıkan yazımızda maksadımız şairin büyüklüğünü inkar etmek değildi. Şüphesiz Yahya Kemal edebiyat tarihimizde Osmanlı devrinin sonunda gelmiş büyük bir şairdir. Devrinin ölçülerine göre değeri inkâr edilemez şiirler yazmıştır; bize garbı tanıtmıştır. Fakat bu hükmü verirken şu cihetleri unutmamak lazım: Yahya Kemal bize garbı tanıtan yegâne şair değildir. Ondan önce, Hâmit, Cenap, Fikret, Ahmet Haşim, ilh.. de bize garbı tanıtmışlardır. Sonra, garp deyince karşımıza değerleri mütecanis bir bütün çıkmadığı için sorabiliriz: Yahya Kemal bize garbın en ileri bir istikbali müjdeleyen ufuklarını mı açtı? Avrupa şiiriyle aramıza kurduğu köprü bizi Avrupa'nın neresine götüren bir köprü idi? Muhakkak ki Yahya Kemal'in bize getirdiği Avrupa artık bugünün ileri Avrupa'sı değildir. Sanatta değerler ve mektepler, "sanatın kendi realiteleri" mutlak ve ebedi olamaz. Bu değer ve mekteplerde cemiyet bünyesinin diğer kısımlarında olduğu gibi devirlerini yaşar ve çökerler; aralarından gürbüz ve gelişmekte olan diğer mektepler ve cereyanlar çıkar. Yahya Kemal böyle göçmüş bir devrin büyük şairidir. O

göçmüş devrin temsil ettiği sanat, bu günün değil, dünün sanatıdır.

Sayın estetimiz, Yahya Kemal'e "devrinin büyük şairiydi" deyişimizi, "sanat dışı düşüncelerle" verilmiş bir hüküm diye vasıflandırıyor. Sanat eserlerini ve sanatkârları böyle sanat eserinin cemiyetle, devriyle münasebeti ve o cemiyeti ifadesi bakımından değerlendirmek sanat tenkidi sahasının dışında kalan mülahazalarla meseleyi ele almak değildir. Bugün dünyanın en tanınmış estetleri, sanat münekkitleri, edebi tenkit ilmine kendini vermiş olanlar, böyle sanatkârla sanat eserlerini devirleri ile olan münasebetleri zaviyesinden ele alıyorlar. Mesela Cambridge üniversitesinin en ileri gelen münekkitleri Richards ile T. S. Eliot, sonra Leavis, Herbert Reade; Amerika'da tenkit eserleriyle de dikkati çeken sanat tarihçisi Craven ve estet Prof. Parker sanat meseelerini bu işaret ettiğimiz görüşle ele alan bilgin münekkitlerdir.

Fakat madem ki estet üstadımız ille "sanat için" kaygılarla bu konumun ele alınmasını istiyor, gelin biz de ona uyarak sözlerimize devam edelim: Üstadın da söylediği gibi her şeyin sanat mevzuu olabileceği doğrudur. Bir çift pabuç, bir şarap şişesiyle bir bardak, bir çiçekçik, maviliklere uçuşan veya Boğaziçi sırtlarında uzanmış uyurken üstadın kirpiklerine konan iri kelebekler, yahut da yedi kat yerin dibinde kara elmasa çekiç sallayan insanlar sanatın mevzuu olabilir. Bir zamanlar bazı konuların sanatkâr tarafından ele alınamayacağı ileri sürülürdü. Michael Angelo'nun fresklerinde çıplak olarak resmedilmiş olan Adem ve Havva resimlerinin üstü örtülmüştü. On dokuzuncu yüzyıl şairlerinden Rosetti ve arkadaşlarının şiirleri kadın vücudunun güzelliği üzerinde fazla duruyor diye muhafazakârlarca şiddetle tenkit edilmişti. Hatta zamanımızda da J. Joyce'un meşhur romanı sansür edilmek istenmişti. *Lady Chatterley'in Aşkı*'nın İngiltere'de neşrine müsade edilmemişti. Bu vaziyetler düşününce estetik üstadımızın "her şey sanatın konusu olabilir" demesi bir ilerilik sayılabilir.

Ancak bu bahiste estet üstadımız gayet ehemmiyetli bir noktayı gözden kaçırıyor: Harici alemdeki eşya sanat eserlerinin

ancak ham maddesidir. Üstadımızın bahsettiği Van Gogh'un tablosundaki "Pabuçlar" sadece bir çift pabuç değil, Van Gogh'un gördüğü ve tablosuna aksettirdiği şekildeki pabuçlardır. Yani sanatkârın harici alemi idraki "seçici"dir. (Esasen yalnız sanatkârın değil her ferdin idraki seçicidir. Modern psikoloji bu seçiciliğin idraklerin bir vasfı olduğunu kesin olarak tesbit etmiştir.) Binaenaleyh aynı hammaddeyi, –bir çift pabucu– muhtelif sanatkârlar, muhtelif tarzlarda eserlerinde işleyebilirler. Zaten bir tabloyu bir fotoğraftan ayıran vasıf da işte budur. Fakat şu noktayı da hemen ehemmiyetle belirtelim ki, sanatkârın idraklerinin seçici oluşunu söylemek, "sanatta indi bir sübjektivizim vardır" demek değildir. Çünkü her ferdin şahsiyeti doğuştan gelme değildir. Belirli bir sosyal çevre içinde teşekkül eder; bu teşekkülde sosyal değerler, inançlar, fikirler, ülküler, güzellik, iyilik, doğruluk, kahramanlık ilh.. değerleri benliğin ayrılmaz bir parçası haline gelir. Sosyal değerler derunileşir. İşte bunun içindir ki sanatkâr eserinde devrinin ve mensup olduğu içtimai zümrenin görüşlerini, değerlerini aksettirir; yani konusunu devrin "hassiyeti"ne göre seçer ve işler. Bu seçicilik şuurlu olmayabilir. Hatta sosyal değerler ne kadar kuvvetle benliğe yerleşmişse fert onları harici realiteleriyle değil sadece onların kendi iç alemindeki cepheleriyle tanır. Bu gerçeği göremeyen münekkitler de sanat eserini sadece sanatkârın iç dünyasının bir ifadesi sanırlar. Sanatkârın konusunu seçmesi devrinin ve kendi çevresinin hakim değerlerine göre olur. Sosyal değer ise devre ve cemiyet bünyesine göre değiştiğinden dolayı muhtelif devirlerin sanatkârları aynı konuyu muhtelif tarzlarda işleyebilirler. Buna birçok misaller verebiliriz:

Faustus temasını Christopher Marlowe ile Goethe'nin şekil ve muhteva bakımından devirlerine göre işleyişleri başka başkadır. Eloise ve Aberlard mevzuunu Alexander Pope ile modern bir romancının ele alışları büsbütün başka başka şeylerdir. Pope İngiliz edebiyatının neoklasik bir şairidir. Ve bu ortaçağ hikâyesini devrinin hakim görüşlerine ve kalıbına uydurarak nazmen söyler. Aynı hikâye (devrimiz daha ziyade roman ve dram nevilerinin hâkim olduğu bir devir olduğu için) şimdi heyecanlı ve

kuvvetli bir romana mevzu oluyor. Sonra sosyal problemleri, 19. yüzyılda bir Mrs. Gaskell'in, bir Dickens'in, sonra Zola'nın ve nihayet devrimizde, Steinbeck, Le Hamp, Aragon'un ele alışları büsbütün ayrı şeylerdir. Estet üstadımız, "Şair veya romancı; tekniğiyle, heyecanıyla mizacıyla kaynaşmayan bir fondan hiçbir sanat eseri çıkaramıyor!" diyor. Doğru, çıkaramaz; ama meselenin asıl düğüm noktası şudur: niçin sanatkâr şu konuyla kaynaşıyor da bu konuyla kaynaşamıyor? Bu farklı kaynaşmaların amilleri nelerdir? Bu amilleri sanatkârın sadece sübjektif âleminde aramak, bunun ötesine gidememek çarpık bir sanat görüşü medana getirir. Yukarıda adlarını saydığımız meşhur münekkit ve estetler bu noktayı görmüş ve sanat eseriyle sanatkârın iç âlemini devrin sosyal çevresinin kendine has vasıfları bakımından ele almışlardır.

Sosyal değerler devirden devire cemiyet bünyelerine göre değişir. Bir devirde dikkat, harici alemdeki eşya ve olayların bu kısmı üzerinde bilhassa toplanır ve o konular ele alınır. Diğer bir devir ve cemiyette ise dış realitenin büsbütün başka bir kısmı veya cephesi üzerinde durulur. Mesela klasik devirde tragedyalara insanların tanrılar elindeki mukadderatı konu olarak seçilir. Daha ferdiyetçi olan Rönesans Shakespeare'inde mitolojilerden ziyade fertlerin birbiriyle münasebeti ve psikolojileri işlenir. Daha sonraki romantik çevrelerde solgun benizli, sırçalar gibi ince ruhlu, dertli âşıklar harabelerin, uzak ellerin ve geçmişin güzelliğine hasret duyarlar. Kendi edebiyatımızda da devir devir değişen konularla karşılaşırız. Zaman gelir, gülle bülbülün, selvi boylu yârların şiiri terennüm edilir. Sonra bir zaman gelir, içli kızların, Zavallı Necdet'lerin, mahzun gönüllü veremlilerin, uzun pejmürde saçlı Ahmet Cemil'lerin romanları yazılır. Bugün de artık sanatkâr bu saydığımız konuları geride bırakıp toplulukların hayatını, cemiyetin geçirdiği buhranları ve çatışmaları, insanla münasebeti bakımından tabiatı ele alıyor. Bugünün sanatkârı toplulukların emellerine, ümitlerine, varmak istedikleri gayelere inanıyor.

Demek sanatın konusu, muhtevası, devirle değişiyor. Muhteva şekli yaratır. Her yeni muhteva yeni bir şekle ihtiyaç gösterir.

Cemiyet şartlarıyla değerleri değişince sanatkârın da tecrübe ve görüşleri değişiyor. Bu demektir ki konular değişiyor. Bu yeni muhtevaya uygun olarak sanatkâr yeni şekiller arayıp meydana koyuyor. Estet üstadımız sanatkârın konusun ancak kusursuz bir şekille kaynaştığı zaman değerleneceği kanatinde. Ve bu kanaat doğru; ancak şekil ehemmiyetli olmakla beraber, unutmayalım ki, yukarıda da söylediğimiz gibi, şekil daima bir muhtevanın şeklidir. Madem ki muhteva sanatkârın ona karşı aldığı vaziyete göre, sanatkârın seçiciliğine göre değişen bir muhtevadır, öyleyse muhtevanın sanatkârca görülen karakteri başkalaşır ve şekli kendine uydurmak için zorlar. Eserin mükemmel sayılabilmesi için şeklin kuvvetli olması zaruridir. Şeklin ehemmiyeti inkâr edilemez; edilemez ama şekil muhtevadan ayrı olarak da ele alınamaz. Cemiyetin seçiciliği yalnız muhtevaya değil şekle de racidir. Böylece her devirde edebi nevilerin bazıları daha belirli bir hal alıyor ve diğer bazıları o devrin harici alemden seçtiği konuları işlemeye uygun gelmediğinden büyük sanatkârlarca benimsenmiyor; her devirde hakim edebi neviler ortaya çıkıyor. Sonra her hakim nevi, içinde de çeşitli şekiller doğuyor. Mesela modern devrin hakim edebi nevileri roman ve dramdır. Fakat bunlar da zamanın değişik şekillerine ayak uyduruyorlar; muhtelif roman ve dram şekilleri meydana geliyor. Böylece bugünün roman sanatı dokuzuncu asır romanı değildir. Devrimizde uzun romanlar gitgide daha fazla yazılmakta, büyük sanatkârlar, Dos Passos, Şolohov, Eugene O'Neil ve Bernard Shaw ilh. roman veya dram nevini ifade vasıtası olarak kullanmaktadırlar. Çünkü bugünün hassasiyetini ifade için, küçük şekilli sanat dar bir kalıptır; bu heyecan ve hassasiyet kendini ifade için roman veya dram gibi bilhassa primadonnasız, kitlevi mahiyette bir şekil alıyor.

Fakat her zaman olduğu gibi, sanatkârın her devirde seçtiği muhtevayı geleneğin ötesine aşan yepyeni bir kalıp içinde ifade ettiğini kavramakta estetik üstatlar geç kalıyor ve sanatkârı hayatta iken ekseriye takdir edemiyorlar. Mesela estet üstadımızın şimdi artık ansiklopedilere geçtiği için hayranlıkla adını andığı Van Gogh bütün hayatında ancak 150 franklık eser satabilmiş-

tir. Shakespeare ölümünden en aşağı yüz yıl sonra şöhret kazanmaya başlamış, Milton o meşhur *Paradise Lost (Kaybedilmiş Cennet)* için hayatında ancak beş İngiliz lirası alabilmiştir. Üstadın, büyüklüğünü tanıdığı Keats'in ömrü münekkitlerin acı sözleriyle kısalmış Shelley boğuluncaya kadar diyar diyar gurbetlerde dolaşmak zorunda kalmıştır.

Bütün bu yukarıda söylediklerimiz, estetik mevzularının havada bir şey olmayıp estetin umumi hayat görüşüyle ilgili bir şey olduğunu gösterir. Estetin sanat telakkisi kendi hayat görüşüne bağlıdır. Bunun için sanata muhatap olan estetler arasında, her zaman muhafazakârlar ve ileri görüşlüler vardır. Muhafazakârlar bir türlü zamanın gidişiyle atbaşı beraber gidemez. Bunlar bir eserin kıymetini anlayabilmek için muhakkak onun bir sanat ansiklopedisine geçmesini beklemeye veya büyük estetlerce lanse edilmesini görmeye muhtaçtırlar. Mesela şimdi Stokovsky yeni kompozisyonları çalabilmek için çoğu ihtiyar kadınlardan müteşekkil olan sanat hamileriyle mücadele etmek mecburiyetinde kalıyor.

Evet insanın hayat görüşü sanat telakkilerine de tesir ediyor. Estet üstadımızın bu sefer Yahya Kemal'i müdafa vesilesiyle ileri sürdüğü klasikleşmiş muhafazakâr fikirleri biz daha evvel başka bir münasebetle *İnsan*'da çıkan bir makalesinde de okumuştuk.[1] O makalesinde üstat, bugünün endüstri medeniyetinin kendisine mahsus eserler veremeyeceğine kanidir. Amerika'nın haline hayıflanır; "Maddeyi her şeyin üstüne koyan, makineyi ruh nizamına uyduramayan Amerika göz önünde,"der. Onca New York, caddeleri gibi iç bünyesi de düpedüz yeknesak bir şehirdir. O şehirde artık, "bir kordela gibi yamaçları dolana dolana çıkan yollar", üstadımızca sanat hareketleri de yoktur.

Halbuki üstat, sanat kısırlığına yandığı New York şehrinin bugün tiyatroda ve musikide, Moskova ile birlikte önderlik etmekte olduğunu, bazı en büyük romanların orada yazıldığını unutmuş görünüyor. Bu hususta müşterek bir kanaatin mevcut

(1) Suat Kemal Yetkin, "Yirminci Asır", *İnsan*, S. 7.

olduğunu herhalde Nureddin Sevin arkadaşımızla, Karl Ebert'ten öğrenebilir. Ama bu sanat başarıları devrin nabzını aksettirdiği ve o nabzı da kendisi duyamadığı için, üstat bize bu hakikatlerden bahsedemiyor.

(Adımlar, Mart 1944)

Mülaza: düşünce; *Zaviye*: açı; *İdrak*: algı; *İndi*: kendince; *Deruni*: içten; *Raci*: ilgi duyan; *Yeknesak*: tekdüze.

KALP FİKİR, GERÇEK FİKİR

Her devrin, o devri vasıflandıran bazı hakim değerleri vardır; mesela bizim devrimizin hakim değerleri de müsbet ilim, halkçılık, bilgide ve teknikte ilerilik ilh.'dir. Bazı fertler ve zümreler bu değerlere gerçekten inanırlar ve gerçekleşmeleri için çalışırlar; diğer bazı zümreler vardır ki bunlar bu değerleri kendi hususi gayeleri ve menfaatleri uğrunda birer kalkan gibi kullanırlar. Bu suretle cemiyetin fikir hayatında gerçek fikirler yanında kalp: fikirler de belirir. Fikir adamının vazifesi, fikirlerin kalbını hakikisinden ayırt etmek ve bu yolda umumi efkârı aydınlatmaktadır.

Adımlar ilk sayısından itibaren, fikir hayatımızın muhtelif sahalarında, ilimde, sanatta, edebiyatta, terbiyede, sosyal konular alanında daima kalp ile gerçek fikri ayırt etmeye ve gerçek olanı belirtmeye çalıştı. Bu yoldaki emeklerimizin boşa gitmemiş olduğu görülüyor. Yarasalar gibi karanlıktan hoşlanan, fikirleri gün ışığına çıkarıp umumi efkâr önünde incelemekten, çekinen bazı yazar ve münevverler fikirlerinin kalp mahiyetinin meydana çıkmasından telaşlanarak gazete ve memcualarda hummalı bir yazı faaliyetine giriştiler. Bu faaliyet üç koldan kendini gösterdi: birincisi, bizim müdafa ettiğimiz ve kendilerinin alenen reddetmeye cesaret edemedikleri fikirleri kendilerine maletmek teşebbüsü, "biz de ilme inanırız; kıymetini inkâr etmeyiz; biz de halkçıyız, biz de fikir hürriyetine yer veririz; sanki biz ileri tekniğe ve refaha erişmeye taraftar değil miyiz?" teraneleri... İkincisi, fikir mesullüğü, fikri disiplin, tesanüt ilh. namına kendilerinden farklı

düşünenleri susturmak... Üçüncüsü, kendi kendilerine gelin güvey olup, kendilerini milletin ve devletin sözcüsü rolüne koyarak etrafa milliyet dersi vermeye kalkmak... (Bir dördüncü yola daha giriştiler ama, bu fikirlerinden emin olmayanların, alt olacaklarını anladıkları zaman daima yaptıkları bir şeydir: işi şahsi bir şekle dökmek... Bu o kadar bayağı bir tarz ki, bunun üzerinde durmak aynı seviyeye inmek olur.)

"Biz de halkçıyız, biz de ilim, ileri teknik taraftarıyız ilh." diyen bu adamlar gerçekten öyle midirler? Bu hususta mihenk nedir? Mihenk, bu değerlerin gerçekleşmesi için ileri sürülen vasıtaların, yolların gayeye uygun olup olmadığıdır. "İlme kıymet veriyoruz," diyorlar, ama ileri sürdükleri ilim anlayışı memleketimizin ilim hayatının gelişmesi sağlayacak mahiyette midir? Buna bakmak lazım. "Milli İlim" diye adlandırdıkları her cemiyetin kendine mahsus bir "ilim"inden bahsediyorlar; şimdilik bu iddiayı yalnız "manevi ilimler" için ileri sürüyorlar; bu, insan âlemine ait bilgilerin ilmi karakterini reddetmektir, zira ilim, coğrafi sınırlara göre değişmeyen bir bilgi sistemidir; her cemiyetin kendine mahsus ayrı bir ilmi olamaz. Böyle bir ilim anlayışından hareket ederek bir adım daha ilerleyince, "tabiat ilmi" denen fizik ve kimya da aynı akibete uğrayacaktır ve "Yahudi fiziği, Alman fiziği" tefrikini yapanlarla aynı kapıya çıkılacaktır. İlmin prensipleri ve metodu evrenseldir; memleketimizde ilmin gelişmesi bu prensiplerin ve metodun bizim gerçeklerimize tatbiki, bizim ilim adamlarımız tarafından bizim gerçeklerimizin araştırılması ile meydana gelebilir. Memleketimizde ilmin inkişafı, kendimize mahsus bir "milli ilim" yaratmaya kalkmakla değil, fakat dünya ilim aleminde başka memleketlerin ilim adamları ile ve ilmi eserleri ile boy ölçüşebilecek ilim adamlarının yetişmesi ve ilim eserlerinin meydana gelmesi ile olacaktır.

"Milli sanat" sözleri bu adamların ağızlarından ve kalemlerinden hiç düşmüyor mu? Varsın düşmesin... Bu bir şey ifade etmez. Sanat anlayışları sanat hayatımızın gelişmesini sağlayabilecek çeşitten midir? Bu nokta üzerinde durmak lazım. Halk şiirlerinin kalıplarını taklit edip tekerlemeler düzmek; muhtevayı bir yana bırakıp, şekilde halk dilinin tabirlerini, üslubunu taklit

ederek hikâye yazmak, milli sanat yaratmak değildir. Sanatı ve sanatkârı içtimai muhitinden, sanat eserinin şeklini muhtevasından ayırıp, kendi içine kapanmış temelsiz bir sanat âleminde muhtevasız şekillerle uğraşmak çıkmaz bir yol, kısır bir emektir.

"Biz de halkçıyız" mı diyorlar? Evet ama seçkin adam, seçkin zümre sözleri ağızlarından düşmüyor. Halkın terbiyesi ve yetiştirilmesi ile değil, küçük, seçkin bir zümrenin yetiştirilmesi ile kaygulanıyorlar. Halkçıdırlar! ama, halk kendi menfaatlerini bilmediğinden, kendi kendini idare edemeyeceğinden, "zıt fikirler içinden doğruyu çıkaramayacağından" ötürü, seçkin zümre (yani kendileri) sırf halkın kendi iyiliği için –sakın başka bir şey için sanmayın– başa geçmeli ve dilediği gibi idare etmelidir. Halka inancı olmayan bir halkçılık! Faşizmin elit nazariyesi de bundan başka bir şey değildir.

"İleri tekniği, refahı sanki biz istemiyor muyuz?" diyorlar. Peki ama teklif ettikleri tedbirlere bakın: moden makine medeniyetinin yarattığı meseleleri halletmek yerine, geriye dönmek istiyorlar, zamanını yaşamış bitirmiş şekiller, tedbirler teklif ediyorlar. Garbın dev sanayiine karşı el sanayii, ev sanayii, köy sanayii ile çıkmak istiyorlar. Küçük sanatlardan medet umuyorlar. Ortaçağın loncalarını andıran korporasyonlarla zamanımızın iktisadi meselelerini halletmeye kalkıyorlar. (Faşist devlet anlayışı da korporasyoncu bir devlettir.) Büyük sanayi, makine, şehir düşmanıdırlar. Sözde ileri teknik taraftarıdırlar ama, ziraat daha ileri bir tekniğe kavuşunca daha az emeğe ihtiyacı olacaktır; nüfusun bir kısmı topraktan ayrılıp şehirlere göçecektir; buna ise hiç de taraftar değildirler. Türk köyünü *bozmamak* (bundan ne kastederler, bir türlü anlaşılmaz) gerektir. Bu zihniyette onlarca ideal köylü, ihtiyaçları asgariye inmiş, istihsal edeceği maddeleri kendi istihsal eden, ortaçağ feodal zirai iktisadı gibi kendi kendine yeter, kapalı birer birlik teşkil eden köylü ailesidir.

Bu adamlar fikir hürriyetine de taraftardırlar, ama "zararlı olmamak şartıyla.." İki taraflı kesen bir kılıç gibidirler: fikir hürriyeti namına kendilerinin istedikleri gibi söyleyip yazmalarına müsade edilmesini isterler, "zararlı olmamak şartı ile" kaydını ileri sürüp kendilerinden farklı düşünenleri susturmak isterler. Fikir

adamının gerçekten bir mesullüğü vardır: o da, daima gerçeği, hakikati müdafa etmek ve fikirlerini işler, neticeler çıkarırken daima memleketimizin ihtiyaçlarını, gelişmesi ve ilerlemesi şartlarını göz önünde bulundurmaktır. Fikir birliği, evet! Ama sağlam, gerçek fikir birliği esas prensipler üzerinde ve o prensiplerin gerçekleşmesi için gereken vasıtalar üzerinde anlaşmakla olur, yoksa meseleleri, davaları, örtbas etmek, "zıt fikirleri" küllemekle değil... Bu birleştirici prensipler ise inkılabımızın ileri prensipleri ve gayeler ancak halkın ekseriyetinin menfaati olabilir. Teklif edilen her işin, her tedbirin yerinde olup olmadığının mihengi bu prensiplere ve gayelere uygun olup olmadığıdır. İstedikleri kadar "biz de halkçıyız, ileriyiz, ilme, sanata, tekniğe kıymet veririz" desinler, bu sahalardaki anlayışları ve teklif ettikleri işler ve tedbirler bu değerlerin gerçekleşmesine uygun değildir. Onların fikir mesullüğü ve birliği namına talep ettikleri şey, kanunlarımızın sağladığı hürriyeti daraltmak ve inandıklarını iddia ettikleri değerlerle onları gerekleşmesi için ileri sürdükleri vasıtalar arasındaki bu uygunsuzluğun meydana çıkmasına mani olmaktır. Gayelerle vasıtalar arasındaki bu uygunsuzluk onların halkçılığının, ileriliğinin, ilim taraftarlığının hakiki değil, kalp olduğunun delilidir.

Bir yandan inkılabımızın ileri prensiplerine aykırı fikirleri ve tedbirleri avaz avaz müdafaa ederken, öte yandan dönüp "biz hiçbir taraftan değiliz, sadece devletin tarafındayız" diyorlar ve kendilerine devletin ve milletin sözcüsü payesini veriyorlar; kendi kendilerine ihsan ettikleri bu mevkiden etrafa milliyet dersi vermeye kalkıyorlar. Fikirleriniz inkılabımızın prensip ve gayelerine bu kadar aykırıyken kiminiz milletseverliği üstün ırk iddialarıyla, kiminiz şu veya bu bölgede doğmakla bir tutarken, siz nasıl milletin sözcüsü olabilirmişsiniz? Efkârı umumiyenin, okuyucuların "zıt fikirler içinden tam doğruyu çıkarabileceğine" inanmadığımız için bu çevirdiğiniz manevrayı kimse fark etmeyecek sanıyorsunuz. Ama aldanıyorsunuz. Bu memleketin okurları sizin sandığınız ve inandırmak istediğimiz gibi eğriyi doğrudan, gerçeği yalandan, ileriyi geriden ayırt edemeyecek durumda değildir. Memleketimizde, ettiğiniz fikir cambazlıklarını ve dönme

liklerini ve bunların amillerini fark eden ve anlayan şuurlu bir okuyucu kitlesi var.

(Adımlar, Nisan 1944)

Mesul: sorumlu; *Tesanüt*: dayanışma; *Mihenk*: denek taşı; *İhsan*: bağışlama; *Efkârı umumiye*: kamuoyu.

ÖRNEK SANATÇI: NÂZIM HİKMET

Nâzım Hikmet'e ve şiirlerine ilişkin bu yazının tam hangi tarihte yazıldığını hatırlamıyorum, 1949'un sonlarında veya 1950'nin ilk aylarında olmalı. Nâzım'ın haksız mahkumiyeti ve bu yüzden çok uzun yıllardır hapis yatmakta oluşu, bir af yasasıyla özgürlüğüne kavuşturulması gereği gündeme gelmişti. Şiirleri parça parça elden ele dolaşıp okunuyordu; o sıralarda veya daha biraz sonraları bazı dergilerde de takma adlar altında yayımlanmaya başladı. Kitlelere, kamuoyuna unutturulmak istenen Nâzım'ı tanıtmak, Nâzım kampanyasına bir katkıda bulunmak üzere onun hakkında çeşitli yazıları bir araya getirecek bir kitap yayımlanması düşünüldü. "Örnek Sanatçı: Nâzım Hikmet" yazısını bu tasarlanan kitap için yazdım, ama her nedense kitap gerçekleşmedi.

Kanımca yazının iki özelliği var: Birincisi, 1940'ların ikinci yarısında sol sanat çevrelerinde, aydınlar arasında tartışılan sorunlara ilişkin olması. Nâzım'ın şiirleri ve sanatçı kişiliği bu sorunlar açısından ele alınıp inceleniyor. Bu açıdan yazı, karınca kararınca tarihsel bir belge niteliğinde. İkincisi, söz konusu sorunlar sanatın evrensel sorunları olduğundan, yazıda belirtilen görüşlere, yapılan değerlendirimlere karşı çıkılsa dahi, yazı özünde eskimiştir denilemez sanırım.

Bu yazıyı bugün yazmış olsayidım, dil, üslup farkı olurdu, bazı konuları daha bir açar, geliştirir, netleştirirdim (örneğin, sanatın sınıfsal niteliği konusunu). Ama ileri sürdüğüm görüşlerde temel bir değişiklik olmazdı.

* * *

Bazılarınca sanatta yeni ve eski, ileri ve geri diye bir şey olamaz. Sanatkâr kendi sübjektif âleminin akışına, meyillerine göre eser verir, ezelden ebede değişmeyen Güzel'i ifade eder ve bu Güzel'i ifade ettiği nisbette (büyük harflerle yazılı bu mutlak Güzel her ne ise) sanatkârdır. Bu görüşün sakatlığı üzerinde uzun uzun durmaya bile değmez, zira olaylar, gerçekler bunu kökünden yalanlıyor. Çeşitli sanat kollarının tarihinin ve bugünkü cemiyetlerdeki durumunun bu tetkiki bunun böyle olmadığını gün gibi açığa vuruyor.

Ama diğer taraftan, ileri'nin ve yeni'nin bazı ateşli, genç taraftarları ileri ile yeni'yi birbirine karıştırıyorlar ve eski'yi geri ile bir tutuyorlar. O zaman karşı taraftan feryatlar yükseliyor: Eskiden gelen her şeyi söküp atacağız, inkâr mı edeceğiz?

Ne zaman sanat meselelerinden söz açılsa, ne zaman sanata dair münakaşalı yazılar okusam, Nâzım Hikmet'i hatırlarım; çünkü, sanat eserinin ve sanatkârın şahsiyetinin nasıl olması ve nasıl olmaması bahsinde o ve onun eserleri en güzel birer örnektir.

Sanata dair durmadan münakaşa edilen, fikirlerin karıştığı ve sarih neticelere varılamadığı; adeta müzminleşmiş meseleler vardır: sanatta yeni ve eski, ileri ve geri meselesi; şekil ve muhteva meselesi; sanatkârın ferdiyeti ve cemiyetin tesirleri meselesi; millilik ve evrensellik meselesi gibi. Bunlar ana meselelerdir; sanat felsefesi, sanat sosyolojisi, sanat psikolojisi meseleleridir. Bu meselelerin müşahhasta, bir sanatkârın eserlerinde halledilmiş şeklini Nâzım'ın şiirlerinde bulmak mümkündür. Bunun için Nâzım büyük bir şairdir. Güzel olan bir eser sırf eski diye güzelliğinden ve kıymetinden kayıp mı eder? Şüphesiz bu da doğru değil.

Bir kere eski eserleri kendi devirlerine göre değerlendirmek gerekir. Eskiden gelen, güzel ve iyi bulduğumuz ne varsa hepsi kültür mirasına dahildir; onlarla haklı olarak övünürüz. İkincisi, her devir, geçmişi kendi zaviyesinden tefsir eder, onu kendine göre yeniden manalandırır. Bugünün hayatı için de bir mana ve değer taşıyan eserler hâlâ "yeni"dir ve canlı olarak ayakta du-

rurlar. Peki, zamanın sanatkârı ne yapar? Daha doğrusu, büyük, kuvvetli bir sanatkâr olacaksa ne yapmak zorundadır? Geçmişten gelen, güzel ve iyi bulduğu her şeye sahip çıkar, temellük eder. Kendi cemiyetinin ve insanlığın kültür mirasının içine dalar, öğrenir, hazmeder, aldıklarını kendi şahsiyetinde yeniden yoğurur, yaratır ve kendi eserlerinde yeni bir muhteva ve şekil içinde akislerini verir. Bütün insan faaliyetleri gibi sanat faaliyetleri de ve bu faaliyetlerin ifadesi olan sanat eserleri de bir zaman seyri içinde bir süreklilik gösterir. Her yeni, ileri sanat cereyanının ve sanat eserinin kökleri geçmişe bağlıdır, ama geçmişin bir tekrarı, taklidi değildir; yeniden yoğurulup yaratılışı, manalandırılışı ve geleceğe doğru istikamet verilişidir. Büyük, ileri sanatkâr, geçmişten miras aldıklarını ve halde bulduklarını kendi sahsiyetinin yaratıcı kuvvetiyle işleyerek değiştirip geleceğe mal eden insandır. Bunu yapabilmek için cemiyetin tarihi gelişmesini ve içinde bulunduğu zamanki durumunu bilen, anlayan ve ifade eden, bilgili, geniş kültürlü, gerçekten aydın bir insan olmak zorundadır.

Nâzım böyle bir sanatkârdır. Onun eserlerinde, bilhassa son eserlerinde, eski edebiyatımızdan, halk türkü ve şiirlerinden, tekerlemelerinden ne kadar bol materyal vardır. Onun hakkında, arada hece veznini kullanıyor, bazen aruza kaçıyor, halk şiirini andırıyor, denilmiştir. Bu şekillerin hepsinin izlerini onda görürüz, ama Nâzım'ın şiirleri bunlardan hiçbiri değildir. O kadar yeni şekillerle okuyucunun karşısına çıktı ki, uzun zaman yadırgandı. İlk tesir aşınmaya başlayıp da soğukkanlılıkla şiirini gözden geçirince, yeniliğinin içinde bu "eski" şekilleri fark edip şaşanlar oldu. Şaşacak ne var? Bütün büyük sanatkârlar gibi Nâzım da nerede işine yarayacak materyal bulursa alıyor, fakat aldıklarından yepyeni, kendi damgasını taşıyan "bütün"ler meydana getiriyor. Şeklin bütünü içinde parçalar yeni bir mana ve mahiyet kazanıyorlar; o kadar ki, doğrudan doğruya, olduğu gibi başka kaynaklardan aldığı satırlar bile yine Nâzım'ın oluyor. Şiirlerinin bütünü öyle ahenkli, sıkı dokunmuştur ki, o bütün içinde "eskimiş" şekiller, tabirler, terkipler yeniden yıkanmış, yaratılmıştır; bütüne izafetle "yeni"dirler.

Sanatta her yenilik, ileriliğin ifadesi değildir. Resimde ve şiirde abstraksiyon ve sürrealizm adına ortaya konan acayiplikler, yeni olsa bile, ileri sanat mıdır? Tam tersine bunlar, çökmekte olan sosyal sistemlerin müteredddi sanat belirtileridir. Sanatta ilerinin ölçüsü nedir?

Her cemiyette yarın'ı yaratmakta olan gelişmeler ve bu gelişmelerde rol oynayan sınıf ve zümreler vardır. Diğer taraftan, artık devrini yaşamış, geçmişe karışmaya mahkum sosyal müesseseler ve değerler ve bunları temsil eden, bunları müdafa eden sınıflar ve zümreler vardır. Yarın'a yönelen gelişmelerin doğurduğu sanat ileri sanattır. Devrini yaşamış olan sınıf ve zümrelerin, müesseselerin ve değerlerin sanatı ise geridir. Sanatın bu sınıf karakterine uygun olarak, geri sanat eserleri, eskiden artakalan sınıfların, müessese ve sosyal değerlerin, şuurlu veya şuursuz, doğrudan doğruya veya dolayısıyla, birer müdafasıdır. Halbuki ileri sanat eserleri, cemiyeti değiştirme ve daha ileri bir safhaya eriştirme şuurunu, azmini kuvvetlendiren, mücadeleci eserlerdir.

Nâzım bu manada gerçekten ileri bir sanatkârdır. Bugünün cemiyetlerinin gelişme seyri demokratik istikamettedir; emekçi kütlelerinin istismardan kurtuluşuna, halk hakimiyetine, halkın maddi ve kültürel hayatının yükselmesine doğrudur. Nâzım, bu sosyal gelişmenin şairidir. Kendi mukadderatını, hayatıyla ve sanatıyla memleketin ve dünya halk kitlelerin mukadderatına, kurtuluşuna, kalkınmasına bağlamıştır. Şiirlerinde "yalnız onların maceraları vardır." Gerilikle mücadele ruhu ve daha ileri, daha iyi ve mesut bir yarına inanç ve böyle bir yarın için çalışmak azmi Nâzım'ın şiirlerinin en bariz vasfıdır.

Bu noktada şöyle itiraz avazeleri duyar gibi oluyorum: ileri sanat olmak için sanatkâr mutlaka istismardan, proletaryadan mı bahsetmelidir? Tabiat güzellikleri sanata konu olamaz mı? Bir şair aşka, sevgilisine dair yazarsa hemen "geri" diye damgalanmalı mı? Meseleyi böyle basit anlayanlar da var. Hayır, her şey sanata konu olabilir ve her şey ileri sanata konu olabilir. Deniz ve mehtap, gül ve bülbül, aşk ve yâr sanatkârın işleyeceği materyaldir, hammaddedir. Mesela, sanatkâr bu materyali nasıl

ele alıyor, nasıl işliyor? oradadır. Aslını ararsanız sanatkâr doğrudan doğruya tabiat güzelliklerinden, aşktan, sevgilisinden bahsetmez; bunların karşısında kendisi de farkında olarak veya olmayarak belirli bir vaziyet almıştır; belirli bir görüş, düşünüş, duyuş noktasından bu konuları ifade eder. İlerilik, gerilik vasfı, konuların kendisinde olmaktan ziyade, sanatkârın aldığı bu vaziyette, kabul ettiği görüş noktasındadır.

Cemiyetteki ileri gelişmelere uygun bu gelişmelerin yarattığı, bir hayat, insan, aşk, güzellik, tabiat anlayışı vardır. Kısacası, cemiyet ve tabiat realitesini doğru olarak ifade eden bir bilgi ve fikir sistemi ve bununla bağlı estetik ve ahlaki değerler vardır. Bu ileri görüş ve değerler bakımından aşkı, tabiatı işleyen, ifade eden sanatkâr, ileri sanat çerçevesine dahildir. Böyle bir fikir ve değer sisteminden ele alınıp işlemek şartıyla insan ve insan-tabiat münasebetlerinin her cephesi, hayatın her safhası, her çeşit insan tipi ileri sanata konu olabilir. Konuların sınırı yoktur.

Bununla beraber, her cemiyet sisteminin, her devrin kendine has davaları, bilhassa sivrilmiş meseleleri vardır. Bunlarla ilgili çeşitli konular sanatta, bilhassa ileri sanatta akislerini bulur. Her devrin sanatı bazı konularla bilhassa ilgilenir, meşgul olur. Her konu sanat için meşrudur ama, devrin sosyal şartlarına göre, sanat bazı konular üzerinde dikkati teksif eder, diğer bazılarını ise ihmal eder. İleri sanat, devrinin meselelerine hassas olan sanattır.

Konu bakımından Nâzım'da başka şairlerimizde görülmeyen bir genişlik var. Onda klişeleşme yoktur. Nâzım'daki tabiata yakınlık ve sevgi ve tabiatı ifadedeki tazelik hangi gül ve bülbül, deniz ve mehtap şairinde var? Bugünkü şiirimizde, "Karıma Mektuplar"dan daha sıcak, daha içten sevgi ifadesine nerede rastlıyoruz? Ancak kırıntılarını öğrenebildiğimiz *Büyük Destan* ve *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki çeşitli insan tipleri, insan ruhunu anlayışı, tabiat tasvirlerini başka hangi şairimiz verebildi? Ama Nâzım'da konuların bu genişliği ve çeşitliliği hep tek bir büyük davanın etrafında toplanır, o davaya izafetle bir yer alır. Şiirlerinde işlediği konular, birbirinden ayrı, "müteferrik" konular değildir; tabiat sevgisi, aşk teması, ruh hallerinin tahlili

hep aynı esas görüşten ele alınmış, hep aynı büyük davaya yöneltilmiştir.

Buradan muhteva ve şekil meselesine geçebiliriz. Bugünün: sanat eserlerini değerlendirirken ilerilik-gerilik ölçüsü haklı olarak başta geliyor.

Mutlak güzelin peşinde olanlar feryadı basıyorlar: "Mesela şu mısralara bakın, diyorlar, manası anlaşılmıyor ama; güzel şiir doğrusu..." Öte yandan, bazı ateşli genç şairlerde, şiir yazmak için büyük harflerle Hürriyet'ten, Kavga'dan, Kardeşlik'ten mücerret formüllerle bahsetmek yetermiş gibi bir hal seziliyor.

Sanatta, muhteva mı, şekil mi? meselesi yoktur. Birbirine bağlı olarak hem muhteva, hem şekil meselesi vardır. Büyük sanat eseri yarına mal olabilendir. (Her sanatkâr böyle eser vermek ister, yani mahalli sınırları ve devrini aşmak ister.) Bu vasıfta olan eserler ise bugünün gerçeklerini doğru olarak ifade edebilen ve bizleri yarın'a yönelten eserlerdir. Bunun için sanat eserlerinin değerlendirilmesinde ilerilik-gerilik ölçüsü başta gelir. Ama sanatkârın, bugünün gereklerini ve yarına gidişini doğru olarak görüp kavrayabilmei kâfi gelmez. Okuyucularına, dinleyicilerine veya seyircilerine de –sanat koluna göre– kendi görüp kavradıklarını gösterebilmesi, anlatabilmesi lazımdır. Biz de sanatkârla birlikte onun geçirdiği tecrübeleri geçirebilmeliyiz. Bu ise eserin şekline bağlıdır. Muhteva sanatkârın ifade etmek vasıtasıdır. Biz okuyucular muhtevanın büyüklüğüne, güzelliğine, doğruluğuna ancak sanatkârın kullandığı şekillerdeki ustalığı sayesinde varabiliriz. Şekil sanatkârı okuyucusuna, seyircisine, dinleyicisine bağlayan yoldur.

Bunun için şekil muhtevaya göre değişir. Yeni bir muhteva ile ortaya çıkan sanatkâr mutlaka yeni şekiller yaratır. Muhteva'dan anladığımız mana, sadece, yukarıda "materyal" diye bahsettiğimiz şey değildir, fakat sanatkârın mauyyen bir görüş ve düşünüş noktasından ele aldığı konulardır. Muhtevanın yeni olması demek, görüş ve düşünüş noktasının, fikir sisteminin yeni oluşu demektir; yeni fikirler, yeni görüşler ise onları en iyi ifade edecek şekilleri yaratırlar. Muhteva ile şekil arasında bir bağlılık, uygunluk vardır. Kuvvetli, başarılı sanat eserlerinde

muhteva ile şekil birbirine mezcolmuştur. Şiiri okurken, tabloyu seyrederken duyduğumuz hislerin, heyecanın ne kadarı muhtevadan geliyor, ne kadarı şekilden, ayırt edemeyiz. Yalnız renk ve çizgi kompozisyonu olarak güzel denilen tablo, yalnız "söz musikisi" olarak beğenilen şiir, asla büyük sanat eseri, yani dünya çapında ve yarına mal olacak eserler olamazlar. Bir süre izm'lerle meydana çıkıp bir nesil geçmeden adı sanı unutulan resimdeki cereyanlar, daha şimdiden ancak edebiyat tarihçilerini meşgul eden, manasız, şekilden ibaret mısra yığınları bu hakikatin hazin, sessiz şahitleridirler.

Nâzım'da, bilhassa son eserlerinde, muhteva ve şekil birbiriyle kaynaşmıştır. Bu şiirlerin dili konunun gelişmesine göre değişir, mısraların melodisi değişir, ritmi değişir. Sanatkâr, muhteva ile şekli birbirine kaynaştırdığı içindir ki, artık konuşma ve yazı dilimizde kullanmadığımız eski, köhne saydığımız kelimeleri, terkipleri onun şiirlerinde hiç yadırgamadan okuruz. Yadırgamak şöyle dursun, onların ne kadar yerinde kullanıldıklarına hayran oluyor, değiştirilemeyeceklerini kabul ediyoruz. Niçin? Çünkü şekille muhteva arasında tam bir uygunluk var. Nâzım "Âli Osman"ın ülkesinden, sarayından bahsederken aruz dehasıyla yazar, ağdalı terkipler, eskimiş kelimeler kullanır, böylelikle çizdiği tablo gözlerimizin önünde canlanır, o havayı koklar gibi oluruz. Ama Antepli halk kahramanını anlatırken halk tekerlemeleri, halk dili çeşnisini verir; kullandığı şekil, portresini çizdiği kahramanın şahsiyetini canlandırmaya yardım eder. Muhteva ile şekil arasındaki bu kaynaşmadan dolayıdır ki, Nâzım'da aruzu hatırlatan ağdalı terkipleri hiç yadırgamıyoruz ve bu eski şekil kırıntılarına rağmen şiiri bizde muhteva itibariyle olduğu kadar şekil itibarıyle de yepyeni, taptaze bir tesir yapıyor.

Sonra, daha yukarıda da işaret ettiğim gibi, Nâzım'ın şiirlerinin şekilleri birer bütün olarak kurulmuştur; birbirinden ayrı mısraların ardı ardına sıralanışı değildir. Şiirlerine bu bütünlük hakim oluyor, parçalar mana ve değerlerini bu bütüne nisbetle alıyorlar; bunun için de tek başına aldığımız takdirde çok eski, kullanılmaz bulduğumuz kelimeyi onun şiirinde tam yerinde sayıyoruz.

Hasılı "serbest nazım"ın hiç de serbest olmadığını, bilakis, vezin ve kafiye gibi hazır kalıpların yardımından faydalanmadığı için, şeklin, muhtevaya ve konunun gelişmesine çok daha hassas olmak zorunda bulunduğunu Nâzım'ın şiirlerinde görüyoruz. Serbest nazım, nesir satırlarının kırpılıp kırpılıp alt alta sıralanması imiş gibi kaleme sarılanlar Nâzım'ı incelesinler.

Buradan da sanatkâr ve cemiyet meselesine geçebiliriz. "Sanat sanat içindir - Sanat cemiyet içindir" münakaşasını yeniden ısıtıp ortaya sürecek değilim. Yalnız şuna işaret etmek istiyorum ki, sanatın sosyal mahiyetini kabul edenler arasında sanat-cemiyet münasebetini mekanik, basit bir tarzda anlamayanlar var. Mesela meşhur bir teşbihtir, "Sanat cemiyetin aynasıdır," denir. Her teşbih gibi bu da bir dereceye kadar doğrudur. Ayna misali mekanik, otomatik bir münasebet fikrini ihtiva ediyor. Sanatkâr, bir ayna gibi pasif bir şekilde, içinde bulunduğu cemiyet şartlarını aksettirmez. Sanatkârın şahsiyeti bir uçtan sanat eserlerinin çıktığı boş bir boru değildir. Veya, diğer bir teşbihle, sanattaki sosyal sebep-netice münasebeti, hareket eden bir topun diğer bir topa çarpıp da onu harekete getirmesi nevinden değildir. Umumiyetle insan şahsiyeti faal bir unsurdur, muhitten gelen tesirlere tepkilerde bulunur; kendisi muhitin tesirinde kaldığı kadar döner, o da muhitini şu veya bu derecede değiştirir. Sanatkâr şahsiyeti ise bilhassa faaldir ve büyük sanatkâr olduğu nisbette faaldir.

Sanatkâr ifade etmek istediği şeyleri iyice bilmek, anlamak ve sonra da anlatmak zorundadır. Sanatkâr eserinde ifade etmek istediği gerçek parçasıyla adeta güreş halindedir, ona hakim olmaya, onu kendi sanatının şekillerine dökmeye çalışır. Bunu yapabilmek için de evvela fikirler sistemine muhtaçtır. Sanatkâr denilmeye layık her sanatkârın muhakkak kendi sanatına, hayata, insana, tabiata dair böyle bir fikirler sistemi vardır; bu tam şuurlu ve mütecanis bir sistem olmayabilir, ama mutlaka vardır. Sanatkârın çapı büyük olduğu nisbette kendi fikir sisteminin ve görüş noktasının şuuruna varmıştır. Hele bugünün karışık, tezatlı, hareketli, süratle değişmekte olan ve eski devirlere nisbetle çok daha şuurlaşmış bir seviyede bulunan cemiyetle-

rinde sanatkâr, her zamandan ziyade faal ve şuurlu olmak, en ileri, gerçeklere en uygun fikir sistemini bulmak ve bilmek zorundadır. (İşte yine ilerilik meselesine geldik.) Bunun içindir ki, büyük, iyi bir sanatkâr olmak, şahsiyetin çok uyanık ve faal, aynı zamanda bilgili ve kültürlü olmasını isteyen güç bir iştir. Sanatkârın kafası ve kalbiyle birlikte bütün şahsiyetini harekete geçirmesi gerekir. Aylak zamanlarında, ilham geldiği anlarda, birkaç satır çırpıştıran birkaç renk ve çizgiyi göze hoş gelen bir şekle döküveren insandan büyük sanatkâr çıkmaz!..

Nâzım bu çapta bir sanatkârdır. En bariz hususiyeti budur. Onun sanatı, fikirler sistemi ve hayatı tek bir bütündür. Onun şahsiyetinde birbirinden ayrı bütünler yoktur. Şahsiyeti ahenkleşmiş, istikrarını bulmuş, fakat duraklamamış, daimi gelişme halinde olan bir bütündür. Onda şiir yazmak bir "merak", bir heves, bir aylak zaman faaliyeti değil, zevkli ama şüphesiz güç ve ciddi bir iştir. Çok verimli olan bu şairin bugüne kadar yazdıklarına bakın: ne merhaleler aşmış; zigzak yok, hepsi bir istikamette, ama arkasından müthiş mesafeler bırakmış. Şiirlerin konusu nasıl genişliyor, çeşitleniyor, renkleniyor, müşahhaslaşıyor. Eserleri boyunca şekille nasıl uğraşıyor ve nihayet ne kadar hakim bir hale geliyor. Nâzım'ı, dinamik bir insan ve şair olarak görüyoruz.

Nâzım'ın sanatına bütünlük, derinlik, gerçeklik vasıflarını veren fikir sistemi ve görüş noktası kendisinin ferdi eseri değildir, cemiyetten almıştır. Konuları, kullandığı dil, faydalandığı şekil gelenekleri de hep cemiyetten... Ama eserlerinin her biri birer bütün olarak Nâzım'ın tam kendisinin. Onun şiiriyle şiirimiz yeni bir istikamet aldı. Onun şiirleriyle memleketimizin ve dünyanın insan ve tabiat gerçeklerini daha iyi anlamış, öğrenmiş olduk. Onun şiirleri yolu ile kendi ferdi hayatımızda geçirmediğimiz tecrübeleri dolayısıyla geçiriyor, kendi gözümüzle görmediğimiz, bilmediğimiz şeyleri görüyoruz ve biliyoruz. Ufuklarımız genişliyor, şuurlaşmamız artıyor. Şiir ve edebiyat gelişmemizin seyrine Nâzım bir daha çıkmamak üzere katılmıştır. Bundan sonraki nesillerin edebi kültür mirasında Nâsım'ın da kuvvetli bir yeri olacaktır.

Cemiyet ve sanatkâr münasebeti böyle dinamik, bir karşılıklı tesirler münasebetidir.

Millilik ve milletlerarasılık meselesine gelince: fikri görüşleri miyop, bilgi dağarcıkları fakir kişiler Nâzım'ı gayri milli olmakla ithama kalkışmışlardır. Cemiyetini inkâr ediyor, demişlerdi. Bugün Nâzım sanatın öyle yüksek zirvelerinde ki, hasımları bile onu kabul etmek zorunda kalıyorlar. *Bedrettin Destanı, Büyük Destan, Memleketimden İnsan Manzaraları* bu topraklardan yeni birer dağ silsilesi gibi yükseliyor. Nâzım'ın *Büyük Destan* bütünlüğünde neşredilip halkoyuna sunulduğu gün Atatürk'e basma kalıp methiyeler yazanlar, onun "26 Ağustos Gecesi"nin yanına hangi mısralarını koyup da boy ölçüşebilecekler? Hangi şairimizin dili Türkçe'nin güzelliklerini ve zenginliğini Nâzım kadar bize bol bol, cömertçe veriyor? Yalnız şuna da işaret etmeliyim ki, *Bedreddin Destanı* ve *Büyük Destan* ne kadar "milli" iseler, bizimseler, *Taranta-Babu* ve *Benerci* de aynı derecede edebiyatımızın öz malıdır, aynı derecede "milli"dir. Nâzım'ı bu memleket çıkarmıştır ve eserleri, yukarıdan beri belirtmeye çalıştığım gibi, bu memleketin tarihinin, kültürünün, dilinin, hayatının eserleridir.

Ama diğer taraftan dil inceliklerinin zoru olmasa da bu eserler aslındaki vasıflarıyla dünya dillerine tercüme edilseler, hangi memleketin okuyucusu, sanatkârı, münekkidi bu destanların zevkine, güzelliğine, büyüklüğüne varamaz? Hatta şimdiden, tercüme edilen birkaç parça bile Nâzım'a "günümüzün en büyük şairlerinden" unvanını kazandırmadı mı? Bizim olan bu şiirlerin muhtevasında ve şeklinde insani olanı, dünya çapında olanı görmemek için insanın miyop değil, doğrudan doğruya kör olması lazım. Ve yine, Nâzım sanattaki başarıları için kendi memleketinin kültürüne ve tarihi seyrine ne kadar borçlu ise aynı zamanda dünya fikir, edebiyat ve inkılap hareketlerine de o kadar borçludur. Her devrin büyük sanatkârları o zamanın kültürlü, bilgin ve aydın insanları olmuşlardır. Bugünkü devirde sanatkâr bilhassa fikir, sanat, ilim gelişmelerinin ve ileri sosyal hareketlerin ön safında olmak zorundadır.

Sanatta, mahalli, müşahhas konular bütün ferdi hususiyetle

riyle işlenir, ama bu müşahhaslık ve ferdilikte aynı zamanda umumi olan, evrensel olan vasıflar toplanmıştır. Bunun için İngiliz münekkidi Fox'un romancılar için dediği gibi, sanatkârın ferdi bir olay, bir karakter olarak işlediği gerçek parçası aynı zamanda bir "tip"tir, yani tamim edilmiştir. İlimde muşahhas ve ferdi olan, umuminin içinde eriyip ifadesini onda bulur; sanatta ise aksine olarak, umumi ve evrensel olan, mahalli, müşahhas ve ferdi olanda ifadesini bulur. Mutlak manada mahallilik, ferdilik olamaz, böyle olmak temayülü gösteren yaşayamaz, büyük eser dediğimiz mertebeye asla erişemez.

Genç şairlerimiz için Nâzım bir örnektir. Ama onun şiirlerini dış görünüşleriyle taklit edip kalıplarını kullanmak, onun fikirlerini klişeleştirerek tekrarlamakla birer Nâzım olamazlar. Hem Nâzım'ın güzelim şiirlerine, bütün hayatın emeği bahasına yarattığı şekillere ve benimsediği fikirlere, hem de kendilerine yazık etmiş olurlar. Nâzım gibi, Nâzım çapında olmak istiyorlarsa, onu içten anlamaya, şair Nâzım'ın ve eserlerinin nasıl meydana gelmiş olduğunu anlamaya çalışmaları gerek. Nâzım'ın metodunu öğrenmelidirler. Yalnız genç şairlerimiz için değil, bütün sanatkârlarımız için Nâzım bir örnektir. Romancılığımız, hikâyeciliğimiz, mimarimiz, musikimiz, Nâzım'ın şiirde yaptığını yapabilecek dev sanatkârları bekliyor.

(1949 - 50; Yurt ve Dünya, Mart 1977)

Müteferrik: ayrı ayrı, dağınık; *Mezc*: katma, karıştırma; *Terkip*: tamlama, takım; *Ahenk*: uyum.

SANAT SOMUT OLANI İŞLER

– Bir Sol Sanat sizce nasıl olabilir?

– "Sol Sanat" deyiminde sol kelimesinin anlamı oldukça geniş ve müphemdir. Halktan yana, toplumun ilerlemesinden yana, barıştan yana olan, insan sevgisini ve insana inancı ifade eden sanata "Sol Sanat" diyebiliriz sanırım. Sol Sanat'ın bir niteliği de gerçekçi oluşudur. Burada gerçekçilikten kasıt ayrıntılarda gerçekçilik, yani sanatta "natüralizm" denen şey değil tabii. Sanat, kendine özgü niteliği gereği, somut olanı, ayrıntıları işler; ama amacı veya esasta yaptığı iş, somut ve bireysel olanda soyut ve evrensel olanı verebilmektir. Sanatçı, bilinçli olarak veya farkında olmayarak, ele aldığı somut gerçeklerin bir değerlendirilmesini, yorumunu, izahını yapar. Ele alınan somut gerçeklerin altında mutlaka bir dünya görüşü yatar. Gerçekçilik, bu değerlendirme, yorum, izaha ait bir niteliktir. Somut ayrıntılarda gerçeklere uygun görünen bir sanat yapıtı belirttiğimiz anlamda hiç de gerçekçi olmayabilir.

– Böyle bir sanat toplum katlarına gereğince nasıl ulaştırılır?

– Bir sanat yapıtı aslında kendi sanat gücüyle; okuyanı, dinleyeni veya göreni etkileme gücü ile toplumda kendini belli eder, tutunur ve toplumu etkiler. Sanatçılara yapıtlarını meydana getirme ve yapıtlarının topluma mal olmasına yardımcı olunabilir. Ama bunun için de mutlu bir azınlığın değil, geniş halk

kütlelerinin, kol ve kafa emekçilerinin hak ve çıkarlarını temsil eden, koruyan ve bu kütlelere dayanan, sanatın toplumdaki önemini anlamış bir iktidarın varlığı gerek. Bugünkü düzen ve şartlar içinde, sol sanatçılar kendi aralarında örgütlenip dayanışarak, toplumdaki sol akım ve örgütlerle işbirliği ederek ve sanatın geniş anlamda politikadan ayrı ve kopuk olmadığı noktasından hareket ederek toplumda seslerini daha güçle duyurabilirler ve toplumun oluşumunda sanat daha etkili bir rol oynayabilir.

–Şimdiye kadar bir bölük sanatçının uyguladığı Toplumcu Sanat yeterli etkiyi yaptı mı, yapmadı mı? Nedeni?

– Toplumcu sanat elbette toplumumuzda etkili olmuştur. Yeterli olup olmadığının ölçüsü nedir? Kanımızca yeterlilik söz konusu edilecekse iki nokta göz önünde tutulmalıdır;

1) Objektif şartların sağladığı imkânların sınırı veya derecesi;

2) Sanatçıların birey ve grup olarak bu imkânları sonuna kadar kullanıp kullanmadıkları, imkân sınırlarını zorlayıp zorlamadıklarıdır. Türkiye'de özellikle 1960'a kadar objektif şartlar sol sanat için hiç de elverişli olmamıştır. Birey olarak sanatçılarımız cesaret ve yaratıcılık göstermişlerdir, ama grup olarak bilinçli ve örgütlü bir mücadele verdikleri –örneğin öğretmenler gibi– pek söylenemez. Bununla beraber, ekonomik-sosyal meselelerin bilimsel açıdan incelenmesi, tartışılmasının yasaklandığı uzun yıllarda Türk solu ifadesini sanatta bulmuş, sol fikirler en fazla sanat yoluyla toplumumuzu etkilemiştir.

– Sanatsız bir politika ya da ekonomi düşünebilir misiniz?

– Kendi başına ne politika, ne ekonomi, ne sanat vardır; ne de insan faaliyetlerinin diğer kolları. Toplum organik bir bütündür; kesimleri arasında karşılıklı etki ilişkileri vardır. Bilim ve sanat toplumun kendi kendisinin bilgisine, bilincine varmasında iki ayrı yöntemdir. Bunun için de sanatın toplumda çok önemli bir görevi vardır. Gerici, tutucu iktidarların sanatı ve sanatçıyı kuvvetli baskı altında tutmaları da bundandır.

– Ülkemizde, düşündüğünüz sol sanata yatkın birkaç sanatçı adı sayar mısınız?

– Ülkemizde şiirde, hikâyede, romanda, resimde bir değer taşıyan hangi sanatçı varsa, olduysa hep "Sol"dan çıkmıştır. Sağ'ın hiçbir şey verdiği yok ki...

Konuşan: Salim Şengil
(Dost, Şubat 1967)

AÇIK YOLUN TÜRKÜSÜ: WALT WHİTMAN

Walt Whitman (1819-1892) Amerikan şiirine "serbest nazmı" getirmiş ve kendine has üslubu ve işlediği mevzularla o zamana kadar şiirde alışılmış şekillerden uzaklaşmıştır. Evvela şiirleri anlaşılmamış ve beğenilmemiştir, hatta ilk kitabını basacak tabi bulamadığından kitabı kendisi dizmiş ve basmış. Şöhret ona yavaş yavaş, geç gelmiştir. Modern Avrupa şairleri üzerine tesirleri olmuştur. Şiirlerinde bazı kısımlar "serbest nazım" olmaktan da çıkar; nesirden farksızdır. Whitman'ın şiirlerinde, hakim bir surette, hayatta olmanın şevki ve sevinci vardır. Tabiatı bütün halleri ile sever; şiir yazmak için "yüksek mevzu" aramaz; patates ve havuçlarda da güzellik vardır. Fakat Whitman bu "küçük şeyleri" küçük şeyler olarak ele almaz; onları daha geniş bir muhteva içinde, kâinatı kucaklayan bir tabiat sevgisi içinde işler. İnsana ve insanın istikbaline inancı vardır. Onun için Whitman çok iyimser bir hayat görüşü ifade eder; fakat bu, her şeyi olduğu gibi kabul eden, uyuşuk bir iyimserlik değildir. Bu, inançla girişilen bir hayat mücadelesinin, istikbale inancın doğurduğu gürbüz, nabzı vuran bir iyimserliktir.

Whitman'ın kendi hakkında yazdığı bir şiirden çevirdiğim üç parça Maarif Vekilliği'nin neşrettiği Tercüme mecmuasının ikinci cilt, yedinci sayısında çıkmıştı. Burada da diğer bir şiirden üç parçanın tercümesini veriyoruz.

Aydın yürekle, yaya, açık yola çıkıyorum.
Sağlık bende, hürriyet bende, dünya önümde,
Uzun esmer yol önümde, nereye dilesem oraya götürür.
Bundan böyle talihim açık olsun demiyorum, açık talih artık benim kendimde;
Bundan böyle sızlanmıyorum, işimi yarına bırakmıyorum, bana gereken hiçbir şey yok;
Güçlü, hem de halimden hoşnut, açık yolu boyluyorum.

Bu yeryüzü – o bana yeter.
Yıldız kümeleri daha yakın olsun demem:
Oldukları yerde onlar, iyidirler, bilirim;
Oradakilere de onlar yeterdir, bilirim.

(Hâlâ o eski, tatlı, yüklerimi taşıyorum;
Taşıyorum onları, erkeklerle kadınları– nereye gitsem beraber götürürüm;
İnan olsun, onlardan kurtulmamın yolu yok;
Ben onlarla doluyum; gün gelir, karşılık, ben de onları doldururum.)

* * *

Bundan öte, hürriyet.
Bundan öte kendime ferman ettim: sınırlardan, hayali bölümlerden kurtul, dedim:
Gönlümün çektiği yere giderim;

Kendi kendimin efendisiyim, tam ve mutlak.
Başkalarını dinlerim, dediklerini iyi tartarım.
Duraklarım, araştırırım, düşünürüm.
İncitmeden, ama bükülmez bir irade ile, beni tutacak tutkaçlardan sıyrılırım.

Genişliklerden derin nefesler çekiyorum;
Doğuyla batı benimdir; şimalle cenup benimdir.

Umduğumdan da daha büyük, daha iyiyim;
Bende bu kadar iyilik bulunduğunu bilmezdim,
Bana her şey güzel geliyor.
Hem erkeklere, hem kadınlara tekrar ederim: sizlerin bana ne kadara iyiliğiniz dokundu,ben de size öyle iyilik etmek isterim.

Yol boyunca kendim için de, sizin için de toplayacağım;
Yol boyunca, erkeklerle kadınlar arasına dağılacağım;
Onların arasına bu yeni neşeyle dobralığı salacağım;
Her kim beni reddederse etsin, umursamam;
Her kim beni kabul ederse, o erkek veya kadın mutlu olur, beni de mutlu kılar.

* * *

Haydi! Kim olursan ol, gel benimle yola koyul!
Benimle yol alırken, o hiç bıktırmayan şeyi bulursun.
Bu toprak hiç bıktırmaz;
Bu toprak kabadır, susar, anlaşılmaz ilkin –
Tabiat kabadır, anlaşılmaz ilkin;
Yüreğin pek olsun, kırılma – yürü git – tanrılara değer şeyler vardır, iyice örtünmüş,
And içerim sana, dilin anlatamayacağı kadar güzel, tanrılara değer şeyler vardır.

Haydi! Burada durmamalıyız!
Ne kadar tatlı olursa olsun bu biriktirilen şeyler – ne kadar kullanışlı bu ev; burada kalamayız;
Ne kadar kuytu ise de bu liman, ne kadar durulmuş olsa da bu sular, burada demir atamayız;
Ne kadar hoşsa da bizi saran misafirlik onu ancak kısa bir zaman tatmak için iznimiz vardır.

* * *

Dinle! Seninle açık konuşacağım.
Ben o eski cilalı mükafatlardan vermiyorum; kaba saba yeni mükafatlar veriyorum;
Başından geçmesi gereken günleri bir gör;

Şu zenginlik denen şeylerden yığmayacaksın,
Bütün kazandıklarını açık elle dağıtacaksın,
Yöneldiğin şehre yeni mi vardın? Şöyle dilediğin gibi henüz mü yerleştin? Hemen yeniden yola koyulmak emriyle, dayanılmaz bir çağırışla çağırıldın.
Ardına kalanlar sana iğneli gülümsemelerini, alaylarını sunacaklar,
Gönderilen sevgi nişanelerine yakıcı, ayrılış öpücükleriyle cevap vereceksin,
Seni tutmak için uzanan eller, sakın, seni tutmasın.

(Adımlar, Mayıs 1943)

Tabi: kitap basan, yayıncı

NAMIK KEMAL'İN SOSYAL FİKİRLERİ

Namık Kemal bir sosyolog veya filozof değil, zamanındaki Osmanlı cemiyetinin sosyal meseleleri ile yakından alakadar olan ve onların hal çarelerini arayan bir ıslahatçıdır. Bu hususta ki fikirlerini kitaplarda değil, gazete makalelerinde ifade etmiştir. Fakat makalelerinde perakende bir surette ifade ettiği fikirleri bir araya getirilince mütecanis bir bütün teşkil eder. Namık Kemal bir sistem kurmamıştır, fakat fikirleri sistemlidir. Bu yazıda onun dağınık fikirlerini aralarındaki mantıki rabıtalara göre bir araya getirerek toplu bir halde, bir sistem halinde, belirtmeye çalışacağım.

Namık Kemal'in sosyal fikirleri arasında en mühim yer tutanları devletin menşeine, vasıflarına, teşkilatına dair olan görüşleridir. Zira Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu müşkül vaziyetin başlıca sebebini o, devlet teşkilâtının bozukluğunda bulur. Bu teşkilât düzelirse, imparatorluğu dahilden ve hariçten tazyik eden, parçalanmaya doğru götüren amiller ortadan kalkacaktır. Mamafih, devletin ıslahı derhal ve ilk planda yapılması icap eden bir iştir. Bu iş başarıldıktan sonra Osmanlı cemiyetini sağlam, müterakki bir temele oturtmak için başarılması daha uzun zamana mütevakkıf olan ve sosyal tekamülü intaç edecek olan işlere girişmek lazımdır. Bunların başında maarif meseleleri gelir. Maarifin cemiyette oynadığı rol bahsında Namık Kemal'in sosyal tekamül hakkındaki fikirleri tebellür eder.

Kafasını meşgul eden sosyal marazın, Osmanlı İmparatorluğu'nun inkrazının, teşhisini yapar, hal çarelerini ararken, Namık Kemal bizzarure devletin menşei ve mahiyeti ve sosyal tekâmülün şartları hakkında birtakım nazari münakaşalara girişir, sosyal mevzualar koyar. Bedihî hakikatler olarak kabul etmiş olduğu hükümlerden hareket ederek, fikirlerinin doğruluğunu isbata

çalışır. Namık Kemal, düşüncesinin dayandığı bu nazari temellerin farkındadır. Birçoğunu açıktan açığa ifade eder; bir kısmı da zımnen mevcuttur; istidlalen meydana çıkarılabilir.

Namık Kemal'in devlete ait fikirlerini tahlil ve münakaşa ederken mühim bir noktayı hatırda tutmak icap eder. Onu uğraştıran mesele, insan cemiyetlerinin tekâmülünde devlet nasıl teşekkül etmiştir, suali değildir. Hak ve adalete dayanan devlet nasıl teşekkül etmelidir? Bu sualin cevabını bulmaya çalışır. Yukarıda da söylediğimiz gibi Namık Kemal bir sosyolog değil, bir ıslahatçıdır. Onun için "nasıl olur?" ile değil, "nasıl olmalıdır?"la meşgul olur. Namık Kemal'e itiraz eden bir kimse "Hükümet dünyada şeraiti ittifakiye ile hasıl olmaz, zevç ve zevcenin içtimar aileyi, ve ailelerin tekessürü cidali ve cidal galebeyi ve o ise zuhuru hükümeti icap eder" demiş. Namık Kemal buna cevaben, "Güzel... fakat bundan ne çıkar? Ben hükümetin esas meşruiyetini ararım," diyor. (Usulü Meşveret Hakkında Mektuplar, 1, Külliyatı, Kemal cüz 3) Bu ifadelerde görüldüğü üzere Namık Kemal devlet yerine hükümet kelimesini kullanıyor, kendisi bu iki mefhumu birbirinden tefrik etmiyor. "Bazı Mülâzatı Devlet ve Millet" makalesinde hükümetin tarifini veren cümle "Hükümet yahut devlet" diye başlıyor.

Namık Kemal'e göre insanlar hür doğarlar ve birbirleriyle müsavidirler. Devletin menşei, meşruiyeti ve alması icap eden şekil bahis mevzuu edilirken bu iki esas hükmü göz önünde tutmak lâzımdır. Fertler hür doğduklarına göre, tasarruf hakkı fertlerdedir. Hür olan fert diğer bir ferdin hakimiyetine tabi olamaz. Binaenaleyh, hakimiyet hakkı da ferttedir. Fakat ferdin tabiatı, tâ'bı beşer, kusurludur. Fertte egoist hareket etmek, diğer fertlerin hürriyetine tecavüz etmek inhamaki vardır. Bundan dolayı her ferdin hürriyetini diğer fertlerin taarruzundan korumak zarureti belirir. Fertlerin hürriyetini birbirinin taarruzundan korumak zarureti cemiyette bir galip kuvvetin teşekkülünü intaç eder. Bu galip kuvvet devlet veya hükümettir. Fakat hürriyet ve hâkimiyet ancak fertlerin hürriyet ve hakimiyetlerinin bir mecmuu olabilir. Bunun için her cemiyette hakimiyet hakkı umumundur. Namık Kemal'in mutarızının söylediği veçhile cebre istinaden teşekkül

eden devletler hakka muvaffak değillerdir. Esasen hakimiyet hakkının cebre, kuvvete istinad ettiği kabul edilirse, o takdirde halkın da cebren hakimiyeti ellerine geçirmek hakkını kabul etmek mantıken zaruridir. (Usulü Meşveret Hakkında Mektuplar, 1)

"İnsan ki, kudretten hürriyetle mefturdur. Bittabi atâyi ilâhiden istifadeye mecburdur. Hürriyeti âmme cemiyet içinde muhafaza olunur. Çünkü ferdi ferdin taarruzundan emin edecek bir kuvvei galibeyi cemiyet hasıl edebilir."

"Bundan anlaşıldığı üzere dünyada cemiyetin hizmeti muhafazayı hürriyet için –ki beşerin bekası ona muhtaçtır– mutlakulvücup olan öyle bir kuvvei galebenin icadından ibarettir. İşte ikamei hak ve reddi batıla müekkil olan hakimiyetin unsur terkibi o kuvvettir ki efratta olan kuvvetlerin içtimaından husule gelir. Binaenaleyh, ferdin kendi iktidarına tasarruf gibi kuvayı müçtemia dahi bittabi efradın mecmuuna ait olduğu için her ümmette hakkı hakimiyet umumundur." (Veşavirühümfilemir Külliyat, cüz 3)

Devletin menşeine ait fikirlerini "Hukuku Umumiye" makalesinde de şöyle ifade ediyor:

"Malumdur ki, insan mihman sarayı vücutta münferit bulunmak lazım gelse kudretten nail olduğu hakkı hürriyeti her türlü kayıttan berî olarak azadesarane icra eden; ortada daima hak görünür, bir vakit vazife meşhut olmaz. Fakat dünya bir ve insan müteaddit oldukça ve bu aharı müteaddide cemiyet içinde ve birbirile rabıta halinde bulundukça herkesin hürriyeti sairlerinin hürriyetile mahdut olmak tabiidir."

"İşte dünyada kanunların ve onların ahkâmına riayet etmekle mükellef bulunan hükûmetlerin zuhuruna hak veren sebep, efradın o haddi hürriyetten tecavüze gösterdiği inhimâktir." (Mustafa Nihat Özön, Namık Kemal ve İbret Gazetesi)

Bu ifadelerde dikkat edilecek mühim nokta, fertlerin bir araya gelerek teşkil ettikleri cemiyetin, fertlerin mecmuundan başka bir şey olmadığı fikridir. "Usulü Meşveret Hakkında Mektuplar"ında Rousseau'dan bahsetmesine ve onun devletin tarifine dair bazı fikirlerini kabul etmesine rağmen, fertlerin, teşkil ettiği hey'etin mahiyeti bahsında Namık Kemal Rousseau'dan ayrılır.

Rousseau "umumun iradesi" mefhumundan iki ayrı mana anlaşılacağına işaret eder: Biri bütün fertlerin ferdi iradelerinin mecmûudur (*Volonté de tous*), diğeri fertlerin bir araya gelip bir cemiyet teşkil etmesinden doğan, cemiyete bir bütün olarak has olan "umumi iradedir" (*Volonté générale*). Bu "umumi irade" mefhumu daha sonraları Fransız sosyolojisinde "mâşeri vicdan" şekline girmiştir. Bu fikir Namık Kemal'de yoktur; bilakis böyle bir fikri müdafaa edenlere şiddetle itiraz eder. Namık Kemal'e göre ferdi iradelerin haricinde, cemaatin kendisine has ve fertlere hariçten kendini zorla kabul ettirecek bir irade ve hakimiyet mevzubahs olamaz. Böyle bir iddiaya dayanarak, hukukun (Hukuku şahsiye) ve (Hukukuk umumiye) diye ikiye tefrik edilmesini kabul etmez. Esasta ancak, "Hukuku şahsiye" vardır:

"... Birtakım müellifler insan içinde hakkın münferit ve müçtemi itibariyle iki tavır üzerine cereyan ettiğine bakarak hukuku şahsiyeye mukabil bir de hukuku umumiyenin vücuduna zahip oldular, ve ona dair fenni mahsus tedvin eylediler. Fakat, zehapları makrunu hakikat değildir; çünkü hukuku umumiyeyi şöyle tarif ediyorlar:

Hukuku umumiye en şamil manasınca bir cemiyetin gerek sair cemiyetler ve gerek kendi tabasının efradıyla olan münasebetinden münbais kavaide itlak olunur.

Ve bu suretle taksim ediyorlar:

Hukukuk umumiye en şamil manasınca hukuku beynelümem ve hukuku siyasiye ve hukuku idare şubelerine münkasamdır.

"Şimdi bir kere tarife bakalım: Evvela, bir cemiyet gerek diğer bir cemiyete ve gerek efradına nisbet olunsun hiçbir vakit kendini terkip eden âzandan ayrı bir vücut hükmünü bulmaz. Binaenaleyh, o bahsolunan münasebattan hukuku şahsiyeden başka birtakım kavait inbias edebilmek aklen mümkün değildir."

"Bir de taksimi düşünelim: Onun şamil olduğu eczadan hukuku beynelümem nedir? Devletlerin münasebetini tayin eden kavait değil mi? O kavait efrattan her birinin müşterek olduğu haysiye ve menfaatın muktaziyatından başka ne olabilir? Ya bu menafi ve haysiyetin içtimai ayrıca bir menfaat veya aynca bir

haysiyet icadedebilir mi?" (Hukuku Umumiye makalesi, Namık Kemal ve İbret Gazetesi)

Aynı makalenin diğer bir yerinde "halkın hakimiyeti"nden ne anlaşılması lazım geldiğini tasrih eder. Bu hakimiyet halkın umumuna atfedilen mücerret bir hak değil, her fertte ayrı ayrı fıtraten mevcut olan hakimiyet hakkıdır.

"Hakimiyeti ahali... umum veya ahali kelimesinin ifide ettiği manayı mücerret üzerine arız olmuş bir salahiyet değil, her ferdin hilkaten malik olduğu istiklal, istiklali zati levazımından bir haktır..."

Fertlerin mecmuundan ayrı bir içtimai varlığın mevcudiyetini bu suretle reddettikten sonra Namık Kemal, Garp medeniyetinde "sahte şeyler" bulunduğuna işaret ve bunların alınmamasını ihtar eder; "Hey'et tasavvuruna istinad ettikleri hukuk o kabildendir," der. Sonra böyle bir tasavvurun kabulünden neşet eden haksızlıkları, zulümleri tadat eder:

"Avrupa'nın vakayiine im'anı nazar edilsin. Hep cemiyeti medeniyede efradın hukuku şahsiyesinden hariç ve ondan âli bir hak tasavvur olunduğundandır ki, bir vakit papazlar teslise kail olmayanları ateşte yaktılar..."

"Hep böyle bir hak tasavvur olunduğundandır ki, Üçüncü Napoleon iki kere vatanı aleyhine isyan eyledi..."

"Hep böyle bir hak tasavvur olunduğundandır ki, Paris'te gözümle gördüm bir zaptiye eshabı haysiyetten bir adamı alameleinnas tahkir etti, dövdü..." ve ila...

Cemiyet ve devlet fertlerin fevkinde, ayrı bir varlık olmadığından mâda, fertler içtima edip devlet teşkil etmekle asli ferdi hüriyetlerinden feragat etmiş de olmuyorlar:

"Her kimse kendi aleminin padişahıdır."

"Bu saltanatı hassa hiçbir vakit hiçbir kimsenin tabiatından infikak edemez; hiçbir vakit bir kimseye terk olunamaz..."

Eğer Namık Kemal devletin, ferdî iradelerin mecmuunu değil de, cemiyetin bütününe has bir "umumi irade"yi temsil ettiğini kabul etseydi, o zaman devlet bu umumî irade namına hareket eder, ferdin fıtri hürriyet ve hakkı mevzuubahs olamazdı. Fertlerin hükümet teşkil etmekle asli hüriyetlerinin kaybolup olmaması

mes'elesi, Namık Kemal'in mülhem olduğu ve "içtimai mukavele" nazariyesini güden garp mütefekkirleri arasında tehalüf eden bir noktadır. Hobbes'a göre fertler devlet teşkil etmekle asli hüriyet ve haklarını kaybederler; "içtimaî mukavele" tabili fesih değildir. Diğer İngiliz mütefekkiri Locke'a göre ise fertler bu hüriyetlerini kaybetmezler; devletten hakimiyet hakkı geri alınabilir. İngiltere ve Amerika Devletlerinin siyasi tarihleri Hobbes'un değil Locke'un fikirlerine uygun şekilde seyretmiş, bu memleketlerin halkı mevcut devlet otoritesine isyanla bir yenisini kurmuştur. Halkın mevcut otoriteye itiraz ve bir yeni devlet kurmak hakkını Namık Kemal de tanır. Veşavirühümfilemir makalesinde (Külliyat, cüz 3) şu mütalaayı serdediyor:

"Bu müddeaya delili şer'î şu mes'eledir ki, bir belde ahalisi içtima ile beyinlerde zuhur edecek davayı fasi için bir zatı kendilerine kadı nasbetseler kazası sahih olamaz, hüküm yine tarafı saltanattan mansup olan kadıya ait olur; çünkü kaza hükümetin hakkıdır. Fakat, bir beldesi ahalisi içtima ile bir zata saltanat veya hilafet için akdi biat etseler o zat sultan veya halife olur, andan evvelki sultan veya halifenin hiç hükmü kalmaz, çünkü imamet ümmetin hakkıdır."

Görülüyor ki, fertlerin mevcut otoriteye, kanun dairesinde müesses bir otorite dahi olsa, itiraz etmeye ve hatta isterlerse onu değiştirmeye hakkı vardır. Maamafih, bu hakkı Namık Kemal fertlere fert olarak tanımıyor; yani herhangi bir fert mevcut otoriteye karşı gelemez. Fertler ancak içtima ile müştereken karar verip devletten hakimiyeti geri alabilirler. İkincisi, umumun kararı dahi, mevcut, kabul olunmuş devlet otoritesinin haricen tezahürü olan müesselerden salahiyetlerini ref edemez. Ancak, merkezi otoriteyi değiştirebilir. Eğer devletin otoritesi umumun kararı ile tasvip olunmuşsa, o takdirde bu otoritenin tezahürü olan ve devlet teşkilatını terkip eden müesseseler de kabul olunmalıdır. Onun için, umumun kararı dahi kanun dairesinde nasbedilmiş bir kadı'nın kaza salahiyetini ref edemez, fakat o kadıyı nasbeden sultan veya halifeyi değiştirebilir, diyor. Meşruti hükümet şeklini münakaşa ettiği "Usulü Meşveret Hakkında Mektuplar"ında ise halkın müstebit, zalim bir idareye karşı isyan

hakkını açıkça ifade ediyor ve bu halde halkın üzerine asker sevk edilemeyeceğini söylüyor.

"Mesela Girid isyanını ele alalım. Anın zuhurundan evvel Meclisi Şûrayı Ümmet mevcut olaydı Girid'in Meb'usları halkın esbabı şikâyetinden bahsedecek miydi, etmeyecek miydi? Eğer hiçbir şeyden şikâyet etmeden Yunan'a iltihak namına bir isyan zuhur ederse hükümetin defi ihtilal için asker sevk etmesine kim mani olabilir? Yok esbabı şikâyeti mebuslar söyleyip de Meclisce kabul olunmasa ve o halde halk isyan etse de tediblerine kalkışılsa Meclis, vükelâyi niçün mes'ul tutsun? Ama böyle olmayıp da esbabı şikâyet meb'uslar tarafından beyan olunur ve Meclis de tasdik ile devletten icrayı adi ve ihkakı hak olunması istenirse de vükela yine kabul etmezse varid olacak evamiri zalimaneye müdafaa halkın hakkıdır. O halde üzerlerine sevki asker bihak caiz olamaz. Vükelâ böyle bir muamelei gaddaraneyi ihtiyar ettiği halde işte o vakit yakasını mes'uliyetten kurtaramaz."

"Ya zimamı idareyi icrayı adalet için ele alanlar kessin biçsin, istediğini öldürsün, istediğini diri bıraksın da yine mi lâ yüs'el amma yef'âl mertebesinde kalsın? Bize idareyi hükümet için ilah mı lazım insan mı?" (Mektuplar, 3, Külliyat, cüz 3).

Cemiyette hak ve hakimiyet esas itibariyle ekseriyet tarafından muhafaza ve icra olunmasına rağmen ekseriyetin bizzat bu hak ve hakimiyeti icra etmesine maddeten imkân yoktur. "Bazı Mülahazatı Devlet ve Millet" makalesinde verdiği misallerden, nüfus fazlalığının va arazi genişliğinin bu imkânı selbesttiği anlaşılıyor. Bundan dolayı umum fertlerin kararıyla hakimiyet hakkı cemiyetin yine kendi içinden bir zümreye verilir. İşte umumun hak ve hakimiyetini temsil etmek ve lazım gelen işleri umum namına vekâleten görmek üzere seçilen zümre hükümeti teşkil eder.

"Umumun o hakla mürettep olan vezaifi bizzat icra etmesine imkân müsait olmadığındandır ki, tayini imam ve teşkili hükümet zaruriyattan olur. Bu ise cemiyetin zikrolunan vezaifinin icraya bazı efradını tevkil etmesinden başka bir şey değildir. Bu halde padişahların ümmet tarafından biat namiyle ve vükelanın

padişahlar tarafından memuriyet suretile istihsal ettikleri vekâletten başka icrayi hükümet etmelerine hak verecek hüccetleri yoktur. 'Seyyidülkavim hadimihüm' hadisindeki nükte dahi bu manayi ima eder." (Veşavirihümfilemir makalesi).

"Hükümet veya devlet, halkın böyle bir tevkili icra etmek şarti ile bulunduğu tavrına denir." (Bazı Mülahazatı Devlet ve Millet makalesi, Namık Kemal ve İbret Gazetesi)

Umumun bizzat hakimiyeti icra edemediğine delil olarak Namik Kemal Osmanlı tarihinden misal getiriyor. Osmanlı Devleti umumun iradesine tabi bir hükümetti. Fakat umum bizzat hakimiyeti tatbike kalkıştığından fena neticeler hasıl oldu:

"Devleti Aliye ta yeniçeriler kalkıncaya kadar yine iradeyi ümmet ve binaeynaleyh bir nevi usulü meşveret ile idare olunurdu. Meb'usana vereceği hakkı nezareti ahali binnefis kendi icra ederdi."

"Her kışla bayağı bir silahlı Meclisi Şûrayı Ümmet hükmünde idi. Bu usulün neticesinde ne kadar fitneler hadis olduğu, ne kadar kanlar döküldüğü malumdur. Vakit oldu ki, kesreti mezalimden intikam almak için yeniçeriler haddi nezareti tecavüz ettiler. Mazlumiyet nami ile zalim oldular. Zaman oldu hükümet defi fitre nami ile iktidarını tevsi ederek idareyi istipdat derecesine çıkardı. Bu keşmekeş birkaç yüz seneler devleti harabettikten sonra nihayet iradeyi ümmet arada mahvoldu gitti."

"Bundan da anlaşılıyor ki, umum ahali hakkı hakimiyetini binnefis icra edemediği gibi ikinci derecede lüzumu terettüp eden hakkı nezaretini de bizzat icra edemiyor, neticesinde fitneler çıkıyor, canlar telef oluyor."

"Onun için hakkı nezaret, icrayi hükümet gibi bizzarure bir fırkayı mümtazeye kalacak, o fırkanın meşru ve nafi surette icrayi nezaret etmesine tevkilden başka ne çare bulunabilir." (Mektuplar 1, cüz 3).

Halkın kendi hak ve hakimiyetini kendi efradından bir zümreye vekâleten vermesi muhtelif şekil ve derecelerde olabilir. Lakin en iyi devlet, ferdin hürriyetini en az tahdit eden devlettir. Devlet yalnız halde mevcut fertlerin değil müstakbel nesillerin de hakkını göz önünde tutacak, onların zararına hareket etmeyecektir:

"Her ümmet emri tevkili ahlak ve ihtiyacatının icabına göre vus'atli tutabilir. Ancak, kavaidi hükmiyedendir ki, hükümet her ne zamanda, her ne mekânda, her ne suretle olursa olsun, efradın hüriyetini en az takyit edecek yolda olmak gerektir. Hiçbir ümmet mesela bir ferdini teyiden hakimi mutlak bahsetmek, yahut bir şahsın eline kudreti teşri vermek gibi şeylerle o kaideyi ihlal etmek istemez. İstese de bi hakkın muktedir olamaz. Çünkü ne bir ferdin nefsine zulmeteye, ne du umumun hukuku efradı ihlal eylemeye hakkı vardır."

"Bir de mademki, bir karnin ahvali onu takip eden kuruna tesir edegelmek kanunu tabiat iktizasındandır, hiçbir cemiyetin ahlafı mutazarrı edecek harekâtı ihtiyar eylemeye salâhiyeti olamaz." (Veşavirehümfilemir makalesi)

Namık Kemal'in bahsetmiş olduğumuz muterizi, devlet hakimiyetin halkın kararına dayandığı kabul edilirse, halkın cumhuriyet kurmak hakkı da tanınmak lazım gelir, demiş. Namık Kemal için bu şüphe götürmez bir haktır. Lakin kendisi cumhuriyet devlet şeklinin Osmanlı İmparatorluğu için mümkün olmadığını, teşebbüs edildiği takdirde İmparatorluğu batıracağı kanatindedir:

"Halkın, hakimiyeti hakkı tasdik olunduğu surette cumhur yapmağa da istihkakı itiraf olunmak lazım gelmez mi, demek ne demek? O hakkı dünyada kim inkâr edebilir? İslam, ipdidayı zuhurunda bir nevi cumhur değil miydi?"

"Cumhurun bizi batıracağı başka mesele, anı da kimse inkâr etmez. Bizde cumhur yapmak ta kimsenin aklına gelmez. Fakat, icrasında imkân olmamakla hak, batıl olmuş demek değildir. (Mektuplar, 1)

Devlet otoritesinin umumun kararına dayanması, devletin meşruiyetinin şartlarını tüketmiyor. Diğer bir şart daha vardır ki, o da Namık Kemal'in devlet fikrinde mühim bir yer tutuyor: Meşru devlet hak ve adaleti icra eden devlettir. Devlet, ferdin hüriyetini diğer fertlerin hüriyetiyle tahdit etmek zaruretinden neşet edlyorsa, ferdin hürriyetine konan bu had nasıl tayin edilir? Namık Kemal'e göre bu had fertlerin kararıyla tayin edilemez. Zira insan mutlak bir hürriyete sahip ola böyle bir haddi hiçbir zaman tanımaz. Bu haddi tayin eden şart insan iradelerinin haricinde-

dir; Allahın, tabiatta yarattığı güzelliktir. Hak, bu mücerret güzelliğe uygun olup olmamakla tesbit edilir. Ferdi hüriyetlerin tahdidi zarureti insanlar arasında bir münasebetler nizamı doğurur. "Hukuk" bu zaruretin insanlar arasında doğurduğu, mücerret güzelliğe tetabuk eden münasebetlerdir . Devlet ferdi hürriyeti ancak mücerret güzelliğe uygun kanunlar ile tahdit edebilir; aksi takdirde hak ve adalete mugayir hareket etmiş olur. Lakin devlet, kanun ve hareketlerinin mücerret güzelliğe, yani hakka, mutabakatını hangi miyarla tayin edecektir? Osmanlı Devleti için bu miyar şeriattır.

"Acaba hukukta meşhut olan bu ihtilaf bir ziyayı hakikatın bunca kabiliyatı mütenevviaya in'ikâsından dolayı mezahiri itibariyle birer rengi diğerde görünüşünden midir? Yoksa dünyada bir nefselemir mevcut değildir de hukuk ve onun ihtilafatı sırf masnuatı beşerden midir?"

"Biz katiyen şıkkı evvele kail olanlardanız; çünkü dünyada icada iktidar ya vardır, ya yoktur. Eğer var ise insan da icat olunmuştur; eğer yoksa gerek hukuku ve gerek kavaidine olan ihtilafı da insan icat edemez." (Hukuk makalesi, Namık Kemal ve İbret Gazetesi).

"Şimdi mesele avarizden tecrit oluna oluna şu dereceye indi ki acaba ahukukun menbaı kâinatta vücudunu aradığımız mebdei evvelde midir? Yoksa ihtiyarı beşerde midir?

"Şıkkı sani bir suretle teslim olunamaz; zira ihtiyarı beşer ya hürrü mutlaktır, ya bir kayt ile mukayyettir. Eğer hürrü mutlak ise hiç bir fert diğerinin hot behot tayin ettiği hükme serfüru etmek istemez ve buna bihakkın icbar da olunamaz. Bir kayt ile mukayyet ise o kayt nedir?

"Bizim itikadımızca hakimi kudretin tabiatı külliyede halk ettiği hüsün ve kubuhtan ibarettir. Binaenaleyh hukuk, tabayii beşerden mehasını mücerredeye mutabık olarak münbais olan revabıtı zaruriyeye, denebilir." (Aynı makale)

"Bizde hüsün ve kubhu şeriat tayin eder. Ebnayı vatan arasında revabıtın hüsnü mücerrede muvafakati ise gene vukuatın o mihengi adalete tatbiki ile bilinir" (Aynı makale)

Şu halde Namık Kemal devletin meşrutiyetini iki şartta arıyor:

1) Umumun karar ile teessüs etmesi, 2) Mücerret güzelliğe mutabık haraket etmesi. Meşrutiyetin bu iki şartı birbiriyle ilişkilidir. Umumun kararı hakkı yaratmaz, tayin etmez; fakat hakkın muhafazasına hizmet eder:

"Demek ki, cemiyet içinde adaleti yalnız ekseriyetin kuvveti muhafaza eder. Bununla zan olunmasın ki, ekseriyet her neye mail olursa ve yahut her nede fayda görürse adalet ondadır. Âlemde gelmiş gelecek ne kadar mahlûk varsa bir yere toplanarak en âciz bir habeş çocuğunun rızasını istihsal etmeksizin başından bir kıl koparmıya teşebbüs etseler hareketleri ayniyle bir adamın ifnaya kalkışması gibi bir zulmü sarih olur, ve bu iki fiilin arasında olan fark faillerinin kesret ve kılletinde değil yalnız zulmün hiffet ve şiddetinde kalır." (Bazı Mülahazatı Devlet ve Millet makalesi).

Devletin meşriyeti için böyle iki şart vazetmek kanaatimce bazı müşküller ihtiva ediyor ki Namık Kemal bunlardan bahsetmiyor. Meşru hükümet hak ve adaleti icra eden hükümettir. Hak ve adaleti temsil edebilmesi için de ekseriyetin kararına dayanması lazımdır. Zira hakkın muhafazasına ekseriyet memurdur. Namık Kemal bir taraftan cemiyette hakkı tecelli ettirecek "kuvvei galibei maddiye, ekseriyetin mecmuu kuvasından başka bir şey değildir. Bu bapta delil iradına lüzum göremeyiz, çünkü ekseriyetin ekalliyete galebesini dünyada bir akıl yoktur ki kabul etmesin," diyor; diğer taraftan yukarıdaki zenci çocuğunun başından bir kıl koparmak misalinde ve "Hukuk" namındaki makalesinde ekseriyetin yanılması, haksızlık etmesi ihtimalini terpiş ediyor; ve bu ihtimalden dolayıdır ki, ekseriyet hakkı yaratmaz, muhafaza eder, diyor. Fakat ekseriyetin hakkı yaratmaması, sadece muhafazasına hizmet edişi, yani hakkın ekseriyetin kararından müstakil olarak mevcudiyeti hakkın cemiyette bizzarure tecellisini tevlit etmez. Zira hak bu manada mücerrettir; fiilen tahakkuku ekseriyetin icraatına bağlıdır. Şu halde vazifesi hakkın muhafaza ve icrası olan ekseriyet hakka mugayir kararlar ittihaz ederse ne olacak? Ekseriyet yanılır, hak akalliyette olursa, akalliyetin itiraza ve hakkı cebren ekseriyete kabul ettirmeye salâhiyeti var mıdır? Hak namına, hakkı müdafaa eden bir şahıs hü-

kümeti ele geçirebilir mi? Geçirebilirse, o zaman hükümetin meşruiyeti için Namık Kemal'in üzerinde ısrarla durduğu umumun kararı kaidesi ihlâl edilmiş olacak; geçiremezse, o takdirde de ikinci kaide, "mehasını mücerredeye mutabakat" kaidesi hilafına hareket edilmiş olacaktır. Namık Kemal, ekseriyetin kararı mücerret hüsne muvafık olmazsa vaziyetin ne olacağını, hakkın tecellisi nasıl temin edileceğini, bahis mevzuu etmiyor. Fakat tab'ı beşerin vasıfları ve ihtilafların cemiyettę oynadığı rol hakkındaki fikirlerinden işaret ettiğimiz meseleye vereceği muhtemel cevabı istidal edebiliriz. Namık Kemal, ekseriyetin hata etmesini mantıken mümkün görmekle beraber, fiilen muhtemel olmadığı kanaatini taşımış olabilir. Daha ilerde "usulü meşveret" bahsında göreceğimiz üzere, Namık Kemal'in insanların "aklı selimine" itimadı vardır. İnsanlara has bir vasıf olan bu "aklı selimin" akalliyetten ziyade ekseriyetin kararlarında müessir olması ihtimali daha çoktur. Zira, madem ki "aklı selim" bütün insanlarda mevcuttur, tabiatıyla çokluğun aklı selimi azlığınkine galebe çalacaktır. Bundan başka, Namık Kemal'in ekseriyetle akalliyet veya akaklliyetler arasında doğacak ihtilaflardan korkmadığı, hatta bunları cemiyet için faydalı bulduğu iddia edilebilir. "Barikayı hakikat müsademei efkârdan doğar," diyen Namık Kemal ihtilafların, rekabetlerin hakka ve hakikata ulaştıracağı kanaatini beslemiş olabilir. Zira "Vatan" makalesinde ihtilafların –tefrika imkânı selbedildiği takdirde– daima bir ahenge münkalip olacağını söyler. İmpatorlukta muhtelif kavim ve mezheplerin mevcudiyeti onun kanaatince muzir değil, faydalı bir haldir:

"Vatanımızda birbirine edebiyatta takaddüm davasına düşecek birkaç lisan bulunacak, mucidi herfen ve mürebbiyi cihaniyen vasfına bihakkın layık olan birkaç kavmin ahfadı gerek birbiriyle gerek sair milletlerle maarif yarışına kalkışacak, muvaridatı ticaretin merkezi tabiisi olan böyle bir mevkii müstesnada zekâvetçe kudretin bir atiyeye mahsusuna nail olmuş birkaç millet istihsali servette birbirine rekabet edecek, her biri asırlarca cihargirlik etmiş birkaç kahraman halk, hıfzı vatan yolunda yekdiğeriyle fedakarlık imtahanına çıkacak, hasılı cemiyetimiz her uzvuna natikiyet gelmiş bir vücude benziyecek, ihtila-

fatımız bir çalgı takımının mukaddematında görülen ihtilaflar gibi daima bir hüsnü ahenge hizmet edecek," (Külliyat, cüz 5).

Devletin menşeini, meşruiyetinin şartlarını bu suretle tesbit ettikten sonra Namık Kemal böyle bir devlet teşekkülünün Osmanlı İmparatorluğu'nda nasıl mümkün olabileceğini araştırıyor. Devletin ferdi hürriyetleri en az tahdit eden şekilde olması, gelecek nesiller için zararlı hareketlerden menedilmesi nasıl temin edilebilir? Millet tarafından verilen hakimiyette haddi tecavüz etmesinin ve istipdada münkalip olmasının önüne nasıl geçilebilir? Cevap olarak Namık Kemal iki şart koşuyor: 1) Devletin dayandığı esas nizamların ilanı ve herkes tarafından bilinebilir bir hale konmasıdır; 2) Teşri kuvvetini hükümetin elinden almak ve kanun yapmak ve icrasına nezaret etmek hakkını halka vermektir. Bu ikincisi, "usulü meşveret"i tatbik etmekle mümkündür.

"Hükümeti daire adilede tutmak için iki esas çare vardır ki, birincisi idarenin nizamatı esasiyesini zımniyetten kurtararak âleme ilan etmektir. Hükümetten sadır olacak teviller, ihtilaflar, inkârlar bu suretle mündefi olur."

"İkincisi usulü meşverettir ki, o da kuvveti teşrii, esbabı hükümetin elinden almaktır."

"Devlet bir şahsı manevidir. Kanun yapmak onun iradesi, icra etmek ef'ali hükmündedir. Bunların ikisi bir elde oldukça harekâtı hükümet bir vakit ihtiyarı mutlaktan kurtulmaz. İşte şurayı ümmetin lüzumu bundan terettüp eder." (Veşavirühümfilemir makalesi).

"Usulü meşveritin" tatbiki şeriata ve Osmanlı Devlet an'anesine mugayir değildir. "İslam iptidai zuhurunda bir nevi Cumhur değil mi idi?" Eski Osmanlı Devleti ise, "Her ne kadar hükümeti müstakile suretinde görünürse de hakikati halde bayağı hürriyetin derecei ifratına varmış bir hükümeti meşruta idi. Ulema hükmeder, Padişah ve vüzera icra eyler, ahali silâhbedest olarak bu icraya nazır bulunurdu." Acaba Osmanlı İmparatorluğu'nda usulü meşveretin yeniden tatbiki, eski devlet şekillerinin ihyası suretinde mi olacaktır? Hayır. Evvela islamiyet ahkâmın zamanın icabatına göre değişmesini kabul eder:

"İstakbalimiz emindir, çünkü "kad tegayyürül ahkâm betebdilil zaman" kaideyi fıkhiyesi hükmünce alemin her cihetinde zuhur eden asarı terakkyatı telakkiye memur olduğumuz için bize göre maziye avdet veya halde tevakkuf aciz değildir." (İstikbalimiz Emindir makalesi, Külliyat, cüz 2)

İkincisi, Namık Kemal maziye dönmenin imkânsızlığına kaildir:

"Haddı zatında dahi maziye avdet nasıl kabil olsun, hiç maduma yeniden vücud verilebilir mi? Halde tevakkufa ne suretle imkân tasavvur olunabilsin, hiç saatin rakkası tevkif ile ömrü beşer yolundan kalır mı?" (Aynı makale).

Üçüncüsü, Osmanlı Devleti'ndeki eski şekil halkın bizzat meşveret ve nezarette bulunması idi. Halbuki evvelce işaret ettiğimz veçhile, umumun bizzat bu fonksiyonları icra edebilmesini Namık Kemal imkânsız görüyor. Bu sebeplerden islâmiyet ve eski Osmanlı İmparatorluğu'nda mevcut nezaret ve meşveret usullerinin yeniden ihyası mevzuubahs olamaz. Yeni şekiller bulmak icap eder. Bu şekiller umumun kararı ile tesbit olunur:

"Madem ki şer'an usulü meşveret haktır, esas mevcut olduktan sonra icraatta olan teferruatını içtimaı ümmet tayin eder. İçtimaı ümmetle yapılan şeyler bitat değil, usulü dinden olur." (Mektuplar 1).

Prensip itibarile yeni şekillerin tayinini halkın kararına bağladıktan sonra Namık Kemal bu hususta kendi fikirlerini ifade ediyor. Yeni devlet teşkilâtı kurulurken Namık Kemal'e sorulsa ne gibi bir teşkilata taraftar olurdu? Bunu bahis mevzuu ediyor. Avrupa'da hazır icat ve tecrübe edilmiş usuller varken bir yenisini yapmaya kalkmak lüzumsüzdur. Avrupa'yı taklit etmek lazımdır. Örnek olarak kendisi Fransa'yı almaya taraftardır:

"Mesela düveli muazzamanın en muntazamları Amerika, İngiltere, Almanya, Fransa'dır. Amerika cumhurdur, İngiltere ile Almanya'da zadegân var, o bize nümune olamaz kala kala elde Fransa kalır." (Mektuplar 1).

Namık Kemal'in nümune olarak aldığı Fransa, üçüncü Napoleon'un kurduğu İkinci İmparatorluk Fransasıdır. Bu idarenin bazı cihetlerini tenkit ediyor, bazı değişiklikler de Osmanlı cemiye-

tinin bünyesi bakımından, şeriat bakımından, teklif ediyor. Fakat esas aynıdır. Montesquieu'nun vazetmiş olduğu "kuvvetlerin inkisamı" prensibine dayanan meşruti hükümet şeklidir: 1) Şûrayı Devlet Meclisi. Azası kırk elli arasında olabilir. "Bu Meclisin vazifesi kavanini hükûmet ve nizamatı idareyi hazırlamak ve umuru idarede zuhur edebilecek müşkülâtı halletmektir... 2) Şûrayı ümmet. "Meclisi ŞûrayıDevletin hazırladığı kanun layihalarının ret ve kabulü ve müvazenci devletin tetkiki bu Meclisin hukuku mahsusasındandır." 3) Âyan Meclisi. Bu "Meclisin esası zuhuru kudreti teşri ile kudreti tenfiz beyninde bir kudreti tadilin tahakkuk lüzumudur. Vazifesi ise nizamatı esasiye ve hüriyeti umumiyeyi muhafaza etmektir. Bu Meclise arzolunmadıkça bir kanun ilan olunamaz. Fakat, Meclis dahi arzolunan kanunun yalnız zirde tadat olunan kaidelere mugayir olup olmadığını tetkik eder, başka noktai nazardan muhakemesine kalkışamaz." (Mektuplar 2,4).

Hak ve adaleti temsil eden bir devlet teşkil edebilmek için sadece usulü meşvereti tatbik eden bir teşkilat kurmak kâfi değildir. En iyi bir hükümet şekli dahi eğer teşkilatının iyi işlemesi için lazım gelen unsurlar mevcuz değilse, kâğıt üstünde kalmağa mahkûmdur.

"Gerek tarihlerde ve gerek zamanımızın ahvalinde bugüne kadar nizamatın arzu olunduğu derecede değil, belki onun öşrü mertebesinde şümul ve tesiri meşhut olamıyor, hatta bu şümul ve tesirin imkân husulüne istidat bile görülmüyor."

"Binaenaleyh bu noksanın telafisi olsa olsa icrayı ahkâma müekkel olanların nizamı ahlakiyla hasıl olabilir."

Devlet teşkilatını değiştirmek işine başlamak için Namık Kemal Osmanlı cemiyetinde lazım gelen unsurların mevcut olduğuna kaildir. Fakat, gündelik idari fonksiyonları icra edecek olanların memurların şuurlu ve sistemli bur surette yetiştirilmesi lâzımdır. İmparatorluk halkı usulü meşvereti anlayacak ve tatbik edecek kadar kabiliyetlidir. İstanbul ve vilâyetlerde kanunları yapacak meclis için ehliyetli insanlar mevcuttur. Bu hususta (Usulü Meşveret Hakkında Mektuplar) da aşağıdaki mülahazalara rastlıyoruz:

"Acaba bundan bir asır evvel hüriyeti insaniyeyi dünyaya ilân için meydana çıkmış ve bu kadar measiri azamet göstererek kurunu ahirede bulunan akvamın hemen kâffesine şerefen takaddüm etmiş olan Fransızlar'ın idaresini nümune tutacak kadar bizde kabiliyet var mıdır? Evet vardır; hatta isteyen varsın ifrattır, mübalağadır, desin biz bugün Fransa'dan daha ahrananе bir nizamı esasi ile pekâlâ idare olunuruz. Çünkü Fransa halkı o kadar terbiyesi, o kadar hamiyetle beraber pek ateşmeşreptir, pek teceddüde maildir. Esas hareketleri ise akıl olduğundan gâh olur ki, zahiri güzel bir safsatanın sevkile bin istidhâlin netcisini bozarlar, lüzumu kadar hür barakıldıklarında hiç zaptolunamazlar.

"Osmanlı halkı ise zaten mekânet ve sükunetle mecbul olduğu için harekâtte ifrata varmak muhatarası bizce mevcut olmadığı gibi siyasetimize nasıl bir hâd tayin edilmiş ise onu da tecavüz edemeyiz. Altı yüz senede birkaç yüz kere edilmiş ise onu da tecavüz edemeyiz. Altı yüz senede birkaç yüz kere ihtilhal ettik. Hepsinde eşhası müdire değişti. Sureti idare yine bakî kaldı. İşte yukarıda beyan ettiğim müddeanın sıhhatını bu mukayeseden sabit olur." (Mektuplar 1)

"Bendeniz memul ederim ki, Avrupa'ya yaranmak için taşraları kapı kapı gezip de mezahibi muhtelife eshabından adam arayacağımıza İstanbul'da, eyalatı mümtazede, vilâyetlerde olan ulema ve ukalayı layıkıyla taharri etsek bir kanunun muntazam tertibine kâfi olabilecek zatlar bulabilirdik. Varsın adetlerinin kırk elliye iblağı mümkün olmazsa olmasın. Hakka şükür halkın zekâveti fıtriyesi cihetile daha kahtı rical erbabı hükûmetin istediği dereceye gelmedi." (Mektuplar 2).

"Zekâveti fıtriye'nin yapılacak işler hakkında doğru hüküm vermek için kâfi olduğu Namık Kemal'in esas kanaatlerindendir. Ona göre iyi bir kanunu kötüsünden ayırmak, zararlı ve faydalı icraatı birbirinden tefrit ekmek için vasat insanın malik olduğu "fikri selim" kâfidir. Bu iddiasının doğruluğuna delil olarak müteaddit misaller verdikten sonra, "şu vazifeyi ifa etmek için yalnız selameti efkâr kifayet eder. Bizi ondan da beri kıyas etmek âdeta behayım derecesine tenzil demektir. Binaenaleyh, umum Os-

manlılar namına bu isnadı reddederiz," der. (Mektuplar 2) Diğer bir yerde de, şu mülâhazayı serdeder: "Bunda dekayıkı siyaseti bilecek bir şey yok lâzım olan tertip olunmuş kanunun icrasına nezarettir ki, çiftlik ağası değil köy muhtarı bile yapabilir." (Mektuplar).

Namık Kemal siyasi hüriyetin derhal halka iadesine taraftadır. Bu hakkın tedricen verilmesi veya halk cahil olduğu için verilen hüriyeti kullanamıyacağı iddialarını reddeder:

"Bazıları 'halkın hüriyeti iptidai ikmali marifetine muhtaçtır' ve bazıları da 'hüriyeti zamanın iktizasına göre derece derece verilmelidir' derler."

"Birinci söz 'şu hastanın kurtulması tebabet öğrenmesine muhtaçtır' ikinci iddia ise 'nemize lazım şimdi biz hastalığın devamı sayesinde rahat ediyoruz ya bakalım hasta şikâyete başlasın kolum ağrıyor derse merhem süreriz, başım ağrıyor derse ruh koklatırız, öyle öyle hastalık gider biz de taayyüşümüzden kalmayız' demektir." (Hasta Adam makalesi, Külliyat cüz 2).

Diğer taraftan, Osmanlı İmparatorluğu'nda halk, demokratik rejimlerin tatbik edildiği bazı memleketlerin halkından daha da cahil değildir:

"Gelelim cahalet bahsına. Karadağ'da, Sırpta, Mısır'da birer meclisi şûrayı ümmet var. Orada buna mani olmayan cahalet niçün bizde mani olsun? Biz terbiyete Karadağ vahşilerinin madûnunda mıyız? Meclisi Şûrayı Devlet gibi azalığı maarifi siyasiyede mahareti kâmileye muhtaç olan bir idareye taşradan celbolunacak adam bulunurken eshabına temyizi tabiî olan Meclisi Şûrayı Ümmet meb'uluğuna mı bulunmıyacak?" (Veşavirühümfilemir).

Hülasa, hele düzeltilmek işine başlanılsın ve halka hüriyet verilsin umulmadık yerden kabiliyetli, ehliyetli insanlar belirecektir. Namık Kemal'in, tam bir halkçı gibi, halka inancı vardır:

"Garip mütalcadır ki, muterizim otuz milyon nüfus içinde feyyazı kudret dirayeti üç dört kişiye hasretmiştir, sanıyor. Osmanlılar o nesli kerimdir ki, muterizinin dediği (medrese mahsullerinden) İbni Kemal'ler, Sadettin'ler, ve istihfaf ettiği köy ağalarından Köprülü'ler, Mehmet Ali'ler yetiştirmiştir. Hele bir

kere meydanı imtihan olan meclisi hüriyet açılsın. Görülür ki, kimsenin hayalü hatırına gelmeyen efendilerden, ağalardan nice muhayyirül ukul olacak huteba ve ezkiya zuhur eder." (Mektuplar 4).

İşe başlamak için unsurlar mevcutsa da, müstakbel devlet teşkilatının muvaffakiyetle işleyebilmesi için bir memur yetirtirme sistemi bulmak ve "intizamı ahlaka" sahip memurlar yetiştirmek lazımdır. "Memurlarda siyasetçe lâzım olan ahlâk mevcut bulunmadıkça nizamatta olan kemalattın saadeti medeniyetçe hiç bir tesiri olamaz." (Bir Lâzimei Siyaset makalesi, Külliyat cüz 2) Sadece ehliyetli olanları iş başına getirmekle maksat hasıl olmaz, asıl mühim nokta ehliyetli insanların yetiştirilmesidir. Bunun için de mektepler açmak gerektir:

"Zamanı inkılâbımızdan beri re'si idareye ehliyet perverdeler geldi. Fakat yine lüzumu kadar eshabı kabiliyet yetiştiremediler. Çünkü eshabı ehliyeti yetiştirmekle maksat hasıl olmaz. Marifet ehliyeti icat etmektir. (Rızkı, hüdayi nabit meyvadan ibaret olan memleketin ahalisi, aç kalır).

"Ya ehliyeti icadın çaresi var mıdır? Evet vardır! hattâ destgâhlarına mektep namı verilir." (Bir Lâzimei Siyaset makalesi).

Yetiştirilecek memurların mümeyyiz vasıfları ne olmalıdır? Münhasıran vazife namına memuriyete intisap etmek. Maişet vasıtası olarak veya mevki ve zenginlik için devlet hizmetine girenler iyi memur olamazlar:

"Bir memura lazım olan, hizmeti devlete asker gibi vazife namına girmek ve maişetini tayın alır yolda kabul eylemektir."

"Bu iki kaide hasıl olduktan sonra arada haysiyetini arasın, ikbalini arasın, terakkisini arasın hiçbirine tariz olunamaz. Meğer ki, bu taharriler sırasında vazife şikenliği, garazkârlığı meramına vasıtai husul etmiş ola." (Aynı makale)

Namık Kemal'in muhtelif makalelerinde memura atfettiği esas vasıflardan biri de, memurun bir amir, bir "efendi" değil, halkın bir hizmetkârı olduğu keyfiyetidir.

"Bin türlü delil ve burhan ile müsbettir ki, memur takımı maaş ile hizmet eder sınıfıdır." (Memur makalesi, Külliyat, cüz 2)

Namık Kemal memurların yetiştirilmesi meselesine büyük

ehemmiyet atfeder. Zira, (1) Yukarıda da söylediğimiz gibi en iyi kanunlar dahi iyi tatbik edilmezse bir netice vermez; (2) Hükümet fertlerin birbirlerinin hüriyetine taarruz etmek tehlikesinden zühur etmiştir. Halbuki hükümeti teşkil eden fertler dahi insan olmak hasebile aynı fena temayülden beri değillerdir. bunun için cemiyete hizmet eden bu zümreyi, memurları, bilhassa yetiştirmek, "ahlakı fazıla" erbabından olmalarını temin etmek lazımdır. Hakka muvafık kanuniar yapmak ve bunları doğru olarak tatbik etmek yüksek kabiliyete bağlıJır. "... Çarhı devleti... bayağı istidatta tabiatın fevkine çıkanlar bile pek kolay döndüremez." Namık Kemal'in bu son fikri daha evvelce usulü meşveret bahsinde, köy muhtarlarının bile hükümet vazifelerine iştirak edebileceği ve bunun için aklı selimin kâfi olduğu iddiasını nakzeder gibi görünür; fakat bu tenekaz zahiridir. Hazırlanan kanunların iyisini fenasından tefrik edip bu hususta hüküm vermek için aklı selim kâfidir. Şûrayı ümmette aza olacak halk mümessillerinin yapacağı da bundan ibarettir. Fakat kanunları hazırlamak ve kabul olunanları doğru olarak tatbik etmek yüksek kabiliyete bağlıdır. Zira bu işlerde hakkın miyarı olan "Mehasini mücerrede" ye göre hareket etmek lazımdır. "Vaz'ı kanun edenlere göre hüsnü mücerret noktai nazarından bed' ile revabıtı zahire çıkarmağa çalışmaktan büyük vazife olamaz." Böyle bir vazife şüphesiz zordur ve vasat kabiliyette insanların yapabileceği işlerden değildir.

Hükümet işlerini üzerine alan bu mümtaz zümrenin cemiyette mevkii ne olacaktır? Böyle bir müzrenin mevcudiyeti Namık Kemal'in hürriyet kadar müdafaa ettiği müsavat prensibiyle kabili telif midir? Evvela, müsavat ayniyet demek değildir. İnsanların birbirleriyle hukukan müsavi olması, şahsan birbirlerinin aynı olmalarını tazammun etmez. Bütün fertler insan olmak vasfile müsavidirler. Zekâ, tahsil vesire gibi vasıflar arizi izafidirler:

"Bu malum bir şeydir ki, insanın cinsiyet, kavmiyet ve zaaf ve kuvvet, ve seyyiat ve fazilet, ve cehil ve dirayet gibi vücudunu istilâ eden bir çok avarıza mebni dünyada iki adam bulunmaz ki, hakikati halde birbirleri tamamen müsavi olsun. Şu ka-

dar var ki, bu tagayyüratı izafiyenin hiçbiri, zatı insaniyeti ne terfi ve ne de tenzil edeceğinden insan ne cinste, ne mezhepte, ne kudrette, ne ahlakta, ne diyarette bulunursa bulunsun, hukuk nazarında ne bir kimseye rüçhan davası edebilir ne kimseden aşağı kalır."

"Çünkü bahsettiğimiz avarızın herhangisi olursa olsun, insana canibi kudretten silâhı tecavüz olmak için verilmiş bir hassa değildir." (Müsavat makalesi, Külliyat, cüz 6)

Hükümeti teşkil edecek müstakbel zümre cemiyet dahilinde imtiyazli bir zümre teşkil edemez. Filvaki bu insanlar "Fizaleti ilmü ahlak ile mütehalli" olduklarından cemiyette yüksek itibara malik olabilirler. Fakat, bu nevi "meziyatı celile eshabına riayet muamelesi cebrî değil, ihtiyarîdir. Bilihtiyar vukubulan muamelenin muhatabına ne itap ait olabilir?" (Haysiyet makalesi, Külliyat, cüz 5). Hükümet teşkilâtında işgal ettikleri mevkilerden dolayı bu insanlar hiçbir zaman şahsen diğer vatandaşlara tefevvuk edemezler. Namık Kemal, bütün rütbelerin aleyhindedir; kabilse ilgasını ister. Lakin diğer taraftan "Evamini hükümet bir merkezden her tarafa dağılmak için vesaite ve bu vesiat dahi âmiriyet ve memuriyetin derecatını tayin eder bir silsileyi tertibe ihtiyacı kat'i gösterdiği için kurumu ahire hükümetlerinde rütbe meselesi meydana çıkmış" olduğunu kabul eder.

Fakat Namık Kemal'in anlayışına göre bu rütbeler yalnız fonksiyonların farklılaşması ve bir silsile teşkil etmesi şeklinde olmalıdır. O fonksiyonları icra eden şahıslar arasında tefevvuk ve maduniyet olmamalıdır. Buna misal olarak eskiden büyük zaferler kazanmış Halid İbni Velit gibi seraskerlerin dahi icabında azledilip yerine maiyetinde bir neferin tayin edildiğini ve kendisinin nefer olarak onun maiyetine verildiği söylüyor ve o zamanlardan tahassürle bahsediyor:

"Fakat hayıf ki, bahsettiğimiz devirler zamanı mazidir, onun taklidi denilecek bir halde zuhuruna müştak olduğumuz devri istikbal ise pek baid görünüyor... (Rütbeler makalesi, Külliyat, 1).

Askeri teşkilatta "rütebi askeriyenin bütün bütün lağvı yahut bilfiil hizmette bulunmaya hasrı kabil olamaz", kanaatindedir. Ulema arasındki rütbeler ise, ilimden daha yüksek bir rütbe ol-

madığına göre, kolayca ortadan kaldırılabilecektir. "İlimden âlâ rütbe olmadığına herkesten ziyade vakıf oldukları için öyle bir mizanı adlü hak mevcuz iken, ulemayi kiramca rütbe ve kıdem arzuları kendi kendine sakıt olacağında hiç şüphe yoktur." (Rütbeler makalesi). Mülki teşkilatta ise rütbeler ilga olunmalıdır. "Rütebi mülkiyeye gelince: Bunlara ne bir lüzum görülür, ne de ilgasından bir mahzur tevellüt edebilmek ihtimali vardır. Bu kadar hilâfı makulât ve muhilli müsavet olan bir halin define hiçbir mazarratı olmasa bile faidesizliği sebebi kâfi değil midir? Halbuki bin türlü mazarratıda meydanda duruyor." (Aynı makale)

Asalet ve servete istinaden de cemiyette yüksek bir mevki iddia edilemez. Bir şahsın fitrî veya müktesep meziyetleri varsa, tanınmış bir aileden gelmek bir iftihar vesilesi olabilir; yoksa, "insan anasından büyük doğmaz."

"Necabet insan için hakikati halde istenmiyecek şeylerdendir, diyemeyiz. Tahir bir nesepten gelmek bir rezil babanın oğlu veya piçi olamağa – insaniyetin kâfei mezilatına idrak edenlerce elbette müraccahtır. Şu kadar var ki, sevabık ile iftihar mesela kuvvei cismaniye veya zekâveti mevhibe ile mübahat tahdisi nimet dairesinde tutulursa naklen ve aklen makul olabilir...

"Bundan başka nerabet hikmeten bir büyük tariz daha götürür: Şöyle ki, –enbiyayi izam ve aizzeyi keram istisna olunduğu halde– insaniyet nazarında bir büyük hanedan yahut tabiri aherle bir silsileyi necbet teşkil etmiş ne kadar adam varsa cümlesi meçhulünniseptir. Bu dava da bir kıyası mukassim ile sabittir: Müessisi hanedan olan zat bir büyük adamın neslinden 'şeceresile' gelmiş olsa kendine müessislik ünvanı verilemez. Bir hanedanın şeref ve kadrini kendi tesis etmiş ise o halde dahi büyük adamdan tevellüt etmek büyük adam doğmayı iktiza etmiyeceği ve bilâkis insaniyetten herkes kendini fezail ve meziyatı zatiyesinin veledi manevisini bilmek lâzım geleceği sabit olur."

Hasılı gerek maddi ve gerek manevi düşünülsün 'insan anasından büyük doğmaz". (Haysiyet makalesi, Külliyat, cüz 5)

İslam, Osmanlı ve Avrupa tarihinde müessisleri aşağı tabakalardan olan bir çok meşhur aileler, hanedanlar vardır. Vaziyet böyle olunca, neden "ahadı nasdan bir adam familyasını insani-

yetin fevkine çıkarabilsin de, yine ahadı nasdan olan bir diğer adam kendisini o hanedanın azasından birile müsavi olacak dereceye çıkarmasın"? "Bu hallerden anlaşılır ki, insanın hukuku tabiiye ve zatiyesince aklen müsavatına halel verecek bir kaide bulmak muhaldir." (Müsavat makalesi)

Hele servete istinaden büyüklük iddia etmek büsbütün boştur. Namık Kemal bunun üzerinde necabet bahsinde olduğu gibi uzun uzun durmaya lüzum bile görmüyor:

"Servet ile hasıl olacak haysiyet ya dolandırıcıların veya eshabı ihtiyacın lisanı müdahenesinden işitilen ekâzipten vücuda gelir bir hayaldir ki sahibinin altınlarından taç giydirilse ve gümüşlerinden yapılma bir taht üzerinre oturtulsa yine nazarı hikmete karşı arzı vücut edemez. Karunu, hazineleri yere geçirmiş, göğe çıkarmamış," (Haysiyet makalesi)

Bu suretle müstakbel devlet hiçbir imtiyazlı sınıfı ihtiva etmiyecektir. Devleti idare edecek zümre bir aristokrasi değil, bir *élite* teşkil edecektir. Namık Kemal Osmanlı Devleti'nde esasen aristokrasinin mevcut olmadığını söyler ve bu halden de memnuniyet izhar eder. "Usulü Meşveret Hakkında Mektuplar"ın ikincisinde "zadelik beliyesinin hakka şükür fıkdanından" bahseder. Devlet vazifelerini icra edecek *élite* zümre İmparatorluktaki bütün halk tabakaları, bütün cins ve kavimler arasından şümullü bir maarif sisteminin eleğinden geçerek seçilen kabiliyetli kimselerden teşekkül edecektir.

Namık kemal, devlet teşkilatının kendi teklif ettiği tarzda ıslahının İmparatorluğunun karşılaştığı müşkülleri halledeceği kanaatindedir. Esasen, devlet teşkilatıyla bu kadar uğraşmasının sebebi İmparatorluğun "muhatarayı inkirazda" bulunmasıdır. Bu muhatarayı vükela dahi inkâr edemez der. İmparatorluğun dahili zaaflarından dolayı ecnebi devletlerin müdahalesi devletin bakasını tehlikeye düşürmektedir.

"Bir kere şu dillerde deveran eden Şark mes'elesinin hakikatini düşünelim: Malumdur ki, Rusya Devleti Aliyeyi batırmak istiyor. Düveli garbiye ona mani oluyor. Halbuki, Rusya kendi maksadını hıristiyandan bulunan tab'ayı Devleti Aliyeyi tahrik ile istihsal etmeye çalışıp dururken Avrupa Rusya'nın teşvikiyle

meydana çıkan müştekilere yardım ediyor. Badii nazarda bu muameleler ne büyük bir tenakuz suretinde görülür, fakat hakikatte Avrupalıları bu yolda bulunmaya yine bizim devlet mecbur etmektedir." (Veşavirühümfilemir makalesi)

"... Çünkü esas idare fasit, memurlar müstakil, meşveret yok, bu hallerden dolayı ıslahı ahvali mev'ut olan hıristiyanlara ne kadar müsadeler verilse, ve ne derece refaharından bahsolunca, Avrupalılar inanmıyorlar. Ve kendileri hürriyetle me'luf olduklarından bir memleket ki nizamatını tetkik edecek, vükelâsını mes'ul tutacak meb'usanı olmıya, asayişte mi bulunur. Ve bir adam ki bir nazırın takriren ve tahriren muhakemei ahvaline muktedir bulunmıya hür mü olur? diyorlar. Bir belha da bu ki erbabı hükümet halkın rahatından bahsettikçe ehli islâmın lezzeti hürriyetten gafil ve ıpkayı zulm altında bulunmaya mail olmasına zahip oluyorlar." (Aynı makale)

"Bu müdahalatı ecnebiyenin bekası ise – yalnız Girit ihtilali münasebetiyle hazinenin üç dört milyon kese zarara uğradığından dahi malum olduğu üzre– az zaman içinde devleti bir hale getirecektir ki Rusya'nın istilhasına tasavvur olunan hükümeti müttefika derecesinde bile mukavemet etmeğe iktidarı kalmıyacaktır. İşte o vakit Avrupalılar ehveni şerrini ihtiyar etmeye mecbur olacaktır." (Aynı makale)

Bu müşkülleri izale etmek için halka eski siyasi haklarını vermekten başka çare yoktur. Devlet teşkilatı düzeltilir ve halk devlet idaresine iştirak ettirilirse ne akalliyelerin zulüm görüyoruz diye isyana teşebbüs etmeleri mümkün olacaktır, ne de Avrupa kendinde müdahale etmek hakkını bulacaktır:

"Bu belaları defetmeye usulü meşveretten başka çare bulunamaz. O zaman herkesin hür olduğu meydana çıkar. O zaman Avrupa bize bir mütemeddin millet suretinde muamele eder. Yoksa şimdiki gibi Rusya'ya karşı dikilmiş bir bostan korkuluğu nazarıyla bakamaz. O zaman bir eyaletin halkı Meclisi Şurayı ümmetle meb'usları mevcut iken mazlumiyet namıyla silaha sarılırsa Avrupa'ya müddeasını dinletemez. Binaenaleyh devletin haricen ne kadar mühlikesi varsa hemen bütün bütün mahvolur." (Veşavirühümfilemir makalesi)

Namık Kemal'e göre İmparatorluğun yalnız harici değil, dahili meseleleri de devlet teşkilâtının düzeltilmesiyle hallolunacaktır. İmparatorlukta serveti umumiye azalıyor. Bunun sebebi hükûmetin mali işlerdeki hatalarıdır. Diğer taraftan halk hükümete mütezayit bir surette itimasızlık gösteriyor, o kadar ki hüsnüniyetle yapılmış işleri bile şüphe ile telakki ediyor. Bu fenalıkların önüne de usulü meşveretin kabuliyle geçişebilir:

"Şimdi bir de meselenin ciheti dahiliyesine nazar edelim: Evvela bugünkü günde vatanın muhatarayı inkırazda bulunduğunu vükelâ bile inkar edemez. Bunun en başlı bir sebebi ise serveti umumiyenin tedenniî saf halinde bulunmasıdır. Eğer biz de şimdiye kadar usulü meşveret kabul olunarak Meclisi Şurayı Ümmet tesis edilmiş olsaydı mesela binalar... filanlarla hazine bu hale getirilebilir miydi? Konsolidenin tahvilile yirmi iki milyon liralık düyunu dahiliye kırk milyona çıkarılmak mümkün olur muydu? Ve bu sırada yirmi iki milyon liradan aşağı iken yirmi dokuz milyondur diye ilan olunmaya cesaret olunur muydu? Bin türlü mazarratı ile bunca memleketleri harap eden tuz, tütün, tesviyeyi tarik nizamları mevkii icraya gelir miydi? İdaremezi hali hazırında durdukça ef'ali atiyesi ahvali sabıkasına tevafuk etmiyeceğine nasıl emmaret ile ihtimal verilebilir? Mücerribi tecrübe nedametten başka bir semere vermediği mücerrebattan değil midir?"

"Saniyen şurasını dahi unutmayalım ki halkımızda idarei hazıraya fevkalade bir nefret, bir itimatsızlık var. Lisanı resmiden her ne sadır olursa ona herkes bir medari ifal ile bakıyor..."

"Ya halk nasıl itimadsızlık haline gelmesin? Şimdiye kadar yüz bin şey yapıldı. Esas fâsit olmak ihetile cümlesinden bir mazarrat geldi. Kabulü ammeye mazhar olmuş bunca zatlar mesanidi âliyeye geldiler, yine esasın fesadı cihetile hiçbir şeye muvaffak olamadılar. Bundan sonra cihtimal var mıdır ki ahali bizzat idareye nezaret etmedikçe hükûmete ısınabilsin." (Veşavirühümfilemir makalesi)

Namık Kemal'in siyasî fikir ve kanaatlerinin tahlili kendisinin on dokuzuncu asır liberalizminin mümessili olduğu gösteriyor. Ferdî hüriyete ve fertlerin müsavatına inanıyor. Hüriyet ve mü-

savat prensiplerinin demokrat bir devlet teşkilâtı halinde tecellisini güdüyor. Devletin asli vazifesi "İcrayı adalettir"; fertlerin hüriyetini birbirlerinin taarruzundan muhafaza etmektir. Amme hizmetleri devletin vazfilerinden değildir; zira "hükümet halkın ne pederidir, ne hocasıdır, ne lâlasıdır." Ekonomi ve kültür şahasında iş başaran ferdî teşebbüstür. Birkaç kişi bir yerde toplansalar "bir fabrika veya fabrika olmazsa ufacık bir destgâh peyda ederler, ondan kazandıkları para ile ufacık bir şirket, onun kârı ile de ufacık bir banka teşükkülüne iktidar hasıl edebilirler. Bu da hasıl olduktan sonra kendilerince zenginlik başlaması tabiidir." (İbret makalesi, Külliyat, cüz 4) Kültür sahasında ise, "Maarif gibi esbabı medeniyetin daima muaveneti hükûmetten ziyade mübadereti şahsiye sayesinde husule geleceği" bedihidir. (Bazı Mülâhazatı Devlet ve Millet makalesi)

Bununla beraber Namık Kemal mühim bir noktada öz liberalizmden ayrılır. Amme hizmetleri devletin esas vazifesi değildir, demek, devlet bu hizmetleri yapmamalıdır, demek değildir. Bilakis devlet, "Efradın marifetine, mülkün mamuriyetine, insaniyetin kemaline, medeniyetin terakkisine hizmet ederse hem kendinin hem ahalisinin hem de bütün alemin menfaatine mürüvvetmendane bir muavenet ibrat etmiş olur, namı kıyamete kadar insaniyetin evliyayı nimeti olan cazimle beraber yadolunur. Fakat himmetini yalnız vazifei asliyesi olan icrai adalete hasrederse hakkında ne diyebiliriz? Bize lalalık etmeye icbar etmekte bir hakkımız var mıdır?" (İbret makalesi). Halbuki *Laisse faire* siyasetini müdafaa eden on dokuzunca asır liberalizmi, hükümetin ferdi hak ve hürriyeti korumaktan gayrı vazifeleri olduğunu inkâr eder. Devletin ekonomi ve kültür sahalarındaki faaliyetlerini ferdî hüriyete tecavüz telakki eder. Böyle bir telâkkiye Namık Kemal şiddetle muarızdır. Mecburi tahsilin tatbiki meselesinde, buna "ferdin hüriyetine taarruzdur" diye itiraz edenleri haksız buluyor. Bir taraftan, mecburi tahsil kanununun ferdi hüriyete tecavüz değil, bilakis ferdi hüriyetin muhafazası olduğunu söylüyor: Çocuğun hüriyetini velisinin tahakkümünden kurtarmak ve onun ferdî inkişafını temin etmektir. Diğer taraftan daha da ileri giderek maarifin muasır devletin vazifelerinden biri oldu-

ğunu iddia ediyor. Zira her cemiyetin iki büyük maksadı "Beka" ve "Terakki"dir. Muasır içtimai şartlardan dolayı "Terbiyeli umumiye", "Bekâ ve terakkice cemiyetin levazımı zaruriyesinden olmuştur" ve bunun için devletin vazifeleri arasına girmiştir. (Kemal Beyin bir Mütalaayı Siyasiyesi, Mecmuayı Ebüzziya, cild 1 – 2, No: 8) Bu suretle Namık Kemal öz liberalizmden aynlarak müstakbel devletçiliğin öncüsü olmuştur.

Osmanlı Devleti'ni inkirazdan kurtarmak için yapılması icap eden en acil iş devlet teşkilâtının düzeltilmesi ve halka siyasi hürriyet verilmesi ise de, İmparatorluktan kuvvetli, modern bir devlet yaratmak, ve tekâmülde diğer milletlere yetişmek için diğer sosyal şartların da tahakkuk etmesi lâzımdır. İmparatorluğun zafı tefrikaların mevcudiyetinden ve içtimai tesanüdün azlığından mütevellittir. Bu tefrikalar ve tesanüdsüzlük bir taraftan İmparatorluktaki muhtelif kavimler arasındadır; diğer taraftan da İmparatorluk ile hariçteki müslüman kavimler arasında mevcuttur. Bu tefrikâları ortadan kaldırmak ve hem Osmanlı ittihadını, hem de İslam ittihadını kurmak lâzımdır. Namık Kemal'in bu meseleler hakkındaki fikirlerinden ayni zamanda onun içtimai tesanüde atfettiği rolü ve bu tesanüdün husule gelmesi için lüzumlu bulduğu şartların neler olduğunu öğreniyoruz.

Cüzlerin birbirile ahenktar münasebetlerde bulunması ve beraberce işlemesi yalnız içtimaî değil, fiziki alemdeki nizamın da esas şartıdır. Cemiyetin kuvvetlenmesi tesanüdün artmasile mümkündür:

"Mesaili malumedendir ki, kuvvetin tezayüdü teavünün tezayüdü ile hasıl olur. Hattâ yalnız cihanı insaniyetin değil, avalimi maddiyatın bile rabıtayı intizamı eşya beyninde mevcut olan ahengi ittihaddır. Bir koca fabrikanın en küçük bir çarkı bozulsa umum edevatına helal gelir; zuhulin en küçük bir şatın yerinden oynasa bizim şemsimizin tedvir ettiği avalim belki bütün bütün hercümerç olur." (İttihadı İslâm Makalesi, Namık Kemal ve İbret gazetesi)

İçtimai tesanüdün bu ehemmiyetinden dolayı hem İmparatorluktaki muhtelif kavim ve mezheplerden bir Osmanlı Milleti yaratmak, hem de bütün İslamları birleştirmek lazımdır. Filvaki

devlet teşkilatının ıslahı akalliyetlerin hoşnutsuzluklarının önüne geçecektir; fakat bu kâfi değildir. İmparatorluk halkında fikri birliğin husule gelmesine çalışılmalıdır. Bu birliği yaratacak vasıta ise maariftir:

"Ya imtizacımızın esbabı nedir denilirse bizim itikadımızca öyle bir suale şu bir kaç kelime ile cevap verilebilir. Aramızda ittihadı efkâr hasıl olamamış. Herkes birbirile imtizaç etmek istiyor, fakat herkes diğerini o imtizaca yanaşmaz zannediyor. Binaenaleyh bu türlü eden bir kuvvet bir takım eczayı olsa olsa tefrik edebilir, bir vakit mezcedemez."

"İnsanlar beyninde imtizaç ülfetle hasıl olur. Çocuklukta ve bahusus mektepde vücuda gelir.

"Şimdi şu imtizaç maksadınca bize lâzım olan her cinsten her mezhepten çocuk kabul eder mektepler yapmağa çalışmaktır."

"Basirette dahi denilmişti ki bir kere evladı vatan muhtelit mekteplerden çıkarılsın o zaman aralarına tefrika bırakmak nakabil olur, nitekim daha fidan iken birbirine sıralın iki ağacı büyüdükten sonra ayırmak ikisini birden köklerinden çıkarmaktan müşkül olur" (İmtizacı Akvam makalesi, Külliyat, cüz 4)

"İttihadı İslam" makalesinde islâmların birleşmesi için de aynı şartın lüzumunu ileri sürüyor. Bu birlik dahi tepeden inme, cebirle, husule getirilmez; ancak maarifin yayılmasile mümkün olur. Timurlenk, Birinci Selim, Nadirşah gibi 'Tabiatın üç asırda ancak bir tanesini yetiştiribelidiği havarikuladat' İslamları birleştirmeye teşebbüs etmişler, fakat bunu cebirle yapmağa kalkıştıklarından muvaffak olamamışlardır. Çünkü kılıcın kârı, iki cüzü bir birinden ayırmaktır; onun birleştirmek, marifetin himmetine tevafuk eder. İşte biz de, matlabı âlamızı hiçbir emrine itaat ettirmekte cebir ve kuvvetten istianeye ihtiyacı olmayan öyle bir mutayı cihaniyenin sayeyi himayesine verirsek o zaman beka ve terakkisinden emin oluruz." (İttihadı İslam makalesi, Namık Kemal ve İbret Gazetesi) "Demek ki ehli İslam sureti ittihadı politika arazında veya mezhep mücadelelerinde değil, vaiz önlerinde, kitap sahifelerinde aramaya muhtaçtır." (Aynı makale)

İçtimai birliğin tepeden inme usullerle ve cebren husule gel-

meyeceği, bilakis mektep, kitap, vaaz vasıtalarile, vicdanlara hitabeden terbiye ve propaganda vasıtalarıyle, husule geleceği fikrinde Namık Kemal'in yine liberal ve demokratik temayülü kendini gösteriyor. Devleti idare edecek *élite* zümrenin yetiştirilmesinde de maarife büyük bir ehemmiyet atfettiğini görmüştür. Maarife verdiği bu ehemmiyet maarifi "ittihadı efkâr"ı doğuran şart olarak telakki etmesindendir. "İttihadı efkâr" ise içtimai birliği yaratır. "Telahuku efkâr" insan cemiyetlerini yaratan ve terakkisini intaç eden esas amildir. İnsan cemiyetlerini hayvan cemiyetlerinden ayıran ve terakkiyi tevlit eden şart "Telâhuku efkâr"dır. İnsanlarda hayvanlardan farklı olarak natıka ve akıl vardır. Bu hassalar "telâhukuku efkâr"ı doğuruyor. "Telâhuku efkâr"ı arttıracak vasıtalar ise maarif, matbuat, edebiyat gibi lisana dayanan insan faaliyetleridir. Namık Kemal tarihin eski zamanlarıyla yeni zamanları arasındaki terakkide olan farkı "Telakuku efkâr"da olan farka atfediyor.

"Acaba kudemanın defayini tabiatta o taharriyatı fevkalade ve ikdamatı mücahidanelerile beraber altı bin senede istihraç edebildikleri cevahiri marifet niçin bir kaç asrın meksubat ve ilâvatına tekabül edemiyor?"

"Evet şunun nitekim çin ki, fıtratı beşer telakuku efkârdan beri oldukça ilerlemeye pek az müstait ve istikmatı hazıraya içtima meziyeti sebebi münferit olduğu hikmeten envaı delail isbat olunabilir."

"İki yoktan hiçbir şey hasıl olmamak kaideyi tabiiyesine nazaran iki adamın bir yerde bulunması hariçten bir muavenet munzam olmadıkça havası tabiiye ve maneviyelerini tezyit edemiyeceği meydandadır; nitekim içtima üzere yaşamak insana münhasır olmadığı halde mütşerekeyni hilkat veya toplu geçinmek hususunda refiki tabiatımız olan hayvanatın hiçbirinde ve hele ekserinde eseri terakki görülemiyor." (Hurdebin makalesi, Mecmuayı Ebüzziya, cild 1-2 No. 9)

"İnsanı hayvana tefevvük ettiren sebep nedir?"

"Evet sebep şudur ki, o mahlûku zayıf bahşayışı kudretten hücceti baligayı samadaniye olan ve namına ruh denilen - bir emaneti kübraya nail olmuş; onun havası lazimesinden olan na-

zar kuvvetile yekdiğerini görünce natıka hassesile sairlerine meramına ifade akıle sayesinde sairlerin meramını istifade ediyor." (Aynı makale)

"Bunca bedayii azimenin illeti asliyeyi zunhuru ise 'Teavenu' fertamınan ittiba netayicinden olan telâhukuk efkâra muaveneti de hemen ona yakındır, denilebilir. Nazar hudrebin kuvvetilè bir alemden bir aleme intikal ederse efkâr da matbuat sayesinde bir cihanın her tarafında, her köşesinde birbirine iltihak eder. Nazar hurdebin vasıtasiyle mevcudatın pek küçüklerini görmeğe muvaffak olabilirse efkâr da da matbuat marifetiyle malhumatın pek büyüklerine iltisak eyler."

"Hattâ a'sarı ahireyi keşfiyat ve tahkikatça edvarı kadimeye nisbet 'Demir yolu' sür'atiyle maksadı aksayi kemalâta sevkeden vesaikin en büyüğü dahi -maülhayatı maarifin hararetı gariziyei say ile tebahhurundan hasıl olmuş kuvvei inbisati- denilmeğe sezavar olan matbuatın havası âliyeyi beşeriyeyi tahrik ve idarede gösterdiği kudrettir." (Aynı makale)

Namık Kemal lisanın cemiyetteki fonksiyonunu, "Edebiyat hakkında Bazı Mülahazat" makalesinde (Külliyat, cüz 2) daha müşahhas olarak belirtiyor: 1) Lisan içtimai tanzim ve kontrol vasıtasıdır. Fertlere tesir etmek, onları istenilen yolda hareket etmeğe sevketmek için sözle ikna etmek cebirden daha müessirdir. 2) Lisan, bilhassa edebî şeklinde, bir terbiye vasıtasıdır. Edebiyat milletin terbiyesine hizmet eder. 3) Cemiyetlerin fikri tekâmülü lisanın tekâmülü ile müvazi gider. Büyük hakimler, lisanları inkişaf etmiş milletlerden zuhur etmiştir. 4) Lisan milli tesanüdü doğurur. Devletleri, medeniyetleri inkiraz etmiş olduğu halde hâlâ bütünlüklerini muhafaza eden kavimler mevcuttur:

"Sözün ipkayı namdan başka icrayı meramda dahi hizmeti bir derecededir ki, tahvili efkârda tesiri nutuk, şimşiri kahre galip olduğu tecarübü adide ile sabit olmuştur. Hatta Zimahşeri mukaddemei tefsirinde kelâmın şanını teyit için demiştir ki: 'Zuhuru İslamda seyfi şeriata karşı duran müteassıbini arap, hükmü belâgata mukavemet edemediler."

"Vakıa efkârı umumiyenin hissedarı hükûmet olduğu yerlerde kuvvei nazar sahibi olan bir belği, milletinin kuvvei asker ihti-

yacından vareste bir hâkimi nafizülkelâmı hükmünden bulunur."

"Sözün ahvali vicdaniyeyi tahvilde olan tesiri beliğine mebni bir büyük faidesi dahi milletin hüsnü terbiyetine hizmetidir ki hakikatı halda lafzan edebiyatın me'hazı iştikakı edep ise manenedebin masdarı intişarı edebiattır, denilebilir. Zira iki manasile edibane yazılmış, bir eser, mekârimi ahlak için öyle bir kanunu muteberdir ki, herkesi bilintiyar itaatine mail ve o cihetle yalnız vücudu muhafaza ahkâmına kâfil olur."

"Bundan başka tevsii karihaya hizmeti cihetile maarifi edebiye efkârın dahi muallimi evveli abdolunur. Hatta bu mütalaa ile bazı erbabı daniş fikrin kemalini lisanın kemalinden bilmişlerdir. Hakikat bunabürhanı istikraî değil midir ki, fıtratları tabiata mucibi iftihar olan ecillei hükemanın hemen cümlesi mehasini edebiye ile tezyini lisan eden milletlen bülegasından zuhur etmiştir."

"... Bir de ittihad, medeniyeti milletin bir müşahhas misali zihayatıdır ki, lisanı edebiyattır. O cihetle edebiyatsız millet dilsiz insan kabilinden olur."

"Filhakika tarihi medeniyeti nazarı hikmetle mütalâa edenler edebiyatın muhafazayı milliyete olan tesirine her milleti muntazamayı bir delili natık bulmuşlardır. Şimdiki halde devlet ve marifetleri münkariz olmuş olan arabın ahvali bizim için bir ibreti kâfiyedir ki bazı fırkaları vahdet kelimelerinin rabıtası olan diyaneti islâmiyeyi dahi kaybetmiş iken lisanları kuvvetile hâlâ kavmiyetelerini muhafaza etmektedirler."

Namık Kemal cemiyette tekâmül ve terakkinin mevcudiyetine kaildir. Cemiyetlerin hayatı bir devri daim, bir tekerrürler silsilesi değildir. İnsan tarihinin seyrinde yükselen bir istikamet vardır. Cemiyette terakkinin mevcudiyetine insanı yine ondokuzuncu asır garp fikir ananesine uygundur. Garbın o asırdaki nikbinliğini Namık Kemal de taşır.

"Devlet bir şahıstır ama bir şahsı manevidir. İbni Haldun'un dediği gibi öyle ümrü tabiîsi filânı yoktur. Hattâ Sadrı Fuat dediğimiz illetlerde hakikat değil bir kuru unvan ve namdan ibarettir. O 'hasta adam' yalnız muktezayı tabiata göre hareket etse hem sıhhat bulur, hem kuvvetlenir, hem dünya durdukça ömür sürer." (Hasta Adam makalesi, Külliyat, cüz 2)

Cemiyette terakki esas itibarile tab'ı beşerde terakkiye inhimak oluşundandır. Son asırlarlar zarfında içtimai tekâmülde müşahade edilen büyük ilerlemeler 'Ebnayı cinsimizin fıtraten ne derecelere terakkiye kail ve mail olduğunu bedihiyatı nazariye derecelerinde vuzuha çıkarır.' " (Hurdebin makalesi) Bu terakki inhimâkinin içtimaî tezahürü maarif, matbuat, edebiyat gibi "Telâhukuk efkâr"ı artıracak şartlara bağlıdır. Terakki inhimâkinin tezahürü her cemiyette her zaman temadi eden bir seyir takip ediyor, zira hem tab'ı beşerde fena olan taraflar, nakiseler vardır, hem bazı hallerde bu inhimâkin tezahürü için lazım gelen şartlar mevcut değildir.

Tab'ı beşer iyi ve feni vasıflardan mürekkeptir. Terakkiye inhamak ve "aklı selim" ile iyiyi kötüden tefrik etmek hassası insanın iyi vasıflarıdır; egoist hareket etmek ve başkasının hürriyetine taarruz etmek meyli tab'ı beşerin nakiseleridir. Devlet, bu nakiselerin intaç ettiği zaruretten doğmuştur. Harbin sebebi de insan tabiatının fenalığa olan meyildir. "Tab'ı beşer inhimaki şerrü zarar uktesinden kurtulamadığından, şöhreti terbiyet ve insaniyeti ayyuka çıkarılan böyle asrı terakkide şu hengâmei kıyametnümum (1870 Fransa - Almanya harbi) zuhura geldi." (Kemal Bey'in bir Mütalaayi Siyasiye makalesi) Tab'ı beşerdeki bu inhimâkler, biyolojik vakıalar olduğundan, değiştirilemez, fakat terbiye edilebilirler. Bunun için Namık Kemal maarife büyük ehemmiyet atfeder. İnsan şahsiyetinin, hem biyolojik İrsiyetin, hem içtimaî muhitin mahsulü olduğu fikrine muvazi olarak Namık Kemal, içtimaî tekâmülde de fert ile içtimai şartların metekabil bir rol oynadıklarını tanır. İçtimai teşkilat bozuk olursa, iktidar mevkiine gelen şahıslar ne kadar ehliyetli ve kabiliyetli olsalar da bir iş göremezler. "Kabulü ammeye mazhar olmuş bunca zatlar mesanidi aliyeye geldiler, yine esasın fesadı cihetile bir şeye muvaffak olamadılar." Diğer taraftan, yalnız içtimai teşkilatı düzeltmeye çalışmak da bir netice vermez. Ehliyetli fertler iktidar mevkiine geçmezlerse kurulan teşkilat kâğıt üzerinde kalır. Cemiyeti terakki ettiren amil yüksek şahsiyetlerin mevcudiyetidir. Osmanlı İmparatorluğu "Beş asır müddet ve dünyada hiç misli görülmedik surette tantanayi ikbalini", "yalnız

yeniçeri ve saray ve devair ve vüzera namlariyle maruf olan üç büyük mektebi fezailin yetiştirdiği ateş fikirli, demir yürekli kahramanlar"a borçlu idi. Maamafih, içtimai tekâmülün izahı bakımından fertler ve içtimai şartlar mütekabil bir sebep ve netice zincirile bağlı iseler de, pratik bakımdan, aksiyon bakımından, mühim olan içtimai şartlardır. Zira şahsiyetin biyolojik unsuru, tab'ı beşer, değiştirilemez, sabit bir unsurdur. Şahsiyetin müktesep tarafı ise mütehavvildir; değiştirilebilir. Bu müktesep taraf içtimai muhitten gelen tesirlerin mahsulüdür. Şu halde, cemiyetin terakkisi için yalnız içtimai nizamın değiştilmesi kâfi değildir, kabiliyetli fertlerin mevcudiyeti lazımdır derken, bu ayarda fertlerin zuhuru, siyasi hürriyet, maarif gibi yine içtimai âmillerle şartlanmış oluyor. Bundan dolayı, vaziyetin düzelmesi için bir büyük adamın zuhur edip cemiyeti kurtarmasını beklemek değil içtimaî şartları değiştirmek lâzımdır.

"Hele bir kere meydanı imtihan olan meclisi hüriyet açılsın görülür ki kimsenin hayal ve hatırına gelmiyen efendilerden, ağalardan nice muhayyirül ukul olcak huteba ve ezkiya zuhur eder."

"İşte muterizimizin istediği gibi bir sahibi zuhur çıkmıyor, bundan sonra çıkmazsa ne yapalım mazlûhülyasile mi eğlenelim?

"Birader, muaveneti ümmet olmadıkça sahibi zuhurun elinden bir şey gelmez. Bize lâzım olan icrayı adalettir. Adalet bittabi kuvveti istihsal eder. Sahibi zuhur faruku azam gibi olur ki, adli ilahinin misali müşahhası idi. Haccaç gibi, Timur gibi teyidi zulmü tahribi âlem ile ihtişam göstermek için çıkacak ve istihsali kuvveti icrayı adalete tercih edecek sahibi zuhurların Allah bin belâsını versin." (Mektuplar 6, Külliyat, cüz 3).

Nüfus bahsında da Namık Kemal'in biyolojik şartlarla, sosyal şartların mütekâbil rolleri hakkındaki kanaatlerinin bir başka ifadesini buluyoruz. Tekessür kabiliyeti biyolojiktir, fakat tekessürün filen tahakkuku içtimaî şartlarla bağlıdır. Nüfusun tekessürü yalnız biyolojik kabiliyete kalsa, "Nev'imiz kürrenin her arşın toprağında bir adam bulunduracak kadar tekessür edebilir". Fakat toprak hiçbir vakit o kadar adamı besliyemez. "Çünkü gerek

vus'at ve gerek kuvvei inbatiyece tecavüzü gayri kabil bir haddi tabii ile mahduttur." Maamafih, nüfusun tekessürünü tahdit eden amil sadece tabiî menbaların koyduğu bu had değildir. İçtimai şartlar nüfusun bu hadde kadar artmasına bile manidir. Tekessürü geri bırakan amilleri Namık Kemal "mucip" ve "mani" amiller olarak ikiye ayırıyor. Birincisi, havanın fenalığı, gayri sıhî hayat şartlar gibi amillerdir. İkincisi ise, işret ve sefahate inhimak, fuhuş gibi amillerdir. Namık Kemal'in nüfus hakkındaki fikirleri ondokuzuncu asırda garpta revaçta olan nüfus nazariyelerine uygundur. Bu hususdaki fikirleri esas itibariyle Malthus'un on dokuzunca asır bidayetinde ortaya atmış olduğu ve o zamandan beri nüfus nazariyeleri arasında birini safhada yer tutmuş ve birçok münakaşalara sebebiyet vermiş olan nüfus nazariyesinden başka bir şey değildir.

Namık Kemal içtimai tekâmülün seyri hakkındaki fikirlerini açıkça ifade etmiyor, fakat bu seyrin tedrici olduğuna inandığı istidlâl edilebilir:

"Evet şöyle bir kaç sene içinde İstanbulu Londra veya Rumeli'yi Fransa haline getirmek mümkün olmadığını biz de biliriz. Fakat madem ki, Avrupa bu hale topu iki asır içinde gelmiş ve madem ki, esbabı terakkice mucid olmuş biz o vesaiti hazır bulacağız, iş etraflı tutulduğu halde hiç olmazsa iki asır içinde olsun biz de en mütemeddin memleketlerden sayılacak bir hale geleceğimizde hiç iştibah var mıdır? İki asır ise hayatı cemiyete nisbeten lamhayı basar hükmüne kalmaz mı?" (Terakki makalesi, Külliyat, cüz 4)

İçtimai tekâmül her cemiyette ayni sür'atle seyretmiyor. Cemiyetler arasında alıp vermeler mevcuttur. Ve bu içtimaî iareler geri kalan cemiyetleri ilerlemeğe tahrik eder, fakat bu ilerleme bir "içtimai atlayış" halinde değildir, kısa bir müddet zarfında husule gelmez. Yukarıki ifadede Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa devletlerine yetişmesi için Namık Kemal iki asır mühlet koyuyor. Bundan maada cemiyette iki ayrı seri vakıa tefrik ediyor, yani bazı sosyologların yaptığı gibi "medeniyet" ve "kültür"ü biribirinden ayırıyor. Filvaki kendisi bu mefhumları kullanmıyor, fakat "efkârı cedide" makalesinde ifade ettiği fikirlerde bu tefrik

mevcuttur: "Ebnayı vatan içinde Avrupa'dan taklit tarzıyla iğtinama lüzum görünen şeyler tabiatile fünün ve sanayile mühasır kalırdı. Danslar, modalar, filanlar memaliki İslamiyenin kapısından bile bakmazdı." Garbın maddî medeniyetinin, ilminin tefevvukunu tanıyor, fakat İslam ahlakını ve adatını garpılılarınkinden üstün görüyor. Bir medeniyetin muhtevası böyle maddî ve manevi olarak filen ikiye ayrılabilir mi? Ve birini memlekete ithal edip diğerini etmemek filen mümkün müdür? Bu mes'eleleri Namık Kemal bahis mevzuu etmiyor.

A. Kadir, 53
Adıvar, Halide Edib, 13-18
Ahmet Haşim, 73
Aragon, Louis, 76
Arpad, Burhan, 27, 50, 52
Austen, Jane, 67

Bahar Çiçeği, 21
Barbusse, Henri, 71
Başoğlu, Muzaffer Şerif, 38
Benbencilerin Panayırı (Vanity Fair), 68
Benerci Kendini Niçin Öldürdü?, 94
Berkad, Muazzez Tahsin, 21
Beyatlı, Yahya Kemal, 73, 74, 78
Boratav, Pertev Naili, 60
Bu Yepyeni Güzel Dünya (Brave New World), 70
Butler, Samuel, 69

Cenap Şahabeddin, 73
Clihes, M., 41
Craven, Thomas, 38, 74

Çapan, Cevat, 41

Dickens, Charles, 68, 76
Dos Passo, John, 72, 77

Ebert, Karl, 79
Eliot, Geroge, 68
Eliot, Thomas Steans, 40, 43, 74
Fielding, Henr, 66
Fox, Ralph Winston, 95

Galsworthy, John, 69
Gaskell, Elizabeth C., 68, 76
Gauguin, Paul, 38
Goethe, Johann Wolfgang, 75
Gulliver'in Seyahatleri, 66

Harap Ülke (Waste Land), 40
Hardy, Thomas, 68
Hıçkırık, 21
Hobbes, 110
Huxley, Aldous, 70, 71

Ilgaz, Rıfat, 63-64

İçimizdeki Şeytan, 31
İnsanlar, 53
İrlanda Milli Tiyatrosunu Kuranlar ve Dramlarından Numuneler, 46

Jane Eyre, 67
Joyce, James, 61, 70, 74

Kabahat Bende mi?, 21
Kaybedilmiş Cennet (Paradise Lost), 78
Keats, John, 78
Kerime Nadir, 21
Korkut, Saffet, 46-48
Kuvâyi Milliye (Büyük Destan), 89, 94
Kuyucaklı Yusuf, 31
Kürk Mantolu Madonna, 31,33

Lady Chatterley'in Aşkı, 74
Lady Gregory, 47
Lawrence, D.H., 69
Leylaklar Açarken, 21
Locke, 110

Malraux, Andre, 71
Marlowe, Christopher, 75
Mebrure Sami, 21

Memleketimden İnsan Manzaraları, 89, 94
Meredith, George, 68
Michael Angelo, 74
Milton, John, 78
Morgan, Charles, 70, 71

Namık Kemal, 105-138
Nâzım Hikmet (Ran), 85-95

O ve Kızı, 21
O'Casey, Sean, 47, 48
O'Neil, Eugene, 77

Pope, Alexander, 75

Reade, Herbert, 74
Richards, I.A., 34, 42, 74
Richardson, Samuel, 64
Robinson Crusoe, 66
Rosetti, Dante Gabriel, 74
Roth, J., 50
Rousseau, Jean Jacques, 108

Sabahattin Ali, 31, 32
Scott, Walter, 69
Sevin, Nureddin, 79
Shakespeare, William, 48, 76, 78
Shaw, Bernard, 77
Shelley, Percy Bysshe, 78
Simavne Kadısı Oğlu Şeh Bedreddin Destanı, 94
Sinekli Bakkal, 13-18
Sonsuz Gece, 21
Steinbeck, John, 71, 76
Synge, J.M., 47, 48

Solohov, Mihail A., 77

Taranta-Babu'ya Mektuplar, 94
Tarhan, Abdülhak Hâmit, 73
Tatarcık, 13-17
Tebliğ, 53
Tennyson, Alfred, 41
Tevfik Fikret, 73
Thackeray, William M. 68
Toprak, Ömer Faruk, 53
Troilus ve Criseyde, 66

Uğuldayan Tepeler, 67
Ulysses, 70

Van Gogh, Vincent, 75, 77
Vurun Kahpeye, 16

Whitman, Walt, 99
Wilde, Oscar, 69

Yarenlik, 63-64
Yeats, W.B., 47
Yeni Turan, 16
Yetkin, Suut Kemal, 78

Zola, Emile, 76

