CEMİL MERİÇ

BÜTÜN ESERLERİ 9

Kırk Ambar

Cilt 1 • Rümuz-ül Edeb

İLETİŞİM YAYINLARI



Kırk Ambar bir meflumlar kamusu, derbeder ve dağınık bir ansiklopedi, Cemil Meriç'in deyişiyle, "kurmak istediği abidenin birkaç sütunuyla birkaç odası". Eser iki bağımsız bölümden oluşuyor: Rümuz-ül Edeb ve Lehçe-t-ül Hakayık. Her bölüm başlı başına bir kitap olacak kadar da hacimli. O yüzden *Kırk Ambar*'ın iki ayrı bölümünü, eseri baskıya hazırlayan Mahmut Ali Meriç'in düzenlemesiyle, iki ayrı cilt halinde yayımlıyoruz. Bu birinci cilt, dünya edebiyatından klasiğe, hümanizmden edebiyat sosyolojisine, romanın romanından edebiyat tarihinin tarihine uzanan bir çizgide Türk okuyucusunu düşünceye davet ediyor.



İLETİŞİM 508 • CEMİL MERİÇ BÜTÜN ESERLERİ 9

9 789754 706376

Ötüken Neşriyat, 1980 (1 baskı)

İletişim Yayınları 508 • Cemil Meriç Bütün Eserleri 9
ISBN-13: 978-975-470-637-6 • ISBN 975-470-572-0 (Tk.No.)
© 1998 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1-9. BASKI 1998-2006, İstanbul
10. BASKI 2008, İstanbul

KAPAK Ümit Kıvanç
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Seçkin Oktay-Sait Kızılırmak
BASKI ve CİLT Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

CEMİL MERİÇ

Kırk Ambar

CİLT 1

Rümuz-ül Edeb

YAYINA HAZIRLAYAN
Mahmut Ali Meriç



i l e t i ş i m

CEMİL MERİÇ, 1916'da Hatay'da doğdu. Ailesi Balkan Savaşı sırasında Yunanistan'dan göçmüştü. Fransız idaresindeki Hatay'da Fransız eğitim sistemi uygulayan Antakya Sultanisi'nde okudu. Tercüme bürosunda çalıştı, ilkokul öğretmenliği ve nahiye müdürlüğü yaptı. 1940'ta İstanbul Üniversitesi'ne girip Fransız Dili ve Edebiyatı öğrenimi gördü. Mükemmel düzeyde Fransızca okuyup yazan Meriç, İngilizce'yi anlıyor, Arapça'yı, kendi ifadesiyle, "söküyor"du. Elazığ'da (1942-45) ve İstanbul'da (1952-54) Fransızca öğretmenliği yaptı. 1941'den başlayarak *İnsan, Yücel, Gün, Aym Bibliyografyası* dergilerinde yazmaya başladı. İstanbul Üniversitesi'nde okutmanlık yaptı (1946-63), Sosyoloji Bölümü'nde ders verdi (1963-74). 1955'de, gözlerindeki miyopinin artması sonucu görmez oldu, ama olağanüstü çalışma ve üretme temposu düşmedi. Çeşitli dergilerde yazıları yayımlandı. *Hisar* dergisinde "Fildişi Kuleden" başlığıyla sürekli denemeler yazdı. 1974'te emekli oldu ve yılların birikimini ardarda kitaplaştırmaya girişti. 1984'te, önce beyin kanaması, ardından felç geçirdi, 13 Haziran 1987'de vefat etti. İlk telif eseri Balzac üzerine küçük bir incelemeydi. *Hint Edebiyatı* (1964) daha sonra *Bir Dünyanın Eşiğinde* başlığıyla iki kez daha basıldı. *Saint-Simon, İlk Sosyolog İlk Sosyalist,* 1967'de çıktı. 1974'ten sonra yayımlanan kitapları şunlardır: *Bu Ülke* (1974 5 baskı), *Umrandan Uygarlığa* (1974, 2 baskı), *Mağaradakiler* (1978, 3 baskı), *Kırk Ambar* (1980), *Bir Facianın Hikâyesi* (1981), *Işık Doğudan Gelir* (1984), *Kültürden İrfana* (1985). Balzac'tan yaptığı çevirilerin ilki 1943'te yayımlandı. Fransız edebiyatından yaptığı çevirilerin yanı sıra, Uriel Heyd'in *Ziya Gökalp, Türk Milliyetçiliğinin Temelleri* (1980), Thornton Wilder'ın *Köprüden Düşenler* (1981) ve Maxime Rodinson'un *Batı'yı Büyüleyen İslâm* (1983) adlı eserlerini de Türkçe'ye kazandırdı. İletişim Yayınları Cemil Meriç'in "Bütün Eserleri" toplu halde basarken, daha önce yayımlanmamış üç kitabı daha yayımlandı: *Jurnal 1* (1992), *Jurnal 2* (1993), *Sosyoloji Notları ve Konferanslar* (1993). "Bütün Eserleri" dizisinden "gözden geçirilmiş yeni baskı"sı yapılan kitaplar ise şunlardır. *Bu Ülke* (1983), *Bir Dünyanın Eşiğinde* (1994), *Mağaradakiler* (1997), *Kırk Ambar 1 - Rümuz-ül Edeb* (1998), *Kırk Ambar 2 - Letçe-t-ül Hakayık* (2006).

"Ne ararsan bulunur, derde devadan gayrı"

İÇİNDEKİLER

Giriş *11*

Dünya Edebiyatı *17*

Hangi Dünya *17*
Hangi Edebiyat *18*
Edep'ten Edebiyata *21*
Edebiyat mı, Edebiyatlar mı *23*
Eski Bir Rüya *24*
Bir Parça Tarih *25*
Voltaire, Herder, Goethe *26*
"Batı'nın Doğu Divanı" *31*
Neden Hafız *32*
Doğu Karşısında Hugo *34*
"Orientales" ve "Divan" *35*
Sonra *38*
Kozmopolit Eğitim *39*
Eserler *40*
Panhümanizm ve Önyargılar *42*
Entelektüel Alışverişlerin Düzenlenmesi *44*

Klasik Dedikleri *49*

Tenkitçiler Ne Demiş *49*
Şair Ne Diyor? *55*
Madalyonun Tersi *57*
Ufku Genişletirsek *61*
Klasisizm-Manierizm *64*
Klasik Antikite ve Klasisizm *65*
Fransa Dışında Klasisizm *67*
Klasiğin Hası *75*

Sonra 78
İki Kutup mu? 80
Lügatlerde Bir Gezinti 82
Bize Gelince 83

Çağın Dini: Hümanizm 85
İslâmiyet ve Hümanizm 91
Babil Kulesinde Bir Gezinti 96
Hümanite'ler 96
Hümanitarizm 98
Sözlüklerde Bir Gezinti 104
Bir Parça Tarih 107
Edebiyat Tarihlerinde Hümanizm 114
Yunan Latin Mirası Hakkında Çeşitli Yorumlar 120
Hümanizmin Klasik Muhtevası 122
Daha Yeni Bir Anlayışa Doğru 125

Romanın Romanı 127
FASLI AÇARKEN 127
Avrupa'nın Malikânesi 130
Destan ve Roman 130
Tarif Edilemeyen Tür 131
Roman Çeşitleri 135
Roman ve Deneme 137
Romanın İhtişam ve Sefaleti 138
Oltadaki Yem: Merak 141
Romanın Görevi 142
Roman Okuyucusu 144
Gerçek Püblik 147
Romanın Geleceği 147
A- ROMANIN TARİH-ÖNCESİ 152
1. Eski Yunan ve Roma'da 152
2. Ortaçağ 158
B- ROMANIN ÖN-TARİHİ 170
1. İspanya'da 170
Şövalye Romanı 170
Pastoral Roman 172
Mağrip Romanı 172
Pikaro Romanı 173
Don Kişot 175

2. İtalya'da 211
3. Almanya'da 212
4. İngiliz Romanı 213
Elizabeth Dönemi 213
Onyedinci Yüzyıl 214
Onsekizinci Yüzyıl 216
Avrupa'yı Fetheden Romancı: Walter Scott 221
5. Rusya'da 224
6. Fransa'da 228
Avrupa Edebiyatı Bir Bütündür 228
Hür Düşüncenin Kitab-ı Mukaddes'i, Yahut 229
Onyedinci Asır 234
Onsekizinci Asır 237
Le Sage, Serüven Hikâyesinin Büyük Ustası 240
Realist Romanda Yeni Bir Aşama: Marivaux 242
Gerçek Bir Aşk Hikâyesi 244
Aydınlıklar Asrında Bir Hayalperest 245
Realizmin Gelişmesi 246
Toparlarsak 247
C- NİHAYET BALZAC 250
Birkaç Söz 250
Edebiyat Tarihinin Hükmü 251
Balzac mı, Dosto mu? 260
Mauriac, Dosto Diyor; Saurat, Balzac 263
D- ZOLA'YA DAİR 264
Deha İzm'e Hapsedilemez 264
"Deneysel Roman" Masalı 268
E- YENİ UFUKLARA DOĞRU 269
İsyan Romanı, Yahut 272
Realizmden Realiteye 274
Romanda Ekspresyonizme Doğru 278
Anlatış'tan Yaratış'a 282
F- HAYALİYYUN'DAN HAKİKİYYUN'A 287
Şuuru Burkulan Aydın 288
Hugo mu, Zola mı? 289
Hayaliyyun, Hakikiyyun 290
Bir Kavganın Hikâyesi 291
Ahmet Midhat'a Göre Emile Zola 295
"Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri" 296

Yeni Bir Kalem Savaşı, Yahut 299
Raif Necdet'e Göre Zola 302
Bir Zola Perestişkârı: Halide Edip 303
Zola ve Siyonizm 307
Pervasız Bir Kavga Adamı 308
1940 Kuşağı ve Zola 312

"Bizde Roman" 317

"Romanda Hesaplaşma" 329
Naci Çelik'in Kitabı Münasebetiyle 329
"Demirciler Çarşısı Cinayeti" 344
"Deprem" 353
Birkaç Soluk Kartpostal 353
Gemiden Atılanlar 354
Kostak'ın "Mea Culpa"sı 354
Sevgiyle Yontulan Bir Heykel 356
Çamurda Bir Cevelan 357
Kâbus 358
Depremin Sonu mu? 360
Yeni Bir Satirikon 362
Kasvetli Bir Revak 362
Seraptan Sonra Kaynak 363
Yeni Bir Satirikon 364

"Diyorlar ki" 367

"Edebiyat Tarihinin Tarihi" 379
Tarihin ve Edebiyatın Tarifleri 379
Klasik Antikite'den Rönesansa 385
Rönesans'tan Romantizm'e 395
Romantik Dönem 406
Ondokuzuncu Asır 411
Edebiyat İlimleri 425

Edebiyat ve Sosyoloji 433
İlmî Edebiyatın Nazariyecisi: Taine 434
Edebiyat Tarihinde İlmî Metot 442
Her Edebi Eser Sosyal Bir Olaydır 447
Diyalektik ve Edebiyat Tarihi 458

Giriş

> "Mekân ile zamanı aşacak insan. Bu kanatlanış, birleşmenin, birlikte düşünmenin eseri olacak. Birlikte düşünmek kişiliği ortadan kaldırmaz, geliştirir. Ama düşüncelerini başkalarınınkilerle birleştirmek için, onları sevmek, onlarla kaynaşmak gerek. Kurtuluş bu şuurlanışta. Düşünen insanlığı hayata bağlayacak olan, maddî bir rahat değil, kendi kendini aşma, bütünleşmedir."
>
> Cemil Meriç, *Umrandan Uygarlığa*, "Büyücü Çırağı"

"Hepimiz Midhat Efendi'nin çocuklarıyız. İlmî tecessüsümüz yüz yıldır onun çizdiği sınırı aşamadı. Rıza Tevfik veya Hilmi Ziya, felsefeyle uğraşan birer Ahmet Midhat. Hüseyin Rahmi'yle Kemal Tahir, hikâyeci Ahmet Midhat'ın devamcıları. Ahmet Rasim'den Ali Kemal'e, Peyami Safa'dan Burhan Felek'e kadar her gazeteci bir yanıyla Ahmet Midhat.[1] *Kırk Ambar* yazarı da 'Hace-i Evvel'in sayısız şakirtlerinden biri. Onun da tutkusu öğrenmek ve öğretmek, düşünmek ve düşündürmek. Yıllardır dolaştığı irfan bahçelerinden birkaç kucak çiçek, bir avuç meyve devşir-

1 Ahmet Midhat Efendi (1844-1913), gazeteci, romancı, tiyatro yazarı. *Kırk Ambar*, 1873'de çıkarmaya başladığı bir derginin adı. Ahmet Midhat, "yarım asırlık faaliyeti içinde binlerce gazete makalesi yazdı, 160 kadar kitap neşretti. *Kırk Ambar İlavesi* ünvanı altında da küçük büyük sayısız romanları çıktı... Mütemadiyen okudu, mütemadiyen yazdı, mütemadiyen öğretti. Bütün manasıyla 'çalakalem' bir muharrirdir... İlk neşrettiği silsile halindeki eserlerinin imzasında 'Hace-i evvel' kaydını kullanması gururundan değildir, tabiri bir ilk mektep hocası manasına almıştı. Zaten bütün hayatı boyunca yaptığı iş de o manaya sadık kalmaktan ibaretti... Ahmet Midhat Efendi'nin eseri bir fert tarafından bir halk kütlesinin nasıl okutulup yazmaya alıştırılabileceğini ispat eden azametli bir abidedir" (Bkz. İsmail Habib, *Edebî Yeniliğimiz*, 3. baskı, Remzi Kitabevi, 1935, ss. 227-234).

di. Yarının bilgi ve düşünce fatihlerine sunuyor.

Kırk Ambar bir mefhumlar kamusu. Derbeder ve dağınık bir ansiklopedi. Başka bir deyişle, kurmak istediği büyük âbidenin birkaç sütunuyla birkaç odası.

İlk bölüm: Rümuz-ül Edeb, edebiyatların pek az işlenmiş ana meselelerine ışık tutmak için kaleme alındı. 1- Edebiyat nedir? Bir dünya edebiyatı var mıdır? 2- Klasik deyince ne anlamak lâzım? Dünya klasikten ne anlıyor? 3- Hümanizm masalı. 4- Edebiyat tarihinin tarihi. 5- Romanın Romanı.

İkinci bölüm: Lehçe-t-ül Hakayık (Hakikatlerin Dili). Liberalizm'den kapitülasyonlara, sömürgecilikten kadın ruhuna, kader muammasından Ali Şeriati'ye, Marksizm'den İslâmiyet'e, üçüncü dünyadaki ideoloji kavgalarına kadar çağımızın belli başlı problemleri..."

Cemil Meriç bu satırları 1980 yılının sonbaharında yayımlanan *Kırk Ambar* adlı eserinin arka kapak yazısı olarak kaleme alır. Kitap, aynı yıl Türkiye Millî Kültür Vakfı ödülünü kazanır. *Kırk Ambar,* Ötüken Yayınları arasında basılan son eseridir Cemil Meriç'in ve bir daha da basılmaz.

Cemil Meriç'in bütün eserleri birer kırk ambar aslında, dağarcığından çıkan şaşırtıcı derecede değişik ve değişken konular yumağı. Girift bir yumak. Mefhumdan mefhuma, düşünürden düşünüre, eserden esere kolaylıkla geçen dev bir tecessüs.

Her kitabının başlığı bir çığlık, bir mesaj, bir çağrı adeta, bir düşünceye davet. Ne var ki her biri belli bir konular bütünü etrafında yoğunlaşmasına rağmen, çoğu kez eserin içeriği ile başlığı arasında bire bir ilişki de yok. Hele *Kırk Ambar*'ın adından, içinde neler olduğunu çıkarmak hiç mümkün değil. Ancak "İçindekiler"e baktığımızda kitabın iki ana bölümden oluştuğunu görüyoruz.

Birincisi *Rümuz-ül Edeb*,[2] ikincisi *Lehçe-t-ül Hakayık*.[3] Birinci bölüm içerdiği yazılarla "edebiyatın pek az işlenmiş ana meselelerine ışık" tutuyor; ikincisi "çağımızın belli başlı problemleri"ne.

Yani her bir bölüm aslında birbirinden bağımsız. Ayrıca tek başına bir kitap oluşturacak kadar da hacimli. Eklediğimiz dipnotlarıyla, özellikle de Cemil Meriç'in diğer kitaplarından aktardığımız yazılarla daha da büyüyen bu bölümleri iki ayrı kitap halinde okuyucuya sunmanın daha isabetli olacağını düşündük.

Böylece 1980 yılının 487 sayfalık büyük boy *Kırk Ambar*'ı, iki yirmi ambardan yine aslında bir Kırk Ambar'a tekâbül edecek şekilde düzenlenmiş oldu.

1974'den 1986'ya uzanan bir zaman dilimi içinde gün ışığına çıkan Cemil Meriç'in eserlerinin bir külliyat halinde yeniden basılmasından istifade ederek, bu eserlerin arasında bir bütünlük sağlamak, yani hiç olmazsa konular arasında bir atıflar ağı kurmak, birbirini tamamlayan ama çeşitli eserlere dağılmış yazıları bir araya getirmek, külliyatı biraz daha sistematikleştirmek, daha metodik kılmak, yazarın ay-

---

2 Samipaşazade Sezai Bey'in (1859-1936) eseri. Diğer eserleri, *Sergüzeşt, Küçük Şeyler* ve *İclal*. "Bu dört eser bize iki unsur arzediyorlar, bu iki unsurdan biri, üslupta Namık Kemal'in tesiriyle Şarklılığa ait olan kısmı, diğeri de Fransız realist ve natüralistlerinden aldığı kısım... *Rümuz-ül Edeb*, Sezai Bey'in, iptidadan son zamanlara kadar, *Sergüzeşt* ve *Küçük Şeyler* haricinde, hikâye, mensure, seyahatname filan gibi ne kadar kalem mahsulü varsa" hepsinin toplandığı küçük bir kitap (İsmail Habib, a.g.e., ss. 239-241).

3 *Lehçe-t-ül Hakayık* (Hakikatlerin Dili), "Ali Bey'in (1844-1899) mizah eseri (1896). Lügat şeklinde düzenlenmiştir. Kelimelerin alay yollu açıklanışı sırasında, insanlığın ve ondokuzuncu yüzyıl sonunda Osmanlı toplumunun kusurları tenkit edilmiştir. Eser, kitap haline getirilmeden *Diyojen* adlı mizah dergisinde yayımlandı" (*Meydan-Larousse, Büyük Lügat ve Ansiklopedi*, 7. cilt, Meydan Yayınevi, İstanbul 1972).

"Teodor Kasab'ın çıkardığı o mecmuanın esaslı muharriri Direktör Ali idi. Kuvvetli Fransızcası sayesinde bize Avrupalı mizahı o getirdi. Kelimelere mizahî manalar vererek yazdığı *Lehçe-t-ül Hakayık* kitabı kendi nevinde hem ilk, hem hâlâ en güzel eserdir" (İsmail Habib, a.g.e., s. 513).

nı konudaki benzer, bazen değişik, bazen zıt düşünce ve hükümlerini olduğunca bir arada sunabilmek istedik.

Bunun yanı sıra, dipnotlarını çoğaltmaya, genellikle kitapların sonunda yer alan "Notlar"daki bilgileri metinle kaynaştırmaya; Cemil Meriç'in yararlandığı ama çoğu kez zikretmediği kitaplarını, bulabildiğimiz kadarıyla, belirtmeye; hem çoğunun hazırlık çalışmalarına katıldığımız eserlerin kaynaklarına inmeye, gerektiğinde bu kaynaklardan yararlanmaya, hem de hafızamızda ya da notlarımızda yer alan Cemil Meriç kütüphanesinin kitaplarını okuyucuya duyurmaya; meraklısına, herhangi bir konuyu derinlemesine ele almak isteyenlere bazı ipuçları, bir bibliyoğrafya taslağı sunmaya çalıştık.

* * *

Kalemi ve sözü Cemil Meriç'e bırakmadan önce, edebiyat tarihine damgasını vuran Fransız düşünürü Gustave Lanson'un, yazar, okuyucu ve toplum arasındaki karmaşık ilişkiyi, büyük bir ustalıkla irdelediği yazısından bir bölümü, okuyucuyla paylaşmak istiyoruz.

Lanson'a göre, "her kitapta iki insan vardır: yazar ve okuyucu... Edebiyat eseri yazarın düşüncesini okuyucuya ulaştırır. Ama unatmayalım ki, eserde daha önce vardır okuyucu...

Yazmak bir davete icabet etmektir. Eseri okuyucu ısmarlar, farkında olmadan ısmarlar... Büyük yazarlar, çağdaşlarının düşüncelerini, hislerini dile getirirler. Büyüklükleri ifade güçlerindedir. Şöhret de temeldeki heyecanın maşerî oluşundan ileri gelir...

Eserleri ancak, ferdî olayları içtimaî olaylar içinde eritmek, eser ve insanları içtimaî diziler içine oturtmak suretiyle izah edebiliriz... Sanatçı maşerî hayattan gelen huzmelerin mihrakıdır...

Kitap da yaşayan içtimaî bir olaydır. Yayımlanır yayımlanmaz yazarın olmaktan çıkar...birbirini kovalayan nesillerin düşüncesi olur. Okuyucu kitabı boyuna yorumlar, zenginleştirir veya fakirleştirir...

Okuyucu kitapta kendisini arar, kitaba kendisini koyar... kendine uydurur onu. Her fert kendi hesabına yeni bir adaptasyon yapar...

Kitap yaratıcı bir güç olmaktan çok düzenleyici bir güçtür... Yazar bir orkestra şefi. Onun yaptığı, seslerin uyumunu sağlamak. Her okuyucunun içinde kendisine düşen bir müzik parçası vardır" (Bkz. *Edebiyat Sosyolojisi*, "Her Edebî Eser Sosyal Bir Olaydır", ss. 447-457).

MAHMUT ALİ MERİÇ
İstanbul Dalyan, Ekim 1998

DÜNYA EDEBİYATI

"Geniş bir vatanım var. Kafamdaki bir parça beyin on ülkeden geliyor. En has değerim hangi ülkeden.. bilemem ki!"

Richard Dehmel (1863-1920)

Adı, 1827'de konmuş. Ama hâlâ aydınlık bir tarifi yok.

Hangi Dünya?

Dünya kelimesi beş kıtayı, beş kıtanın bütün tarihini kucaklıyor mu? Beş kıta birbirini ne kadar tanır? Birbirini, hatta kendini.

Dünya denen hudutları meçhul haritada imtiyazlı iki kıta var: Asya, Avrupa.

Bütün Asya mı? Hayır. Edebiyat yaratan, kıtanın üçte biri; aşağı yukarı güneydeki dört yarımada: 1) Filistin, Mezopotamya-Arap bölgesi, 2) İran, 3) Hindistan, 4) Çin-Çin-hindi-Japon. Düşünce büyük ırmak vadilerinde boy atmış, ötesi çöl ve bozkır. Yazıyı Sümer bulmuş önce (İ.Ö. 3500), sonra Mısır, nihayet Çin (İ.Ö.2000). Dünya edebiyatının ilk ürünü, Asya. Söylenenleri ilkin o söylemiş. Onbinlerce cilt kitap fazlalığı, çoğu yazıya geçmemiş, birçoğu da kayıp. Hepsinde ağır basan: duygu, coşkunluk, inanç. Zekâ ürünleri bir gayenin emrinde, biçimler birer araç. Asya'da fışkı-

ran her düşünce kendiliğinden kıssaya dönüşür ve bir mecaz olur. Asya'nın ortak dili: efsane. Tecrübeler, masal içinde erir. Asya'da edebiyat, hikemiyatla dolu bir hikâyeler hazinesi. Dünyanın bütün üsaresi bu hikâyelerde.

Ama, düşünen, konuşan ve yazan daha çok Avrupa; ölçülerini arzın bütününe kabul ettirmiş.. aydınlık, kesin, köşeleri belli düşünceler iklimi. Asya'ya tarihini öğreten de o. Tarihini ve değerlerini.

Asırlarca birbirinden habersiz yaşayan bu iki kıta onsekizinci yüzyılda karşılaştılar: Oryantalizmleri kurdu Avrupa. Maddî çıkarların yönettiği genç ve toy bir tecessüs. O asrın Batı insanı için, Asya, *Kitab-ı Mukaddes* rivayetleri ile Galland'ın çevirdiği *Binbir Gece Masalları*'dır. Bir klişeler, bir önyargılar Doğu'su. Oryantalizmler geliştikten, bilgi üstüne bilgi yığıldıktan sonradır ki Avrupa'nın Asya hakkındaki görüşleri berraklaşacaktır, nisbî bir berraklık![1]

Hangi Edebiyat

Dünyada bilinen diller üç ila dört bin. Yazılanlar ise, birkaç yüz civarı. Kaldı ki her yazılmış dilin edebiyatı da yok. Her dilin bir edebiyatı varsa, dünyada –aşağı yukarı– üç bin sözlü edebiyat var demektir. İnsanlık bu edebiyatların dörtte üçü hakkında hiçbir şey bilmiyor. Geriye kalanları çok mu biliyor sanki! Edebiyatlar, ya Avrupa için yazıya geçirilmiş, ya Avrupalılar tarafından. Hem, sözlü edebiyat ne demek? "Litteratura", Latince'de harf, yazı manasına; Çince'de de "wen", edebiyat ve yazı.[2] Bir soru daha: edebiyat ile

1 Bkz. Cemil Meriç, "Oryantalizm: Kapitalizmin Keşif Kolu ve İbn Haldun", *Sosyoloji Notları ve Konferanslar,* İletişim Yayınları, İstanbul 1995, 3. baskı, ss 172-177; "Dünya Edebiyatı", s. 330-336. Ayrıca bkz. Cemil Meriç, "Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu", *Kültürden İrfana,* İnsan Yayınları, İstanbul 1986, s. 61-71 ve "Oryantalizmin Kaynağı", a.g.e., s. 73-77.

2 "Litterature", Latince litteratura'dan. Kökü: littera, harf. Batı dillerinde onbe-

edebiyat dışı'nı nasıl ayıracağız? Mukaddes kitaplar edebiyata girecek mi? Yunan edebiyatı tarihlerinde Öklid ile Arşimed var. Oysa matematikçiler, uzun zamandır, edebiyat tarihlerinin dışında. Fransız edebiyatının belli başlı bölümlerinden biri, tarih ile felsefe idi.

Demek ki, edebiyat mefhumu aynı medeniyet camiası içinde bile her çağda başka türlü anlaşılmış. Onyedinci asırda edebiyat, zekâ ürünlerinin bütününü kucaklar. İlimler yavaş yavaş ayrılır edebiyattan. Onsekizinci asır boyunca, ilim ve tabiat felsefesi ayrı birer ihtisas alanıdır. 1810'la 1820 arasında, az sonra pozitif diye vasıflandırılacak olan ilimleri edebiyat çerçevesine sokmak imkânsızlaşmıştır. Arkasından, insan ilimleri ile teknikler de kopar edebiyattan, papatya yaprakları gibi. Kesin bir ayrılış mı? Hayır. Berg-

---

şinci yüzyıldan beri kullanılmaktadır. Almanca'ya girmesi, onbeşinci yüzyıl; Rusça'ya, onyedinci.

Latince'de kelimenin dört manası var: Yazı, gramer ve filoloji, alfabe, ilim.

Fransızca'da ise şu anlamlara geliyor:

1- Kültür

a) Genel olarak ilim (onaltıncı asır).

b) Aydını aydın yapan kültür. Ondokuzuncu asra kadar bilhassa İngilizce'de bu mana ağır basar. Mesela Todd'la Johnson'un Sözlüğünde (1818) edebiyatın tek karşılığı bu.

2- Yazarlık (meslek olarak)

a) Edebiyatçılar dünyası. Onsekizinci yüzyıl. Fransa'dan çok İngiltere'de.

b) Edebiyatçılık, ediplik. Çok az kullanılır.

c) Yazı endüstrisi. Çok az kullanılır.

3- Edebiyat

a) Düşünceleri ifade sanatı. Bu mana onsekizinci yüzyıl boyunca ağır basar, sonra ondokuzuncu yüzyılda edebiyat mefhumu daha belirginleşince az kullanılmaya başlar.

b) Kalıcı değeri olan eserleri yazma sanatı. "Soylu" bir anlam ama az kullanıldığı için silinmektedir.

c) Yazı sanatı (öteki sanatlardan ayırmak için). "Opera onsekizinci yüzyılın sonuna kadar, musiki sanatından çok, edebiyata dahildir" (Lanson). Kelimenin en yaygın manalarından biri. 1770'den bu yana, edebiyat denince akla gelen anlam bu. 1800'de Madam dö Stael'in *Edebiyat* başlıklı kitabı ile bir nevi resmiyet kazanmıştır.

d) Yazı sanatı (yazının işlevsel kullanılışından ayırmak için), "Uzmanlık alanları ilim haysiyeti kazandıkça, teknisyenler edebiyatın dışına çıkmaktadır-

son, Spengler, Toynbee, Merleau-Ponty.. daha uzun zaman edebiyat tarihlerinde yer alacaklardır. Bununla beraber, edebiyat, estetik *bir yaratış* olarak anlaşılacaktır daha çok.

Onsekizinci asrın sonlarına kadar yazılı eserlerin estetik yönü söz konusu olunca, edebiyattan fazla şiir kelimesi kullanılıyordu. Gerçek edebiyat şiirdi, bu anlayışa göre; edebiyat ise, teknikten ibaretti. Oysa şiirle edebiyatı birbirinden ayırmak yanlış.

Edebiyatın iki anlamı var günümüzde: 1- Geniş anlam: edebiyat, aktarılan ifadedir. Bazılarına göre, sitenin enkazından fert doğunca, bir kelime ile, Yunan mucizesinden sonra ortaya çıkmış edebiyat. Yanlış. *Rig-Veda* veya *Mezâmir* gibi uzun bir maşerî geleneğin mahsulü olan şiirleri edebiyattan çıkaracak mıyız? İlk destanlar veya halk masalları

---

lar" (Queneau). İlim-edebiyat zıddiyetinin başlangıcı.

e) Kötü manada edebiyat. Lâf ü güzaf. Bu aşağılayıcı mananın kaynağı Fransızca. Verlaine'in mısraını hatırlayalım "Ötesi edebiyat".

4- Edebî eserler

a) Edebî ürünlerin bütünü. "Kavimlerin edebiyatı masalla başlar, romanla biter" (Joubert). Çok yaygın bir mana. Kaynağı onsekizinci asrın Almanya'sı: Lessing (1759).

b) Bir devrin, bir ülkenin, bir bölgenin yazılarının bütünü. Yirminci yüzyılda en çok kullanılan anlam. Goethe'nin "weltliteratur"u da bu demek değil mi?

c) Belli bir konuyu ele alan eserler, edebî tür.. Kadın edebiyatı, kaçış edebiyatı.

d) Benzetme yoluyla: Yazıya geçmemiş eserler, sözlü edebiyat, sinema edebiyatı, radyofonik edebiyat. Son zamanlarda ve oldukça seyrek kullanılan bir anlam.

e) Bibliyografya, belli bir konuyu ele alan eserlerin dökümü. Almanca'dan çeşitli dillere aktarılmış bir anlam, Fransızca'da az kullanılır, tıp literatürü gibi.

5- Edebiyat tarihi

a) Ayrı bir tarih olayı olarak ele alınan edebiyat olaylarının bütünü.. Taine'den bu yana üniversite hocaları tarafından sık sık kullanılan bir mana.

b) Bir edebiyatın tarihi (burada edebiyat bir devrin, bir ülkenin, bir bölgenin yazılarının bütünü demektir).

c) Edebiyat tarihi kitabı.

6- Edebiyat ilmi

a) Edebiyat olaylarının rasyonel bilgisi. Kelimenin üniversitelilerce kullanılan manası: genel edebiyat, mukayeseli edebiyat.

b) Edebiyat dersi. (C.M.)

parşömene veya kâğıda geçirilmeden önce, çağdan çağa şifahî olarak aktarılmışlar, onları da edebiyattan saymayacak mıyız? Esas olan: "aktarılış"tır. Dil vasıtası ile insandan insana ve nesilden nesile aktarılan her beşerî ifade, edebiyattır. 2- Dar anlam: güzel yazılar. Güzel yazı ne demek? İnsan, fert veya topluluk olarak, düşünce ve duygularını dil vasıtasıyla ifade etmek isteyince, karşısına belli bir biçim çıkar. Bu biçim, kendi biçimidir, ifade etmek istediği konuya en uygun olan biçim; hem ifade etmek istediği konuya, hem de uyandırmak istediği etkiye. Bu etki, coşkunluk, hayranlık, inandırma olabilir. Demek ki edebiyatın bir başka yönü var: sanat yönü.

Yazı, ancak, biçimi sayesinde, biçimini bulduğu ölçüde yaşar. Villon'lar, Molière'ler birçok yazarı taklit etmiş; konularını hatta kelimelerini onlardan almış, ama hepsi unutulmuş modellerin. Villon'la Molière'i ebedileştiren sır: kendilerine kadar biçimi olmayana, biçim vermiş olmak. Tarih boyunca, insanların uyuşmasına dayanan aralıksız bir ayıklama olur; yaşamaya lâyık yazılar kalır sadece.

Edebiyat, geniş anlamda, zekâ ürünlerinin bütünü, ama merkezinde, kemalleriyle kendilerini tarihe kabul ettirmiş, şaheserler var.

Edep'ten Edebiyata

Edebiyat kelimesi ne Farsça'da var, ne Arapça'da. Fransızca "littérature"ü karşılamak için Tanzimat'tan sonra uydurulmuş. Kökü: edep. "Edep"le "edebiyat", Batı ile Doğu'dur; "İrfan"la "kültür" gibi. Edep, insanın bütün davranışlarını kucaklayan bir kelime. Sülâsisi: *e d b.*

Edep: 1- Davet.

2- Ahlâk-ı fâzılanın mecmuu (iki mana arasında yakın bir münasebet var. Eski Araplar için cömertlik ahlâkî faziletle-

rin başında gelir. Demek ki edip, fazilete davet eden kişi. Edep, fazilet).

3- Hakayık-ı örfiyye.

Kısaca, edep, gerek Cahiliye devrinde, gerekse İslâmiyet'te, asil ve insanî değerlere yönelmek anlamına geliyor. Bir kelâm-ı kibara göre, "dinin üçte ikisi". Mecâzî olarak: insanı irfan erbâbı ile muaşerete lâyık mertebeye yükselten eğitim; daha çok, Arap lisanı, edebiyatı ve şiiri ile eski Arap tarihi.

Edep kelimesi, Cahiliye devrinde de, İslâm'ın ilk asrında da ıstılah olarak kullanılmaz; "ilm-i edeb" yerine "ilm-i arab" denilir. İkinci asırda, üdeba (edibin çoğulu) müeddipler demektir. Müeddip, muallimden daha yüksek bir tabaka. Muallim, sıbyan mekteplerinde ders veren. Müeddip, havas-ı nasın ve hanedan-ı saltanatın muallimi; tarih, şiir, ulum-u arabiye okutur.

Edep'in iki amacı vardır: a- manzum ve mensur söz söylemekte meleke kazanmak, b- Kur'an'daki ayetlerden ve Peygamberimizin hadislerinden ahkâm çıkarmak ve kelâm-ı arabın manalarıyla mecazlarını kavramak.

Altıncı asra kadar, ulum-u edebiyenin hudutları müphem: ata binmek, ok atmak, cirit oynamak ve satranç gibi marifetler de edepten sayılmış. Bazı İranlı yazarlara göre (meselâ vezir al Hasan b. Sahl), irfan on edepten ibaret: üçü şahracaniye (ud çalmak, satranç, cirit ve çevgan), üçü haşırvaniye (tıp, riyaziyat ve ata binmek), üçü arabiye (şiir, ensab, tarih ve menakıp). Sonuncusu, toplantılarda ve gece sohbetlerinde söylenen hikâye ve fıkralar. *İhvan-ı Safa*'da filoloji, şiir sanatı, riyaziyeden başka kehanet ve simya da edep dallarındandır.[3]

Altıncı asırda, ulum-u edebiye sekize irca edilir: nahiv (sentaks), lugât, tasrif, aruz; kafiye, şiir, Arapların ahbarı ve ensabı (jenealoji).

---

3 Bkz. Cemil Meriç, "İslâm Dünyasında yazılan tek Ansiklopedi: İhvan-ı Safa Risaleleri", *Işık Doğudan Gelir*, Pınar Yayınları, İstanbul 1984, s.34-65.

Asım, *Kamus* tercümesinde, edebi şöyle açıklar: zarafet, usluluk, kavlen ve fiilen hüsnü muamele. Fârisîsi: ferhenk. Edep iki nevidir: 1- edep-i nefs, 2- edep-i ders. Birincisi ahlâka, ikincisi muamelâta taalluk eder. Zarafet, nezaket gibi haller sözle gösterilebileceğinden, dile ait bilgilere de edep denildi. Söz söyleyeni yanlışlıktan ve küçük düşmekten koruyacak olan lügat sarf, iştikak, nahiv, meani, beyan, aruz, kafiye, inşa, şiir, muhazarat ve imlâ fenleri gibi.

Toplarsak, edep, İslâmiyet'ten önce, ziyafete davet demektir. Sonra fazilete davet ve fazilet manasına. Daha sonra, terbiye ve edebiyat. Kelimenin çağrışımları, bedîî olmaktan çok, ahlâkî. İslâm'da her şey dine bağlı olduğundan, İslâm'ın kendisi de edep sayılmıştır. Mevlana: "Gözünüzü açıp Kur'an'a bakınız. Allah kelâmı olan Kur'an'ın bütün ayetleri edep tâliminden ibarettir" demiyor mu?

Edep, zengin ve kucaklayıcı bir kelime. Batı'nın hümanizm, "hümanités" gibi lâfızlarla ifade ettiği bütün manalar, edebin içindedir.

Edebiyat mı, Edebiyatlar mı?

Her medeniyet camiasının, hattâ her ülkenin edebiyattan anladığı başka. Bunun içindir ki Batı'nın son büyük "muhit ül maarif"leri edebiyat değil, "edebiyatlar ansiklopedisi" adını taşımaktadır. Bu edebiyatların ağırlık merkezi hep Avrupa. Avrupalılaşmış Türk intelijansiyası için de öyle değil mi?

"1930'da Türk edebiyatının Divan kısmına fazla zaman ayrıldığı gerekçesiyle Divan edebiyatının konuları azaltılmış ve yabancı edebiyat da programa alınmıştır. Müfredat programlarının başında 'hem millî edebiyatımızın, hem de dünya edebiyatının değerli eserlerini öğretmek amaç' olduğu belirtilmiştir. Dünya edebiyatı yalnız Batı edebiyatı olarak kabul edilmiş ve Homeros.. Vergilius.. La Fontaine..

Cervantes.. Swift.. Dante.. Goethe. Dostoyevski.. İbsen.. Andersen.. A. Poe.. gibi yazarlardan parçalar aktarılmıştır. Talim Terbiye Kurulunun 12.3.1971 tarihli.. taslak programı.. esas alınarak hazırlanan son edebiyat programında yalnız son sınıflarda Tagor, İkbal, Sâdi, Hâfız, Hayyam, Racine, Molière, Shakespeare, Goethe'den parçalar aktarılması istenmektedir. Fakat "öğreticiler gerek programın yüklü oluşu ve gerekse bu konuda yeterli bilgilerinin olmayışı sebebi ile yabancı edebiyata pek ilgi duymamaktadırlar" (Bkz. Rekin Ertem, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*).

Eski Bir Rüya

Dünya edebiyatı, gerçekten çok, rüya. Ne bir millî edebiyatlar toplamı, ne de dünyaya ün salmış eserlerin antolojisi. Millî edebiyatlar belli bir gelişme merhalesine varmadan, gittikçe yoğunlaşan alışverişlerle bütünleşmeden dünya edebiyatından söz edilebilir mi? Goethe etmiş: "Weltliteratur", Avrupa dillerine onun armağanı (*Kunst and Altertum* dergisi, 1827). Carlyle İngilizce'ye "World literature" diye çevirmiş mefhumu, Fransızlar "Littérature universelle" diye. Dünya edebiyatı, medeniyet tarihinde bir merhale. Goethe'ye göre: "milletlerin sesi yavaş yavaş kendini duyurmağa başlar bu merhalede. Çeviriler çoğalır, ülkeden ülkeye dolaşır. Ortak bir dünya edebiyatı, bütün milletler karşılıklı münasebetlerin şuuruna vardıkları zaman boy atabilir ancak. Toplumlar birbirini daha yakından tanıdıkça, edebiyatlarında hoşa giden veya gitmeyen, taklit edilecek veya edilmeyecek yönler bulacaklardır. Bu entelektüel alışveriş veya edebî pazar millî hususiyetleri de zedelememeli. Her toplumun aynı biçimde düşünmesi beklenemez; birbirlerini sevmeseler de olur. Ama hiç değilse karşılıklı saygı beslemelidirler".

Goethe için dünya edebiyatı, millî edebiyatları birbirine bağlayan ve kafa ürünlerinin alışverişini çoğaltarak toplumlar arasında köprü kuran bir edebiyat. Böyle bir edebiyatın gelişebilmesi için şair ve yazarların artık yalnız kendi milletlerine seslenmeleri, yalnız kendi milletlerinden söz etmeleri yetmez; birbirlerine hitap etmeleri ve birbirlerinden söz etmeleri de lâzım. Bu karşılıklı düşünce alışverişlerinin amacı: İnsanoğlunu kafaca yükseltmek.

Bir Parça Tarih[4]

Kısaca, "dünya edebiyatı" şair için, hem bir durum hem de bir görev. Çağın eğilimi, bütün devirleri ve bütün ülkeleri yalnız maddeleriyle değil, manalarıyla da tanımak; teknik olarak taklit etmek değil, ruhuna da nüfuz etmektir. Avrupa kafasının, daha doğrusu Goethe'nin, temsil ettiği ve daha yüksek bir düzeye çıkardığı Alman kafasının görevi de bu olmalı.

Konular, biçimler, motifler, mefhumlar her çağda ülkeden ülkeye dolaşmış durmuş. Entelektüel alışveriş aşağı yukarı maddî alışveriş kadar eski. Kadim devletlerin de cihanşümul (ekümenik) bir edebiyatı vardı, egemen bir kavmin üstünlüğüne dayanan bir edebiyat. Keşfettiği hazineleri kendi keyfine, kendi amaçlarına göre değiştiriyordu bu kavim; malzemenin özelliğini yapan yönleri geliştirmiyordu. Yunanlılara bir bakalım: dünyanın hazinelerini taşımışlar vatanlarına, kendi özelliklerini kaybetmemişler. Kadim dünya edebiyatını Helenistik diye tanımlamak yerinde. Yerinde, çünkü düşünceyi yöneten kavim: Helenler. Nitekim daha sonra da onların yerini Romalılar aldığı için, Roma edebiyatı denmiş dünya edebiyatına.

Ortaçağ'dan bu yana öyle mutlak bir hegemonya kuran

4 Bkz. Gundolf Friedrich, *Goethe*, B. *Grasset*, Paris 1932, 3 cilt, "Littérature Universelle", cilt 3, s.235-242.

hiçbir kavim göremiyoruz. Bir Yunan-Roma dünya devleti yok. Millî edebiyatlar boy atarken, Yunan-Roma edebiyatı hâkimiyetini sürdürmektedir. Bununla beraber milletler arasında düşünce alışverişi başlamıştır artık. Kozmopolit olmaktan çok milletlerarası bir düzen. Başı çeken: en olgun yani en iyi konuşabilen millet. Daha az gelişmiş milletlere kendi biçimlerini veya konularını aşılayan yahut onlardan biçim ve konu alan o. Bu işi yaparken dikkate aldığı: kendi keyfi, kendi çıkarları.. Öteki milletleri anlamak, onların ruh dünyasına inmek umurunda değil. Demek ki söz konusu olan millî bir edebiyatın hâkimiyeti. Bu hâkimiyeti bazan birbiri ardından, bazan beraberce İtalya, İspanya, Hollanda, İngiltere, nihayet Fransa temsil etmiş. Fransa, daha doğrusu Voltaire. Voltaire evrensel olmak isteyen ilk edebiyatçı.

Voltaire, Herder, Goethe

Millî önyargıları, beylik inançları bir yana itmek, düşünceyi yaymak, sonuç olarak kafasını zamana aksettirmek ve Konfüçyüs'ten Shakespeare'e kadar her dokunduğunu Fransızlaştırmak için bütün alanlarda uzağı, yabancıyı, yeniyi, farklıyı arar Voltaire. Fransa bakımından, Voltaire'in evrenselliği düpedüz bir "conquistador" (istilacı) edebiyatı: kaynağında bir tanıma cehdi yok, bir sömürme arzusu var. Sonra Lessing çıkar sahneye, Alman, daha anlayışlıdır. Sonra, Herder... yabancısı olduğu konuları sezer, çünkü dünyayı daha derinden tanımaktadır; dünya, ruh ve tarih olduğu ölçüde. Her iki Alman da dünyaya akıl ve seziş yolu ile nüfuz eder, dünyadaki başkada kendilerini bulur. İstedikleri: dünyayı keyiflerine uydurmak değil, dünya çapında genişlemek.. Goethe'nin anladığı manada dünya edebiyatı bu iki yazarla başlar. Ama mefhumu tespit edecek, gerçek ifadesine kavuşturacak adam

ortada değildir henüz. Dünya edebiyatı bir bilgin özleyişi, yahut zihnî bir âleme duyulan müphem bir arzu. Herder'in gerçek devamcısı, romantikler. Kafası işleyen ve geleceği sezen üç beş kişi dünya edebiyatını neden müjdeleyememiş diyeceksiniz.. Müjdeleyememiş, çünkü bu edebiyatın daha önce yaratıcı ve terkipçi bir insan tarafından kurulmuş bulunması lâzımdı. Bu yaratıcı insan Goethe olacaktı.

Tabii, Goethe de gençken Herder'in keşfettiği dünyaya seyirci olarak değil seçmesini bilen bir yaratıcı olarak eğilmişti. Dışardan gelen bir malzemeyi kendine mâl ederken, düşündüğü: kendisiydi, dünya edebiyatı değil. Shakespeare gibi insanlığa mâl olmuş büyük şairleri ve eski klasik yazarların etkisinde kaldı Goethe, ama bunlar zaten Alman zekâsını biçimlendiren veya biçimlendirmekte olan hocalardı onun için. Goethe'nin bu ilgisine bir evrensellik değeri atfedilemez. Romantikleri tanımadan önce, egzotizmin, egzotizm olarak, sevgiye ve tecessüse lâyık olabileceği aklına gelmemişti. Onun için mühim olan: egzotizm yolu ile ifade edebileceği beşerî idi sadece. Ne *Muhammed*'inin Doğu ile ilgisi var, ne *Promete*'sinin arkeolojik Yunanistan'la, ne *Clavigo*'sunun İspanya'nın mahallî rengi ile. Rönesans'ın İtalyan şairlerinden hatta Dante'den daha Avrupalı, daha evrensel, daha insan şair var mı? Ama Goethe onları bile yadırgar önceleri, biçimlerini, havalarını bir tuhaf bulur. Bu şairler ancak daha sonraları evrensel bir değer kazanacaktır onun için. Yüzde yüz Alman olan bir kültür kurulduktan, Alman dili, daha da çok kendisi tarafından, şairane bir üsluba kavuşturulduktan, yani Avrupa'nın klasik edebiyatları ile atbaşı gidecek bir millî Alman edebiyatı gerçekleştikten, kendisi de kişiliğini ve yerini ispat edip elinden alınmasına imkân olmayan manevî bir dünyanın efendisi ve sultanı olduktan, bir kelime ile tecrübe alanını sınırladıktan, tesviye ettikten, güven altına aldıktan sonra-

dır ki sınırların ötesine göz atmış, Goethe'ciliği ve Cermanizm'i nasıl zenginleştirebileceğini, nasıl genişletip daha evrensel yapabileceğini düşünmeye başlamıştır. Öyle ya, henüz kendi özü kıvamını bulmamışken ve güçlerini kişiliğini kurmaya harcarken, eserine yabancı, yani egzotik unsurlar sokmak neye yarardı! Önce ev kurulmalı; evi süslemek, sonraki iş. Hayatını güven altına almadan koleksiyonculuk olur mu? Önce var olmak, sonra kolları sıvayıp çalışmak, nihayet: kâm almak.

Almanya için etrafına bir göz atmak zamanı gelmişti artık, hayattan kâm alabilir, süse ve koleksiyona vakit ayırabilirdi. Yeni bir nesil çıkmıştı sahneye, Almanya'nın klasik bir edebiyatı ve dünyaya seslenen klasik bir şairi vardı. Romantikler o dönemin hem dili hem aracıydılar. Goethe'nin kim olduğunu, evrensel Alman şairi olarak, Alman klasiği olarak değerini ilk defa onlar açıkladılar. İlk defa olarak klasik ve millî bir Alman edebiyatı olduğunu onlar haykırdı. Gösterdikleri büyük saygı dünyadaki saltanatını öğretti Goethe'ye, dehasının zaten farkındaydı ama Avrupa'daki yerini romantiklerden öğrendi. Kaydedilen kazançlardan netice çıkaran da onlar: Alman kalınacak, dışarda olup bitenler Almanya'dan izlenecek, elin uzanabileceği bütün hazineler kılıç hakkı sayılacak ve değerlendirilecek. Romantikler bir yandan kendi hesaplarına hazineler topluyor, bir yandan da Goethe'yi teşvik ediyorlardı. Onlara bu hakkı Goethe vermişti önce, şimdi kendisi de koleksiyonuna inciler eklemek için dört bir yana bakıyordu onların teşviki ile.

Goethe'nin dünya edebiyatı bahçelerinde dolaşması ile Herder'in dolaşması farklı. Goethe'nin amacı ya tarih, ya estetik. Zevke dayanıyor bu dolaşmalar, âdeta bir çeşnici zevkine. Herder ise, yabancı bir ülkenin hazinelerinde tek Tanrı'nın bin bir tecellisini görmekteydi. Sabırsızdı. Kişiler, kişi oldukları için değil, Tek-Tanrı tarafından yaratıldıkları için

ilgilendiriyordu onu. Tarihin meddü cezirleri içinde hissedilen: Tanrı'nın soluğuydu hep. Madem ki Tanrı binlerce dilden konuşuyordu, binlerce kulak lâzımdı onu dinlemek için. Oysa Romantikler imajlara tutkundular: tarihî değeri olan tek tek imajlardı, kokuları da, tatları da bir başkaydı: yabancıydılar. Yabancı olan, başka olan, özel olan çekiyordu onları. Herder için aşırı bir tarih panteizminin aracı veya sonucu olan yabancı edebiyat, Romantikler için bir araç değil bir amaçtı. Öyle ki sonunda en uzağa, en cafcaflıya, en akıl almaza hoş geldin dediler. Araştırıcı iken koleksiyoncu oldular, keşiflerini teşhir eden birer koleksiyoncu.

Evet! Romantikler egzotik hazineler taşıyorlardı ülkelerine. Ama nereden gelirlerse gelsinler, yer neresi olursa olsun karşılarında Goethe'yi buluyorlardı hep. Goethe ganimetlere bir göz atıyor, hoşuna gidenleri seçiyordu. İnsan hakkındaki anlayışına pek ters düşmeyen ama ilk defa karşılaştığı için hayretini çeken, yadırgatmadan kışkırtan, aşırıya kaçmadan süsleyen unsurları seçiyordu.. uzak ülkelerin büyüsünü kaybetmeden, dehasıyla bir kat daha güzelleştirdiği unsurları. Burada da Romantikler kadar aşırıya kaçmıyor, garip olanı sırf garip olduğu için benimsemiyordu. Ama Herder gibi de düşünmüyordu: Vahdaniyetin tecellisi değildi yabancı olan. Genç Goethe'nin davranışı başkaydı: Yabancı edebiyatlar dehasının ateşinde eriyecek birer hammaddeydi o zamanlar. Şimdi ise hasbî tecessüs ile kendi dehası içinde eritmek arzusu arasında tam bir denge kurmuştu. Artık başkalıklara saygı duyuyordu. Tanrı'nın yarattığını anlamak, ona nüfuz etmek istiyordu. Amacı görmek ve göstermekti. Hem müşahit olarak kendine karşı sorumluluğunu müdrikti, hem haberci olarak okuyucuya karşı sorumluluğunu. Bunun içindir ki yabancı unsuru, kendine fazlasıyla hayran bir Voltaire gibi, çarpıtmadı, Herder'in şuursuz coşkusu içinde gömülmedi yabancı olana, Romantikler gibi

dışardan gelen her rüzgâra kaptırmadı kendini. Yeteri kadar olgun olduğunu hissedince, okuyucusunun dünya edebiyatını tadacak kemale eriştiğini anlayınca hedeflerini seçti: kendisi kalmak, ve mahiyetçe başka olanı aydınlık olarak sergilemek. Dünya edebiyatı, sınırların her yönde genişlemesi demekti. Ama merkez hep Almanya olacaktı. Alışılmış olanın, bizim olanın sınırları içinde kalacak ama dar görüşlülüğü ve uyuşukluğu da önleyecekti dünya edebiyatı, ufkumuzu genişletecekti. Seçecek ama yönümüzü kaybetmeyecekti. Dünya edebiyatı yeniye duyulan açlığı bastırmalıydı ama zorla da boğazımıza tıkılmamalıydı.

Dünya edebiyatının sınırları nasıl çizilecekti? Goethe için en şaşmaz ölçü kendisi idi: İlham vermeyen, yaratıcılığı teşvik etmeyen ne varsa müzeye kaldırılmalıydı. Nitekim genel olarak Hint şiirini bir yana itmişti. Çünkü bu şiirin karmakarışık yapısı, ele avuca sığmaz bir hayal dünyası ve akıl almaz kahramanları vardı. Şakuntala'yı Forster tercümesinden tanıyordu. Eseri, beşerî bir mucize, tatlı bir ilham, fecir pırıltısı diye selâmlamış, ama Hint şiirine fazla iltifat etmemişti. Oysa –ikinci elden tanıdığı– Çin bilgeliğini beğenmiş ve taklit de etmişti. Eski Çin'in kibarlığı, görüşlerindeki kılı kırka yaran incelik ve dikkat, ihtiyarlara has soğukkanlılık çekmişti üstadı. Çin-Alman salnamelerinde ve mevkutelerinde bu meziyetleri buluyordu. Dekorlardaki vuzuh ve minyatür tekniği bakımından işine yarayacaktı bu örnekler: ama Çin ruhuna yabancı kaldı, ve sonuna kadar yabancı kalacaktı. Güzellikten mahrum bir hikmet, tutku nedir bilmeyen bir ölçü değer taşımıyordu onun için. Tutkuya ferman dinletebilen ölçü bir meziyetti sadece.

Yakın Doğu ile Avrupa hümanizmine, insanın gerçek ölçüsüne dönmüş oluyordu Goethe. Bu hümanizmin en mükemmel örnekleri Eski Yunan'da idi. Daha doğrusu Yunanlılar kurmuş, Yunanlılar yaratmıştı bu hümanizmi. İran şi-

iri, Doğu egzotizmi ile aryen Batı düşüncesi arasında bir köprüydü. Uzaktan geldiği için cazip, aryen olduğu için uyarlanabilir. Burada önemli olan: "başka yerden geliş" ve uzakların büyüsü. Nitekim yabancı bir ülke olarak görülen Doğu'nun yolunu ancak ihtiyar Goethe bulabilmiştir. Genç Goethe için Doğu, din kurucusunun, umumî bir beşer tipinin vatanıdır. *Kitab-ı Mukaddes* tümüyle Avrupa ruhunun temel unsuru haline gelmiştir çoktan, yabancılığını kimse farketmemektedir artık. *Batı'nın Doğu Divanı*, Goethe'nin eserinde, gerçekten egzotik, hatta bütünüyle egzotik bir dünyayı özümseyen ve yabancı birtakım motifleri kullanmanın ötesine geçen ilk şiir kitabıdır. Alman şairi ilk defa olarak Avrupa dışındaki bütün bir bölgeyi eserine katmakta, hem şair olarak dalmaktadır Yakın-Doğu'ya; hem müşahit olarak. Böylece Doğu, sadece yararlanılacak bir konular hazinesi olmanın ötesinde Almanya için yaratıcı bir enerji olmakta, Alman edebiyatı genişlemekte, dünya edebiyatına uzanmaktadır.

"Batı'nın Doğu Divanı"

Kısaca, panteist Herder tarihçi sezişi ile Doğu'ya yönelmişti. Romantizmin aracıları tarihî ve estetik eserleriyle onun sezişini belgelediler. Goethe, Alman ruhundaki bu temayülü *Divan*'ı ile taçlandırdı. *Divan* dünya edebiyatının ilk anıtı. Amacı: dünyayı anlamak, özümsemek. *Divan'dan* sonra "Doğu'yu Batı'dan ayırmak mümkün olmayacaktı" artık.

Eserde düşünce bakımından birlik yok. Şairin istediği: bir ruh iklimi yaratmak. Ne belli bir ülke, ne belli bir zaman söz konusu. Şiirler değişik ve çeşitli. *Divan*'da Doğu yaşanmış bir kültür olayı. Hafız bir düşünce tarzının kalıbı ve modeli. Doğu uzak bir ülke olduğu için, Hafız da yabancı olduğu için büyülemişti Goethe'yi. Şair ezelîyi ve mut-

lak'ı arıyordu. Günün fırtınalarından uzaklaşmak isteyen ihtiyar Goethe sevgilisini bunun için Doğu'da dolaştırır.

Kitab-ı Mukaddes'in dünyası da, Homer'in dünyası da tanıdığı âlemlerdi. Avrupa ülkelerini de bir bir dolaşmıştı zihnen; onlardaki beşerî cevheri tüketmişti. Şimdi vüstâî Doğu'ya, *Bin Bir Gece*'nin Doğu'suna, İslâm'ın İran'daki çiçeklenişine gelmişti sıra. Başlıca kılavuzu: Hammer, Hafız'ın eserini Almanca'ya çeviren Hammer.

Neden Hafız?

Şair, Firdevsi'yi sevemezdi. Anlayamazdı çünkü. Sadece şaşkınlık duydu karşısında. Mevlana, şekle perestiş eden Goethe'yi ancak zenginliği ve ifadesindeki tatlılıkla çekebilirdi. Tanrı sevgisi ile mest bir mutasavvıf, Alman şairine bir şey söylemiyordu. Sadi de bir mistikti. Goethe aradığı kardeş ruhu Hafız'da buldu. Rint ve bilge, coşkun ve şuurlu, hem zevke hem feragate susuz Hafız'da.[5] *Divan*'ın iki kaynağı var: Hafız'la Züleyha. Züleyha, şairin batılı sevgilisi: Marianne von Willemer.

Divan'da birbirine bağlı olan yani bir bütün teşkil eden üç kitap: Hâfız, Sadi, Züleyha. Bu üç kitap şairin duygularını dile getirir. Ötekiler, tecrübelerini, gözlemlerini, düşüncelerini.

---

5 Hafız (Doğumu belli değil-ölümü 1389)

Latince'ye ilk defa Meninski çevirmiş Hafız'ı (1680). Ancak yüz yıl sonra, yaşayan Batı dillerine kazandırılmış. İlk çevirilerin hiçbiri bütün değil. Bununla beraber, Hammer'in Hafız'ı, Goethe'ye *Divan*'ını ilham etmiş. Şair şöyle diyor:

Kelâm, gelin.
Ruh, güvey.
Hafız'ın tadına varanlar için,
Meçhul olmayan bir izdivaç.

Almanlar, İngilizler Hafız'ı tanımış. Fransızlar ise, böyle bir imkândan mahrum. Nicolas, on iki gazel kazandırmış Fransızca'ya, Defrémery de birkaç örnek yayımlamış. Brockhaus 1854'te Sadi'nin şerhlerini yayımlamış, ama, ne yazık ki yalnız 84 gazelin şerhlerini (C.M.).

Divan'dan sonra, taklitçiler kafilesi. Goethe'nin açtığı çığırda dikkate lâyık iki eser: Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ü ile Stefan Goerge'un *Asma Bahçeler*'i. *Zerdüşt*, Doğu'dan çok Batı; üslubu yapan, parsilerin ifşaları değil, Luther'in *Kitab-ı Mukaddes*'i. *Asma Bahçeleri* için de aynı şeyi söyleyebiliriz.

Divan'a dönelim.. Bir mektubunda şöyle der Goethe: "İslâm dini, İslâm mitolojisi, İslâm gelenekleri yaşama uygun düşen bir şiir ilham ediyor bana: Allah'ın –sırrına varılmaz– iradesine teslimiyet, dünyanın bir karar üzre durmayan yaşayışı karşısında rindâne bir tavır, iki dünya arasında yalpa vuran sevgi, saflaşan ve bir mecazda ifadesini bulan gerçek.. bir ihtiyara yetmez mi bütün bunlar?".

Şimdi de ondokuzuncu asır Fransa'sının *Büyük Evrensel Kamus*'undan[6] tanıyalım *Divan*'ı:

"1819'da yayımlanan *Divan*, Doğu şiirlerinin ölçüsüne, veznine, ahengine uydurularak yazılan şiirler mecmuası. Gençliğinde İbranice ile Arapça (?) öğrenen Goethe ihtiyarlığında Doğu ile uğraştı. Sylvestre de Sacy ile münasebet kurdu. Marco Polo'nun, Tavernier'nin, Chardin'in *Seyahatname*'lerini okudu. Tepeden tırnağa Doğululaştı. Şiirlerini okurken onu başında sarık, sırtında geniş bir kaftan, esrar nargilesini tokurdatıyor sanırsınız. Ama ruhen hep Almandır. Selefleri Grek, Roma, İskandinav mitolojisinden yararlanmışlardı. *Divan*'ın sonunda Doğu tarihi, Doğu yaşayışı, Doğu dini ve edebiyatı üzerine zengin notlar vardır. Panteizmi monoteizmde, Tanrı aşkını insan aşkında eriten İran mistisizmi büyüler Goethe'yi. Hegel, *Divan*'ı çok beğenir; tarihçi Gervinus, yere batırır."[7]

---

6 Pierre Larousse, *Dictionnaire Universel du XIX ème siècle* (19. yüzyılın Büyük Evrensel Lügati), 15 cilt ve 1 ek, Paris 1865-1876.

7 Prof. Zeki Velidi Togan ise şunları söylüyor:
"Goethe bu eserleriyle Şark'ın tam içerlerine kadar girdiği, Şark'ı İskender gibi 'fetih' ettiği fikrindedir. O burada kendisini guya Garplı olduğunu unuta-

Doğu Karşısında Hugo

Hugo, bir orkestra şefi; Doğu düşüncesi, bir nota defteri gibi üstadın önünde. Doğu'yu sever, ama çekingen bir sevgidir bu. Önce Latin'dir Hugo. Bazan yüzeyinde kalır Asya'nın; arada, derinliklerine iner. Ve ürperti duyar: Asya bir dehşet bölgesidir şair için. Hugo'ya Doğu'yu tanıtan: Fouinet olmuş. Fouinet'nin sunduğu malzemeyi geniş ölçüde *Les Orientales*'ın (1829) arkasına yığmış şair, bir kısmını da dosyalarında saklamış. "Doğu'nun büyük maden ocağından bir avuç mücevher topladık rasgele" diyor. Söz konusu olan deri üstü bir Doğu. Şair modanın ve mizacının cazibesine kaptırmış kendini, romana ve şiire renklerini taşımış Doğu'nun. Ama Doğu iç düşünceleri için de sık sık zemberek olmuş. Bununla beraber Hugo, Asya'nın uçsuz bucaksızlığı önünde bir Lamartine,

---

cak kadar Şark'a dalmış gösteriyor. Goethe, Hafız'ı yaradılışın şiir kuvveti diye semalara çıkarmakla beraber onu ancak hissiyata esir olmayan bilakis ancak kâinat ve onun hâliki karşısında baş eğen büyük bir irade sahibi diye tanıyordu. O selis bir üslûbla samimi fikir ve hislerini arzederken lüzumu olunca üslûbun arkasına gizlenebilmiştir. Hafız'da Goethe için en ziyade çekici olan nokta onun eserlerindeki meczubiyet ve aşka kapılan şairlik hususiyetleri değildir. Bilakis hayata ve kendisinin benliğine mutlak hâkim olan akıllı, ağırbaşlı birinin cevvaliyeti (skyptische Begweglichkeit)'dir. Hafız öteki âlemin değil bu dünyanın adamı ve hayatın şâiridir. Onun için Goethe Voltaire ile bir tutuyor. İşte bu büyük Şark şairi hakkında böyle düşünen ve onu böyle anlayan Goethe'nin *Divan*'ından alınacak esas intiba da Garb'ın bu büyük şairinin Şark'tan mülhem şiirleriyle ancak Şark maskesi takman gayri samimi bir gösterişçi kalmayıp Şark'ı öğrenme ve duyabilme yoluyla ruhî inkılaplar geçirmiş ve kendi muhitinin üzerine çıkarak yükselebilmiş olan bir dehâ olması keyfiyetidir. Önce kendisini idare eden Yunan ve Hıristiyanlık ananeleri yanında Şark, Goethe'nin yaratıcı kalbinde yeni ve kuvvetli bir unsur olarak yer tuttu ve o, büyük Garp şairliğinden çıkıp cihan şâiri oldu... Avrupa'da tahsil eden bazı Şarklı münevverler onun *Divan*'ından mülhem olarak bazı eserler yazmışlardır. Ezcümle Heidelberg'te felsefe tahsil etmiş olan Hintli şair Sır Muhammet İkbal (ki geçen sene vefat etmiştir), Goethe'nin *Garp ve Şark Divanı*'na nazire olarak bir farisi şiir divanı neşretmiştir. O, burada kendisinin birçok felsefî ve içtimaî şiirleri ile beraber Goethe, Schopenhauer, Hegel, Tolstoy, Nietzsche, Byron, Auguste Comte'ların fikirlerine tercüman olan Goethe üslûbunda yazdığı nazirelerini meydana çıkarmıştır, hakikaten güzel bir eserdir" (Z.V. Togan, "Goethe'nin Şark'ı Duyuşu" *Yücel*, Eylül 1939). (C.M.)

bir Michelet, bir Balzac, bir Quinet, hatta bir Goethe'nin duyduğu rahatsızlığa yabancıdır. Asya ne kurtarıcı bir ova, ne coşturucu bir zirve.. karanlık ve başdöndürücü.

"Orientales" ve "Divan"

Orientales'in arkasında Goethe'nin gölgesi belirmiyor mu? Hugo eserinin Alman yazarları üzerinde bırakacağı etki konusunda çok hassastır. Goethe gibi, Byron gibi zirvelerin eseri hakkında ne düşüneceklerine önem vermemesi mümkün mü?

Orientales - Divan mukayesesi uzmanların sık sık ele aldıkları bir konu. Bu uzmanlardan biri de Henri Blaze (*Almanya'nın şairleri*, 1851): yazar Almanların asıl kaynaklara indiklerini, Doğu'yu derinlemesine tanıdıklarını vurgular coşku içinde, onlar için mühim olan, bütün iklimlerde tecelli eden insan ruhudur. Oysa, *Orientales*'de göze çarpan yalnız kortej, yalnız elbise, yani diletantizm ve coşkunluk. Cermen sanatının özelliği; murakabe ve şuur. Fransız şairleri dış görünüşe ve renklere mahpus.

Doğru mu acaba? Yirmisindeki Hugo'yu altmışındaki Goethe'ye ezdirmek insafa sığar mı? Metafizik yoğunluk Hugo'da mı, Goethe'de mi acaba? O da belli değil.

"Hugo'nun Doğu'sunda bir göz boyama mı var? Goethe'nin bütün antik dünyası yapmacıksız mıdır? Şairlerin hangisi daha bencil? Alman şairi 1813'te millî felaketi görmemek için perde olarak kullanıyordu bencilliği. Duvarla çevrili küçük İran bahçelerine sığınıyordu. Goethe'nin Doğu'su var olmayan bir fantazmagori. Emeli ne Doğu'yu tasvir etmek ne Batı'yı. Konusu insan. Doğu'da da, Batı'da da karşısına çıkan insan. *Orientales*'ın *Divan*'dan farkı: Goethe'de pitoreskin, içerde olması."[8]

8 Bkz. Raymond Schwab, *La Renaissance Orientale* (Doğu Rönesansı) Payot, Paris 1950, ss. 384-386.

Hugo *Les Orientales'ın* önsözünde (Ocak 1829), Doğu'yu neden ilham kaynağı olarak seçtiğini şöyle anlatır:

"İspanya'nın dilber şehirleri var. Her şeyi kucaklayan şehirler: ırmak boyunca uzayan portakal bahçeleri; yortular için geniş güneşli alanlar; dar, dolambaçlı, bazan karanlık sokaklar; sırt sırta dayanmış binlerce ev, biçim biçim, kimi eski kimi yeni, kimi yüksek kimi alçak, kimi beyaz kimi boyalı, kimi oymalı; yan yana, kucak kucağa binalar, saraylar, hayrat, manastırlar, kışlalar; hepsinde ayrı bir hava, hepsinin alınyazısını mimarilerinden okumak kabil; bir yerde tiyatro; ötede sehpa; ortada katedral... Nihayet şehrin öbür ucunda, incir ağaçları ve palmiyeler arasında gizlenen cami; bakır ve tunç kubbeler, nakışlı kapılar, boyalı iç duvarlar, yukardan süzülen ışık, zarif kemerler, gece gündüz tüten buhurdanlar, ve her kapısında Kur'an'dan âyetler, göz kamaştıran mihrap, dört bir taraf çini; kocaman bir çiçek gibi, güneşte boy atmış, kocaman ve muattar bir çiçek.

Eserim de böyle kadim bir beldeye benzemeli, yani bütünü kucaklamalı. Şimdiye kadar yazdığım eserlerde yukarda sözünü ettiğim binaların taslakları var belki: gotik bir katedral, bir tiyatro, bir idam sehpası... Bu eserde yapmak istediğim bir cami inşa etmek.

Edebiyat bir Ortaçağ şehrine benzer mi denecek? Benzer. Edebiyatı içinde bocaladığı darlıktan kurtarmalıyız. Başka toplumlar Homer, Dante, Shakespeare derken, bizim Boileau'ya takılıp kalmamız ayıp... Bugün Doğu her zamankinden çok merak ve tecessüs konusu. XIV. Louis devrinde herkes helenistti, bugün oryantalist. Aydınlar uçsuz bucaksız Asya uçurumuna eğilmiş. Çin'den Mısır'a kadar Asya'nın bütün dilleri öğreniliyor.

Doğu hem hayal hem de düşünce olarak aydınların da şairlerin de araştırma konusu. Bu kitabın yazarı da belki farkına varmadan kafileye katıldı. Doğu'nun renkleri bütün

düşüncelerine, bütün rüyalarına sızdı, hem de kendiliklerinden. Bir de baktı ki rüyaları ve düşünceleri bazen İsrailleşmiş, bazan Türk, Yunan, İranlı, Arap, hatta İspanyol olup çıkmış. Çünkü İspanya da Doğu'dur, İspanya yarı yarıya Afrika'dır; Afrika yarı yarıya Asya."

Kaldı ki yazar Doğu dünyasına ezelden meclup. O ülkede bambaşka bir şiirin pırıldadığını sezer gibi olmuş. Uzun zamandan beri o kaynaktan içmek, susuzluğunu o kaynaktan gidermek arzusundadır. Doğu'da her şey büyük, her şey muhteşem, her şey bereketli, Ortaçağ'da olduğu gibi. Ortaçağ da bir başka şiir ummanı değil mi? Şimdiye kadar Modern Çağ denince. XIV. Louis asrı, Antikite denince Roma ile Yunanistan geliyordu akla. Oysa modern zamanı Ortaçağ'da, Antikite'yi Doğu'da aramak daha doğru.

Kaldı ki çok geçmeden Batı'nın kaderinde Doğu yeni bir rol oynayacağa benziyor. Avrupa dengesi çatırdamağa başladı. Bütün Kara Avrupası Doğu'ya eğiliyor. Doğu büyük insanların da vatanı. Bonapart'ın karşısına çıkartılabilecek tek dâhiyi Doğu yetiştirdi: Tepedelenli Ali Paşa. Aslana göre kaplan, kartala göre akbaba ne ise; Napolyon'a kıyasla Ali Paşa da o.[9]

Orientales'in basılışından kırk yedi yıl sonra,1876'da, Victor Hugo defterine şunları yazmaktadır:

"4 haziran, Sultan Murat V., *Orientales*'i Türkçe'ye çevirtmiş.

5 haziran, V. Murat *Orientales*'i öyle güzel çevirmiş ki boğdurtmuş Abdülaziz'i".[10]

---

9 Victor Hugo, *Les Orientales*, Ollendorff, Paris 1921, Preface de l'Edition Originale (Orijinal baskının Önsözü), ss. 617-620

10 Victor Hugo, a.g.e. s. 789. Fransızca'sı şöyle:
"4. Juin. Le nouveau sultan Mourad V a fait traduire *les Orientales* en turc. 5 juin. Mourad V traduit si bien *les Orientales* qu'il vient de faire etrangler Abdul-Aziz." Bu iki cümlede sözü edilen Türkçe'ye çevirtme ve boğdurtma olayları arasında doğrudan doğruya bir bağlantı bulmak zor. Hugo Abdülaziz'in öldürtülmesine atıfta bulunurken, belki de bir kelime oyunu yaparak, bu olayı bir Doğu entrikası olarak yorumluyor.

Sonra..

"1832'de dünya edebiyatı dört milletin edebiyatıdır Avrupalı için: Almanya, İngiltere, Fransa ve İtalya; çağlar boyunca öteki milletlerin çoğu bunların etrafında kümelenecektir. Yeni katılanların başında İskandinav ülkeleri, Rusya, Amerika geliyordu. İspanya dünyaca kabule mazhar olmak için asrın sonunu bekleyecektir. Balkan milletlerine gelince, ağır ağır gelişecekler, dillerini bulmak için Avrupa edebiyatlarına başvurmak zorunda kalacaklardır. Nihayet İrlanda, Polonya ve Finlandiya büyük Avrupa camiası içine 1914 savaşı sonunda bağımsızlıklarına kavuşunca girebilmişlerdir.

Ondokuzuncu yüzyılda edebiyatlar tarihi, içinden çıkılmaz bir etki-tepki ağı. Siyasî çatışmaların çelişkilerle dolu sonucu. Her soydan mültecinin bu kaynaşmalarda inkâr edilmez payı var. Ama ilmî araştırmalar, yolculukları, fikir alışverişlerini ve düşüncenin yayılmasını kolaylaştıran hızlı teknik gelişmeler, milletlerarası yakınlaşmayı gerçekleştiren başlıca âmiller olmuştur.

Ondokuzuncu asrın sonu, kozmopolitliğin şahlandığı dönem. Bu şahlanış geniş ölçüde sosyalizmin eseri. 1914 savaşının sonuçlarından biri, halkların birbirini daha yakından tanımasıdır. Savaş sonrasının iktisadî, sosyal, siyasî ve entelektüel buhranları içinde, milletlerarası dayanışma lüzumu kendini kabul ettiriyor. Böylece çağımızı temsil eden yazarlardan çoğu, ister istemez sürüklendikleri istikameti şuurlu olarak biliyorlar. Örgütler genel ve âşikâr olan bu durumu tescil ediyor.[11]

---

11 Bkz. *Encyclopédie Française, Arts et Littératures dans la Société Contemporaine* (Çağdaş Toplumda Sanat ve Edebiyat) cilt 17, Paris 1935, Christian Sénechal, "Y-a-t-il une littérature universelle?" (Evrensel bir edebiyat var mıdır?) s. 1756-8 v.d.

Kozmopolit Eğitim

Aşağı yukarı yüz yıldan beri, dünya edebiyatını, dünya düşüncesini kucaklamaya çalışan kafalar çoğalıyor. Artık, 'gerçekten Avrupalı' her yazar, Nietzsche gibi, sayısız 'öncüler' bulmaktadır kendine. Sanki Richard Dehmel aşağıdaki mısraları onlar için söylemiş: *geniş bir vatanım var. Kafamdaki bir parça beyin on ülkeden geliyor. En has değerim hangi ülkeden geliyor, bilemem ki?* Rilke kültürdeki ve özümseme gücündeki bu modern yayılışın tipik örneği. Kendisi Çek, Avusturya'da eğitim görmüş, yeteneklerini geliştirmek için Danimarka'yı, Rusya'yı, Fransa'yı tanıması gerekmiş.

Her ülkede aynı atılım. İspanya'da, Unamuno kuşağını izleyen kuşak Avrupa kültürüne açık. Wells, Galsworthy ve sonra gelenler Adalarından çıkarlar. Fransa'da da, aynı akım, hem de çok güçlü olarak mevcut, bayrağı: Romain Rolland.

Okuyucu da artık dar anlamda ulusçulukla yetinmiyor, sınırları aşmak emelindedir. Bunun için yabancı edebiyat koleksiyonları yayımlanıyor boyuna, dergiler yabancı edebiyatlara gitgide daha geniş yer veriyorlar: 'Panorama'lar her ülkenin edebiyatını tanıtmak istiyor kalabalığa. Kitlelerin alışılmış ufukların ötesine kaçmak.. ihtiyacını karşılamak için yayımcılar, çevirmenler, eleştirmenler el ele vermiş. Devletler millî düşüncenin yayılmasını kolaylaştırmaya çalışıyorlar. Röportaj kitapları, yabancı ülkelerle ilgili büyük anketler aynı ihtiyaçtan doğuyor.

Aynı kültür kaynağından içen yazarlar günün birinde istese istemez aralarındaki maddî ve manevî beraberliği farkedeceklerdir. Léon Bazalgette, daha 1894'te, bir milletlerarası sanatçılar derneği kurmuştu. Bu derneğin çıkardığı *Magazine International*, bütün ülkelerin sanatçıları arasında bir bağ kurmak istiyordu. Para tükendi, teşebbüs suya düştü. Sa-

vaş, devletlerarası çatışmalarla sarsılmayacak olan bir birliğin lüzumlu olduğunu ispat etti. Böylece Pen - Club'ler Federasyonu kuruldu. 1921'de İngiltere'de doğan bu federasyon düşüncesi, sonunda Avrupa ülkelerinin çoğunu bir araya getirdi. İstenen: 'yerli yazarlarla yabancı ülke yazarları arasında kişisel münasebetler kurmak,elden geldiği kadar fikir eserlerini dünyaya yaymak ve çeşitli ülke edebiyatları arasında bir alışveriş sağlamaktı.'

1934'te Moskova'da toplanan Milletlerarası Yazarlar Kongresi de gündemine dünya edebiyatı problemini aldı. Paris'te 1935'te toplanan yeni bir Kongre sonunda milletlerarası bir Kültürü Savunma Birliği kuruldu.[12]

Eserler

Birlik çabası şekillerin terkibinde, tekniklerin akrabalığında kendini göstermiyor mu? Ondokuzuncu asır, Fransız, İngiliz, Alman ve Rus romanlarının yanyana geliştiğine şahit olmuştu. Oysa şimdi yeni bir hadise ile karşılaşıyoruz: Ruhun sırlarına daha yakından nüfuz etmek için yeni bir roman doğmaktadır. Bu roman, daha geniş bütünleri kucaklamakta, İngilizlere has titizliğiyle değişik bir atmosfer yaratmakta, kaderleri tasvir etmek sureti ile buhran tabloları çizmek yapmacıklığından sıyrılmakta, ve mantığa daha az dayanan bir psikoloji anlayışı ile şuur altına inişler yapabilmektedir. Lirizmde de aynı terkip: Goethe ve Romantiklerin anlayışı ile Fransa'nın, Rimbaud'dan Mallarmé'ye kadar boyuna derinleştirdiği anlayış birleşmekte, uzun araştırmalar pahasına elde edilen bir serbest nazım tekniği doğmaktadır.

'Edebiyat akımlarındaki senkronizasyon herkesin bildiği şey. Dadaizm, sürrealizm veya ekspresiyonizm gibi akımlar

12 Christian Sénéchal, a.g.m. s. 1756-9.

ne belli bir toplumun vâzıh ve tabiî ihtiyaçlarından doğar, ne Cermenlerin, Slavların veya Latinlerin mizacından, ne menşelerini belirlemek, ne bir edebiyatın başka bir edebiyat üzerindeki etkisinden söz etmek, ne öncülük davası gütmek kabildir.' (Félix Bertaux). Bu akımların kaynağını araştırırken Alman, İtalyan, Fransız, Amerikalı, Romanyalı yazarlar yan yana karşımızdadır.

Dahası da var: dış etkilere en çok kapalı olan İngiltere de genel ritme kapılmıştır. Louis Cazamian İngiliz veya Amerikan imajizm'i için şunları söyleyebiliyor: 'bu, milletlerarası bir sanat akımının derece derece oluşumu, artık bir moda veya bir sirayet karşısında değiliz; sözkonusu olan bir iç ritm.'

Tenkit de, tarih de aynı yolda ilerliyor. 1900'lerde Brunetière, dünya edebiyatını Avrupa edebiyatı açısından ele alarak diyordu ki: 'Bu millî geleneklerin devam etmesi için her milletin kendini başka milletlerin önünde görmesine hiç de ihtiyaç yok.' Aksine, 'devam demek, hareketsizlik değil, hareket demek'. Ve Herder'in bir düşüncesini tekrarlıyor üstat: 'Cüz'üleri birbirine eşit olan aritmetik bir bütünün ötesinde, organik bir bütün, değişikliklerden oluşan bir bütün vardır, bu bütünün ahengi, kendisini yapan bölümlerin farklılaşmalarından doğar. Çünkü Avrupa edebiyatı, millî dehaların birbiri ardından veya aynı anda, ortak bir malzemeye verdikleri değişik kalıplardan ibarettir. Paul Claudel de öyle demiyor mu? 'İnsanlık tarihinde zaman zaman bir düşünce belirir, belli bir konu yavaş yavaş olgunlaşmağa başlar. Yıllar, asırlar boyunca, bu düşünce, kendine en mükemmel ifadeyi vermeğe kadir insanları veya araçları, dünyanın dört bucağından etrafına toplar birer birer'.

Savaştan sonra, ileri doğru bir adım daha atılıyor, Baldansperger ile Hazard *Mukayeseli Edebiyat Dergisi*'ni (1921) kuruyorlar. Gerçi Georg Brandes de Avrupa edebiyat akımlarının bir tablosunu tasarlamıştır, ama aradaki münasebet-

leri su yüzüne çıkarmadan, sadece belli başlı Avrupa edebiyatlarındaki mektepleri sıralamıştır, yan yana.[13]

Panhümanizm ve Önyargılar

Ülkelerle yazarlar arasındaki fikir alışverişini kolaylaştıracak organları kurmak buna engel olabilecek bazı önyargıları da yıkmak gerekmektedir. Hangi önyargılardır bunlar?

Milliyetçi Önyargı: Soylarının meziyetlerini keyfî olarak en yüksek düzeye vardırmayı ideal bilenler, evrensel bir edebiyat anlayışını: zekâları biteviyeleştirmek, ve böylece dünyayı yoksullaştırmakla suçlarlar. Bu korkunun kaynağındaki inanca göre, millî vasıflar bütün vasıfların en derini, yani en değerlisi. Evet, insanın amacı cedlerinin fetihlerini sağlamlaştırmak ama, dünyaya damgasını vurmak için, bu mirası tecrübeye dayanan kişisel unsurlarla mezcederek yeni bileşimlere gitmesi ve zenginleştirmesi de şart. Kaldı ki millî çevrenin orijinal unsurların boy atmasına elverişli olduğu da kanıtlanmış değil. Chamisso iki vatanım var diyordu, iki ülkenin manevî mirasçısıyım. Eğer bu ülkelerden yalnız birini seçmiş olsa orijinalitesini kaybetmez miydi? Aynı soruyu Conrad, Apollinnaire, Moréas yahut Stuart Merril için de tekrarlıyabiliriz. Kapalı bir çevrede gelişen bir ülkenin edebiyatı ister istemez sınırlıdır. Elbette ki mahallî hususiyetlerini korumalı bu edebiyat ama dünyadaki akımlarla zenginleşmesi de şart. Miguel Unamuno'ya İspanya'yı Avrupalılaştırmalı mı Afrikalılaştırmalı mı? diye sormuşlar. Verdiği cevap: Avrupa'yı İspanyollaştırmalı.

Rasyonalist Önyargı: Edebî eserler yolu ile bir medeniyetin ruhuna nüfuz etmek, kıvrak hassasiyetleri sayesinde bu eserler içinde eriyebilenlere vergi. Katı bir rasyonalist, bir

13 Christian Sénechal, a.g.m. s. 1756-10.

eserin yüzde yüz millî olan yönlerini nasıl anlar, onlarla nasıl kaynaşabilir? 'Latin dehası' Goethe için ne kadar hayırlı oldu diye öğünenler, başka kaynaklara gitmenin kendileri için ne kadar faydalı olacağını düşünemiyorlar. İnsan zekâsı asırlardan beri hakikata iki yoldan gitmiş: akıl ve sezgi. Bunlar arasında bir bileşim şart. Bir 'panhümanizm' (kelime Romain Rolland'ın), ancak böyle bir terkip sayesinde gerçekleşebilir.

Soy Önyargısı: Akılcı önyargı çok kere özel bir biçimde ortaya çıkıyor: Avrupa ile Asya, Batı ile Doğu, Kuzeyle Güney birbirinin karşısına çıkarılıyor. Çin, Japonya ve Hindistan uzun zaman (görünüşte tabiî) bir başlarına yaşamışlar; durgun bir yaşayış. Avrupa, görünüşe bakarak şöyle bir yargıya saplanmış: Asyalıların düşüncesi başka, bizim düşüncemiz başka. Avrupalılar arasında bir işbirliği belki kabil, Uzak Doğu edebiyatları ise her zaman yabancımız kalmaya mahkûm. Hakikat şu ki iki kıta birbiriyle yeni yeni temasa geçiyor. Bu güne kadar edebiyat dünyasında da, başka alanlarda olduğu gibi, sadece bir başlatıcıyız. Balkan ve Amerika ülkeleri kendilerini bulmak için nasıl Avrupa'nın realist veya sembolist sanatına ihtiyaç duydularsa, Japonlar, Çinliler, Hintliler de Avrupa'yı örnek alarak tazeliyorlar kendilerini.

Şimdi başlangıç ve taklit merhalesi. Orijinal yaratış merhalesi de gelecek. Birçok Asyalı, *Jean - Christophe*'da kendisini bulmadı mı? Çin romanı şimdiden diriliş halinde. Zaman gelecek Batı da Doğu'dan faydalanacak, faydalanmak isterse tabiî. Unutmayalım ki Goethe *Batı'nın Doğu Divanı*'nda Cermen dünyası ile İran dünyasının konu ve biçimlerini kaynaştırarak dünya edebiyatının saltanatını başlatmıştı. Doğu'yu tanımaya başladık. Kendi insanımız dışında milyonlarca insanın ufkumuzu genişletecek eserler yaratacağına nasıl inanmayız? 20 Eylül 1934'te Firdevsî'nin binin-

ci yıldönümü Moskova'da kutlanırken, kutlama komitesi başkanı: 'Biz düşünce ve kültür alanında yaratılan en güzel eserleri bir araya getiriyoruz' diyerek Rusya'nın Avrupa ile Asya arasında bir köprü olma arzusunu belirtiyordu.

Sanat için sanat önyargısı. Dünya edebiyatının temelinde panhümanizm var. Panhümanizmin kurulması için, sanat için sanatı boşlamak, edebiyatla bütün insanların yaşayışı arasında köprü kurmak lâzım. Sanatı seçkin bir zümre için sığınak diye gören sanatçı yabancı edebiyatlara merak salsa da, onların büyüsü ve etkisi altında kalsa da diletan olmaya mahkûm. Bir mandarenler edebiyatı, ister istemez dünyanın dışındadır. Evrensel sıfatına lâyık bir edebiyat, bütün insanları, kaynaştırmağa çalışan, kucağını her varlığa, hayatın her biçimine açan edebiyattır.

Evrensel edebiyatın demokrasiyle, Fransız devrimi ile, Rousseau ile başlaması bir tesadüf değildir. Rus devriminin, Rus ve dünya tarihinin parlak olaylarını kutlamak yerine dünyaya mâl olmuş dâhilerin doğum yıllarını kutlaması da bir tesadüf olamaz. Lenin'in dediği gibi: insanlığın irfan hazinesine sahip olmalıyız önce.[14]

Entelektüel Alışverişlerin Düzenlenmesi

Diyelim ki aydınlar dünya edebiyatı mefhumunu benimsedi. İş bitiyor mu? ne gezer! Bu mefhumu hayata geçirecek olan haberleşme araçlarını, sürekli, doğrudan ve mahrem alışverişleri de pratik olarak düzenlemek lâzım: Dergiler, çeviriler, dünya edebiyatını tanıtacak eserler.

Dergiler var. Ama çok defa geniş bir kitlenin okuyamayacağı kadar âlimane. 1920 ile 1924 arası çıkan *La Vie des Peuples* adlı derginin yapmaya çalıştığı gibi, çeşitli milletlerin edebi-

14 Christian Senechal, a.g.m. s. 1756-10 ve 11.

yat ürünleri üzerine ciddî fakat anlaşılır makaleler yayımlayacak olan büyük bir dergi kurulmalı. *Scientia* dergisinin fen alanında yaptığı işi edebiyat alanında başaracak bir dergi.

Çeviri sorunu, sorunların başta geleni hâlâ. Okuyucuların çoğu eserle doğrudan doğruya temas edemez. Edebiyatın ufku, dünya ufku olmalı. Yalnız roman, yalnız deneme çevirmek yeterli değil.

En çetin sorun da şiirlerin çevirisi. Goethe 'çevrilemeyene yaklaşmalı ama dokunmamalıyız' diyor. Çevrilemeyenin hududunu ancak büyük şairler darlaştırabilir. Çeviri rasgele bir uğraşı olmaktan çıkmalı. Çevrilemeyen bir şiirin lirizmi nasıl ifade edilebilir? Almanya'da Goethe ile Stefan George, Fransa'da Gérard de Nerval veya Gide, üzerinde düşünülmesi gereken örnekler.[15]

---

15 "Goethe ömür boyu tercüme ile uğraştı. Bazan esas dilden, bazan tercümelerden. Çocukken tercüme bir dil egzersizi idi onun için. Uygulamalı bir gramerdi. Herder'le tanıştığı sıralarda, yani delikanlı iken, bir nevi denemeydi. Esas metin bir vesileydi, yenilecek bir engeldi. Şekillerle oynuyor, kabiliyet ve kuvvetlerini bir nevi imtihandan geçiriyordu. Halk dillerinden yaptığı çeviriler bu türdendir.

Olgunluk çağının tercümeleri vazife icabı. Ya rejisör, ya da yazar olarak repertuvarını veya dergileri dikkate lâyık eserlerle zenginleştirmek ihtiyacını hisseder zaman zaman, özellikle millî üretim yetersiz kaldığında. Uzun soluklu tercümeleri, mesela *Tancrede, Mahomet, Cellini, Le neuveu de Rameau* ile İtalyanca'dan aktarılmış opera parçaları bu amaçla yapılmıştır. Tabiatıyla çevrilecek esere sempati duyması yani işin harcanacak emeğe lâyık olması da lâzımdı. Ama yabancı yazar Goethe'nin emellerine hizmet ediyordu, Goethe yabancı yazara değil. Maksat, yabancı bir eseri yabancı bir eser olarak aktarmaktan çok, okuyucuları yabancı bir kaynaktan faydalandırmaktı. Goethe, Diderot, Cellini, Voltaire gibi insanları tanıtırken kendini ve temayüllerini belirtmek istiyordu. Onlar Goethe'nin zekâsını geliştirmek için lüzumlu yabancı müttefiklerdi.

Dördüncü bir grup tercüme daha var: Yabancı bir dünyayı tanıtmak, hiç değilse okuyucularını o dünyaya yollamak endişesi ile yapılan tercümeler. Bunlarda Goethe bir uygulayıcıdan çok bir tercüman hattâ bir *empresaryo* durumundadır. Bu tercümelerin çoğu ihtiyarlık çağına rastlar. Hedefleri zevke yeni ufuklar açmak yani evrensel edebiyatı tattırmaktır. Önceki tercümelerinde şakirt, dil ustası, faydalanıcı olan Goethe, yabancı model karşısında (titiz fakat) sorumsuzdur. Ama bu son tercümelerini yaparken kendisi için değil başkaları için çalışır. Luther, Voos, Schlegel gibi yabancı dilin kölesi değil, efendisi ve velinimetidir. Gelecek neslin mütercimlerine dünya edebiyatının

Evrensel edebiyat artık bir rüya olmaktan çıkıyor ve insanların sosyal ve politik kaynaşması için şuurlu ve enerjik bir biçimde çabalayanların ideali oluyor. Polonyalı bir şair

---

sınırlarını genişletmek için ne yapmaları gerektiğini de bir bakışta gösterir. İhtiyarlık çağındaki bütün tercümeler aşağı yukarı bu kategoriye girer: *Doğu Divanı*'na eklediği tercümeleri, Byron, Manzoni ve sair yazarlara dayanarak kaleme aldığı denemeler.

Goethe hiçbir zaman esas metne dalacak, onun içinde eriyecek kadar aşırı bir feragat göstermez Schlegel gibi. İnatçıdır, ısrarlıdır. Ama Luther gibi esas metin uğruna kişiliğinden vazgeçmez. Çevirmek, Goethe için, daima teferruat kabilinden bir çalışmaydı. Ve daima daha âcil bir mükellefiyete cevap veriyordu. Goethe'nin bütün tercümeleri kendi eserleri imiş gibi okunur. Üslup özellikleri Goethe'nin üslup özellikleridir. Öyle ki daha önce tercüme oldukları bilinmese Goethe tarafından yazılmış sanılırlar.

Goethe'ye göre şairane tercüme üç türe ayrılır: nesren tercüme; maksat yabancı dildeki muhtevayı tanıtmaktır. Taklit, amaç, metne hususi bir mana vererek tanıtmaya çalışmak. Son olarak şekli de vermek. Kendi tercümelerinin de şekle sadık olmasını isterdi. Ama burada da dereceler var. Şekil mefhumuna nasıl bir mana vereceğiz. Derunî bir şekil mi sözkonusu olacak dış şekil mi? Goethe dış şekli yani vezinle birlikte düşünce veya imaj muhtevasını da ifadeye çalışmıştır. Ama iç ahengi, her mısraın havasını ayrı ayrı canlandırmaya fazla önem vermemiştir. Parçayı bütünüyle kucaklamış, konuyu bütün olarak görmüş ve kendi üslubu ile kaleme almış, teferruata, yarım tonlara inmek ihtiyacını duymamıştır. 'Tercüme yaparken yabancı dille boğaz boğaza gelmeye gerek yok. Tercüme edilemiyecek'in sınırlarına kadar gitmek ve orada durmak lâzım.' Goethe'nin aksiyom'u bu. Bütün mütercimler için de geçerli. Zorluk şurada: bir dilde tercüme edilebilecekle edilemeyecek arasındaki sınır hiçbir zaman nihaî değildir, dilin çeşitli dönemlerine göre değişir. Dil her devirde eskiden mevcut olmayan ifade imkânları kazanır. Nietzsche ile Stefan Georg Almanca'ya Goethe devrinde söylenmesi mümkün olmayan birçok mefhumlar kazandırmışlardır. Onlardan önce tercüme edilemeyecek sanılan nice mısralar, onlardan sonra pekalâ çevrilebilmiş, yani çevrilemeyenin sınırları daha çok daralmıştır. Goethe'nin *Divan*'a eklediği *Muallakât* tercümeleri esas dili bilmediği için aslına sadık olmaktan uzak. Verilen, daha çok, hava ve mana. Bildiği yabancı bir dil sözkonusu olunca tercüme çok daha sâdık; *Tancrè*'de, *Mahomet, Cellini* ve *Neveu de Rameau*'da olduğu gibi. Kısaca, Goethe mütercim olarak bir devir açmamıştır. Dilin ifade imkânlarını zenginleştirmiş, Schlegel ve Voos gibi tercümeyle uğraşan çağdaşlarına dolaylı da olsa yardımcı olmuştur. Şahsiyeti çok kuvvetlidir Goethe'nin. Tercümelerinde silinmesi mümkün olmayacak kadar keskin bir şahsiyet. Tercümeleri orijinal metne sadakat bakımından değil, üslubundaki lezzet bakımından emsalsiz. Tercüme onun için üçüncü derecede bir kompozisyon tarzı. Belli bir konu üzerinde düşüncelerini ifade etmek fırsatı veya dünya edebiyatındaki yazarlık rolünü başarmak için talî bir görev." (F. Gundolf, a.g.e., s. 267-271) (C.M.).

(Jules Reviczky, 1855-1889), ne güzel söylemiş: 'Şarkı güzel, şarkı kutsal, hele millî ise, ama şarkıların en güzeli insanlığın, dünyanın şarkısı'. Lunaçarski de Wagner'in bir yıldönümünde: 'İnsanlığın yarattığı ne varsa, gerçek bir özümsemesini, gerçek bir değerlendirmesini yapmalıyız. Yaratılacaklar adına böyle muhteşem bir işi başarmak boynumuzun borcu' diyordu.[16]

16 Christian Sénéchal, a.g.m. s. 1756-11.

Düşünce hayatımız, Tanzimat'tan bu yana, bir "rüyada taaşşuk". Midhat Efendi klasik lâfzına sevdalanmış, Sait Bey realizm lafzına. Ya sonrakiler? Galiba biricik ilerleme, tek tek lafızlardan, lafız kümeciklerine yâni sloganlara geçmemiz oldu. Ne var ki Ahmet Midhat neslinin dağlar deviren itimad-ı nefsini de kaybettik. Karanlıkta kekeleyen koca bebekleriz.

Klasik, edebiyatımızın ilk tartışmalarından birinin konusu. Bir asırdır aşinayız kelimeye. Dilimizden düşmeyen bu lafzın anlamı ne? Klasik'i bütün buutlarıyla tanımak için Batı dillerindeki serencamına eğilmek zorundayız. İhtiyar Hind'in körlerle fil kıssası, soyumuzun fikir macerasını aydınlatan bir mum ışığı. İnsanın karıştığı her konu girift ve kaypak. Kesin olan: soyutun dünyası. Bilgeler masal söylemiş ve uykuya dalmış.

Tenkitçiler Ne Demiş?

Mefhumun sınırlarını genişleten ilk yazarlardan biri Sainte-Beuve (1804-1869). Dinleyelim:

"Klasik demek, süreklilik demek, selabet demek. Klasik, hem bir bütün, hem de oluşan, aktarılan, devam eden bir gelenek...

Ben klasiğin şöyle tarif edilmesini isterdim: insan zekâsını zenginleştiren, soyumuzun ortak hazinesine yeni değerler katan, açık seçik bir hakikat bulan; tanıdığımızı, her köşesini taradığımızı sandığımız insan kalbinde, ezelden beri mevcut bir tutkuyu gün ışığına çıkaran; düşüncesini, gözlemini, buluşunu, geniş ve büyük, ince ve makul, sağlam ve güzel bir biçimde ifade edebilen; kendine has bir üslupla herkese seslenen yazar. Zıpçıktı kelimelere iltifat etmeyen bir üslup; hem yeni, hem kadim ve her çağın kolayca çağdaşı."[1]

Klasik, devrimci olamaz, üstâda göre. "Etrafındakileri yıkmıştır belki, engelleri yok etmiştir, ama, bu tabirin tek amacı nizamı ve güzeli gerçekleştirerek yeni bir denge kurmak. Oysa herkesin klasikten anladığı biraz başka. Klasik deyince ilk hatıra gelen: ölçü, itidal, bilgelik ve akıl. Bu manada gerçek klasikler orta çapta yazarlardır; dürüst, oturmuş, zarif, daima berrak yazarlar. Bu tarife ne büyük trajedi yazarları girer, ne destan şairleri. İşte klasik dünyanın babası Homer. Bu coşkun ve ölçüsüz şairi zarif bir klasik haline getirmek için yorumcular büyük çaba harcamış. Yalnız onu mu? Eşil'ler, Sofokl'lar.. hepsi de çağımız insanının zevkine göre kesilip biçilmiş. Yani hiçbiri kendisi değil.

Shakespeare, bugün, hem İngiltere için, hem de bütün dünya için klasik. Ama Pope'un zamanında öyle mi idi? O dönemde klasiğin hası, Pope ile arkadaşları idi. Belki bugün de öyle; ama hepsi de ikinci sınıf birer klasik. Byron, Pope'u göklere çıkarır; Shakespeare'den hoşlanmaz. Pope'u niçin inkâr etsin, kendisi ondan büyük.

---

1 Bkz. C.A. Sainte-Beuve, *Causeries de lundi* (Pazartesi Sohbetleri) 15 cilt, Garnier Paris 1852. c. 3, s. 38 v.d.

Klasik imal etmenin belli bir reçetesi yok. Çağdaşlarına "işte klasik yazar" dedirtmek de pek fali hayır değil. Klasik denilenlerin çoğu unutulup gitmiş zamanla. Klasiklerin en büyükleri yaşadıkları dönemde anlaşılmayanlar. Ne var ki edebiyat cumhuriyetinde hiçbir değer feda edilmemeli. Zevk mabedi yeni baştan kurulmalı, daha doğrusu genişletilmeli. Bütün soylu insanların Panteonu olmalı bu tapınak; insanoğluna sürekli hazlar sağlayan, zekâmızı geliştiren herkesin yurdu. Parnas da Serrat gibi.. her katında yüzlerce derviş barındıran bir dağ. Bırakın herkes kendine uyan yeri seçsin! Mabedin ilk misafiri Homer olmalı bence. Arkasında, Şark'ın üç kâhin hükümdarı, uzun zaman tanımadığımız üç başka Homer: Hintlilerin Valmiki ile Viyasa'sı, İranlıların Firdevsi'si."[2]

Sainte-Beuve, ihtiyar Doğu'ya saygı borcunu ödedikten sonra, kendi dünyasına geçiyor.. Solon'ların, Heziod'ların, Eyüp'lerin Süleyman'ların dünyasına. Konfüçyüs de unutulmamış. Sonra yamaçlarda sohbet edenler: Virjil ve çevresinde Menandr, Tibül, Terens, Fenelon. Az ötede, bir başka kafilenin şeyhi Horas ve maiyeti: Pope'lar, Boileau'lar, Montaigne'ler. Muhteşem bir revakta üç büyük insan: Eflatun, Sofokl, Demosten. Az aşağıda Cervantes'ler, Molière'ler.. Avrupa'nın bütün düşünce ve duygu fatihleri. Lükres, Milton'la söyleşmektedir.

Taine (1823-1893) için klasik zihniyet, Fransa'nın imtiyazı veya kusuru. *İngiliz Edebiyat Tarihi*'nin önsözünde, "insanı tanıyordu geçen asır, insanları tanımıyordu. Mizaçlardaki sonsuz çeşitliliğin, şaşılası giriftliğin farkına varmamıştık. Bilmiyorduk ki bir ülkenin veya bir çağın manevî yapısı, başka bir ülkenin, başka bir çağın manevî yapısından farklıdır; bir bitki ailesinin veya bir hayvan zümresi-

2 Bkz. a.g.e., c. 3, s. 40-55.

nin yapısı gibi" diyen Taine, onsekizinci asrın bu tek boyutlu görüşünden Fransız kafasını sorumlu tutar: "Fransızlar, bu zihniyetleri yüzünden soyutlamaya, özetlemeye, sadeleştirmeye yatkındırlar. Ama insan ruhunun giriftliğini kavrayamaz; bir kavmi ötekinden, bir ferdi diğer bir fertten ayıran özellikleri göremezler".[3] Üstat, daha sonra bu hükmü değiştirecektir. Soyutlama, özetleme, sadeleştirme, Fransız kafasının değişmez vasfı değil, belli bir dönemin eseridir.

Çağdaş Fransa'nın Kaynakları'nda şunları okuruz: "Klasik zihniyet Fransa'ya iki asır hâkim olmuştur. 89 devrimini kavramak için önce bu zihniyeti tanımalıyız. Eski Rejimle sona ermemiştir bu zihniyet. İhtilâlin bütün nutukları, bütün yazıları, hatta bütün cümleleri ve kelime hazinesi o kalıptan çıkmıştır. Bu tarihî güç, düzenli monarşiyle ve salonlarla kök salmış Fransa'ya. Yoğunlaşan monarşi yüzünden işsiz kalan bir aristokrasi, yeni bir yaşayış tarzının yarattığı bir topluluğun eseri. Siyasî faaliyetten uzaklaştırılan soylu, terbiyeli insanlar salonlara dolar, boş zamanlarını zekânın ciddî ve ince hazları ile doldurmaya çalışırlar. Söylemek, dinlemek, erkekleri ve hatta kibar hanımları ilgilendiren ciddî veya hafif her konu üzerinde konuşmak başlıca meşgaleleridir artık. Onyedinci yüzyılda, bu zümrenin adı 'müeddep'tir (honnêtes gens). En soyut yazarlar bile onlara seslenir. 'Müeddep' bir insan, bütün kitapları okumak, mekteplerde verilen her dersi öğrenmek zorunda değildir. Hem dinleyicidir, hem de hakem. Hakikat ve zevk üzerinde karar vermek, eskiden olduğu gibi, ulemâya düşmez artık; salonlara devam edenlerin işidir bu. Önce bilgiç bir yana itilir, sonra âlim. Uzmana yüz verilmez. Onsekizinci yüzyıl müeddepler yüzyılı. Voltaire'i dinleyelim.. "Yı-

3 H. Taine, *Histoire de la Littérature Anglaise*, (İngiliz Edebiyatı Tarihi), 5. cilt, Hachette, Paris 1863 cilt 1, s. 5 v.d.

ğın, budalalarla, ukalâ dümbelekleri ile dolu. Müeddepler, sürüden kopan minnacık bir topluluk: hali vakti yerinde, terbiye görmüş, okumuş, kibar kimseler; insanlığın yüz akı. En büyük yazarlar onlar için çalışmış. Ün dağıtan: onlar". Hayranlık, iltifat, önem lâyık olanlara değil, bu zümreye hitap edenle gösterilir. Zekâlar, ister istemez, hitabete ve edebiyata yönelecek, müeddeplerin taleplerine, değer hükümlerine, zevkine, dikkat ve bilgi seviyesine uyacaktı. Klasik kalıbı oluşturan bu sebepler. Klasik kalıp, salon müdavimleri için, konuşma, yazma ve düşünme alışkanlığının eseri. Dil ve üsluptan da belli değil mi? Klasik Fransızca, Amyot, Rabelais, Montaigne ile Chateaubriand, Victor Hugo, Honoré de Balzac arasında başlayıp biten Fransızca'dır."[4]

Deschanel (1819-1904), tanınmış bir üniversite hocası. En ünlü kitaplarından biri, *Klasiklerin Romantizmi* (1893). Ona göre, "*romantik* yükselmek isteyen bir klasiktir, *klasik* hedefine varmış bir romantik. "Bugün en çok beğendiğimiz, ünleri dünyayı tutmuş yazarların hepsi de –bir zamanlar– kendi alanlarında devrimciydiler. Sanatta devrim yapamayanlar unutulup gitmişler. Ne belirgin bir kişilikleri olabilmiş, ne de mücadele güçleri. İnsan, gücü veya dehası nisbetinde yaşar. Nitekim bu güç ve deha sayesinde devrimci yazarlar, çağdaşlarının düşünce alışkanlıklarını sarsmış, onları isyan ettirmiş, onların eleştirilerine, alaylarına, hakaretlerine maruz kalmış önceleri." Yaşarken herkes sizi alkışlıyorsa, adınız unutulup gidecektir hayranınız olan nesillerle. Yeteri kadar romantik olamayanlar, klasik de olamamışlardır. Mitolojinin arşına benzer, şöhret ülkesi. Kapıları kıracak, çitleri aşacak, engelleri atlayacaksınız bu ülkeye girebilmek için. Böyle bir serüve-

4 H. Taine, *Les Origines de la France Cutemporaine*, 11 cilt, Hachette Paris, 1909, cilt 1 s. 288 v.d.

ne girişmek bile romantiklik değil mi? Serüveni başarı ile sona erdirirseniz klasikliğe hak kazanırsınız. Bütün romantikler henüz klasikleşememiş belki. Ama klasiklerin hepsi bir dönemde romantik olmuşlar. Romantizmin son aşaması, klasisizmdir.[5]

Brunetière (1849-1906), meslektaşının kitabını pek dostça karşılamaz. Deschanel'in başlıca hatâsı romantizmi târif etmemesidir üstada göre. Romantizm, sanatta devrim, sanatta yenilik gibi kaypak mefhumlarla da belirtilemez. Klasiği ondan başka türlü anlar, Brunetière. Kendisini dinleyelim: "Bir yazarı klasik yapan, melekeleri arasındaki denge. Klasik bir yazarın eserinde bütün melekeler işbaşındadır: muhayyile, aklın önüne geçmez; mantık, hayalin kanatlanışlarını kösteklemez; sağduyunun haklarını çiğnemez, duygu. Ne muhteva biçimden ayrılabilir, ne biçim muhteva'dan. Sağlıklı bir zekânın erişebileceği bu olgunluk, bahtiyar tesadüflerin eseri. Evet, büyük kabiliyetleriniz olur da klasik bir yazar olamazsınız. Şartların da kabiliyetinizi desteklemesi lâzım. İlk şart dilin iyice olgunlaşmış olması. Edebiyat da yabancı edebiyatlar karşısında bağımsızlığını koruyabilmeli. Klasik edebiyat, millî dehanın damgasını taşır, bütün bir milletin hayat görüşünü dile getirir; insanlığın ortak hazinesi olan duygu ve düşüncelere kendi damgasını vurur, bunlara tabiat ve insan hakkındaki özel yorumunu ekler. Yabancılar değerini pek kavrayamaz bu edebiyatın; anlamak, tatmak, zevkine varmak için o milletten olmak gerekir.

Klasik olmanın bir başka şartı da kullanılan edebiyat türünün kemal çağında yaşamak. Türler de doğar, gelişir, ölür, diller gibi. İngiltere'de Shakespeare'ler çağdaşları ve

5 Ferdinand Brunetière, *Etudes Critiques sur l'Histoire de la Littérature Française* (Fransız Edebiyatı Tarihi Üzerine Eleştirel İncelemeler), 6 cilt, Hachette, Paris 1904, cilt 3, s. 291-293.

onlardan hemen sonra gelen nesil, dramı tüketmiştir. Fransa'da Corneille'le Racine trajediyi...

Hülasa edelim. Klasik eserlerin doğması için üç şartın el ele vermesi lâzım: dilin kemale ermesi, edebiyatın millîleşmesi, türün doruğuna ulaşmış olması. Bu üç şarttan herhangi biri yoksa eser klasik olamaz. Altını çizelim: klasikler belli bir çağda yaşayan yazarlardır. Bu çağı yapan da yukardaki üç şartın bir araya gelişidir."[6]

Şair Ne Diyor?

Valéry (1871-1945) için, klasik demek, onyedinci yüzyıl Fransız klasiği demektir. Bu imtiyaz nereden geliyor? "Fransa, dünyanın bütün ülkeleri içinde, biçim kaygısını en çok duyandır. Düşünceler güçlü, tasvir edilen tutkular çekici imiş; harikulade imajlar kovalıyormuş birbirini.. geç efendim. Dehanın ihtişamı bile yetmez Fransız'a. Düşünüp taşındıktan sonra zevk alabiliyorsa, sanat eserinin gerçekten tadına varabilir. Hazzının, sağlam ve dünyaca geçerli sebeplerini bulmalı ki sahiden beğenebilsin. Bu sebepleri araştırmak, Fransızı şu hakikate götürdü: söylemek sanatı başkadır, söylemek başka.

Demek ki, biçim duygusu ve biçim aşkı zekâya ait tutkular. Kısaca, biçime götüren yol şüpheden geçer. Felsefî ve ilmî şüphenin edebiyata da yansıması tabiî değil mi?

Acaba sanat eserini keyfilikten nasıl koruyacağız? Başka bir keyfilikle: İçtimâileşmiş ve kanunlaştırılmış bir keyfîlik. Şüpheci sanat adamları, sınır tanımayan coşkunluklara, karışıklıklara, kısaca mutlak kopup koyvermelere karşı, bir konvansiyonlar sistemi kurmuş. Evet, bu konvansiyonlar da keyfî, yahut keyfî olduklarını söylüyorlar. Ne var ki oyu-

6 Bkz. F. Brunetière, a.g.e., s. 294-312.

nun kuralı bunlar, oyun kuralları tartışılmaz. Klasisizm, insanı hem yobazlıklardan hem de serazatlıktan koruyan şuurlu bir sanat. Bunun için de oyun idealine yönelir. Şaşıracaksınız belki ama insanlarda mükemmeliyet, hudutlarını bizzat çizdiğimiz bir bekleyişe uymaktan başka nedir?

Klasik sanat şaire der ki: putlara kurban verme, putlar teferruata ait güzelliklerdir; her kelimeyi kullanma, kelimelerin az kullanılanı var, barok'u var, bütün dikkatleri üzerlerine çeker, düşünceni saklar ve boşuna parıldarlar; ucuza göz kamaştırmaktan, çürük zemin üzerinde hüner göstermekten sakın; yıldırım Tanrı'nın silahıdır, sen Tanrı değilsin ki yıldırımın olsun. İşin, göz kamaştırmak değil, insanlara insanca bir kemal örneği sunmaktır. Bu şahane sanatı gerçekleştirebilmiş tek ülke Fransa diyen Valéry, bu başarının sırlarını şöyle sergiler: "İlhama bukağı üstüne bukağı vuruldu; zincirler takıldı şaire, gülünç yasaklarla canına okundu, kelime hazinesi fakirleştirildi..."[7]

Daha sonra, sesin büyüsünü anlatır şair: "ses olmasa edebiyat da doğamazdı. Klasiğe biçim veren: ses. Seste bütün insan vücudu var, düşünceyi dengeye kavuşturan o.

Klasik bir yazar, düşünce çağrışımlarını gizleyen veya eriterek yok eden yazardır...

Klasik Fransız şiirinde, başlangıçtaki düşünce ile son ifade arasındaki mesafe büyük ve bu başarı, gülünç birtakım kuralların eseri. Dile kolay. Bir heyecan duyacaksınız, bir düşünceyi ifade edeceksiniz. Önce durup çalışmanız lâzım. Eserde her şey yeni baştan çizilecek, düşünce tekrar tekrar ele alınacaktır. Şurasını da unutmayalım, klasik şiiri en yüce doruğuna yükseltenlerin hepsi de mütercimdi. Yunanlıları ve Latinleri Fransızca'ya aktarmaya alışmışlardı. Şiirle-

7 Paul Valéry, *Morceaux Choisis* (Seçme Parçalar), Gallimard, Paris 1930 "*Fragments du Discours à la Réception de l'Académic Française*" (Fransız Akademisine Kabul Konuşmasından Bölümler), s. 162-166.

rinde bu alışkanlığın izlerini görüyoruz. Bir nevi tercümedir bu şiir, bir vefasız dilberdir.[8]

Valéry, klasikle tarım arasında şaşırtıcı münasebetler bulur. Klasisizm bir çeşit budama, aşı ve ayıklamadır üstada göre. Fransızca'ya Yunanca aşılanmış, Cizvitlere Tasit, Jansenistlere Öripid. Sonra ağaç yabanî meyvalar dökmüş yeniden. Romantizmden bu yana garabete özenir olduk, diyor şair, eskiden ustalığa özenirdik. Ustalık, sanatın araçlarına söz geçirmek, onların buyruğuna girmek değil. Ustalaşmak, araçlardan kalkarak, düşünme veya inşa etme alışkanlığını kazanmaktır. Bir eseri araçlarla münasebeti bakımından ele almaktır ustalık...

"Klasikle romantik arasındaki fark: bir mesleği bilenle bilmeyen arasındaki farktır. Romantik sanatını öğrendi mi klasik olur. Romantizm bu yüzden Parnas'la sona erdi."[9]

Madalyonun Tersi

Klasisizmin bir ideolojisi, daha doğrusu bir mitolojisi karşısındayız. Yalnız Sainte-Beuve narsisizmden sıyrılabilmiş az çok; mefhuma cihanşümullük kazandırmış. Ona göre, klasikle dâhi aynı şey. Taine'de klasik, Fransız kafasının belli bir dönemini tesciye eden bir duyuş ve davranış tarzı. Deschanel, klasikle romantik zıddiyetini ortadan kaldırmaya çalışmış. Brunetière her zamanki gibi haşin ve katı: romantizme düşman, klasisizme âşık. Valéry, geç kalmış bir klasik, XIV. Louis asrının ihtişamına inanmış. İlhamdan, derbederlikten yaka silken şair için, klasisizm demek, inzibat demek. Klasisizm, bezdirici kurallara boyun eğiş. Kazandığı başarı, bir sabrın, bir cehdin, uzun ve çileli bir te-

8 Paul Valéry, a.g.e., "Littérature" (Edebiyat), s. 174.

9 Paul Valéry, a.g.e., s. 176.

fekkürün mükâfatı. Sainte-Beuve bir yana, tenkitçiler de, şair de klasisizmi onyedinci asrın imtiyazı sayıyor.

Günümüzün yazarlarında bu aşırı muhabbete rastlamıyoruz pek: mesela 1966'da yayımlanan *Fransız Edebiyat Tarihi*'nde şunları okuyoruz..

"Onyedinci yüzyıl deyince belli bir imaj gelirdi akla. Uzun zaman yaşadı bu imaj. XIV. Louis'nin yüce ve etkin himayesi altında, bir avuç dost (Molière, La Fontaine, Racine) Boileau'nun başkanlığında bir doktrin hazırlamış ve uygulamış: klasik doktrin buymuş işte. Aklın üstünlüğüne, kural saygısına ve eski yazarları taklide dayanan bu doktrini, asrın ilk yarısında yaşayan birçok yazar önceden sezmiş; ikinci yarısında ise edebiyat dünyası toptan benimsemiş. Böyle bir imaj yok artık. Ama yine de klasisizmden, klasik dönemden, klasik eserlerden, klasik edebiyattan söz ediyoruz. Ediyoruz, çünkü ayrı türlerde oldukları, aralarında birçok farklar bulunduğu halde, 1660'la 1680 veya 85 arasında çıkan büyük eserlerde, daha çok Molière'in komedileriyle, Racine'in trajedileri ve La Fontaine'in fablleri, ortak çizgiler buluyoruz. Bunlar hem birbirleriyle akraba, hem de yine klasik dediğimiz başka devirlerin, başka ülkelerin eserlerinden çok onyedinci asrın diğer Fransız eserlerine yakın.

Önce bir yanlışı düzeltelim: XIV. Louis büyük Fransız klasiklerini ne teşvik etmiş, ne korumuş, ne de onlara eserler ısmarlamıştır. Kamu oyunun bütünü de desteklememiştir klasisizmi. Salt edebiyat alanında bile bir zevk ve düşünce birliğinden söz edilemez. Asır da, salonlar da, edebiyat çevreleri de bölünmüş. Bu çeşitli hiziplerin karşısında bugün 'klasik' adını verdiğimiz yazarlar.. Onlar da kaynaşmış bir cephe olmaktan uzak. Filhakika, 1660'la 1680 arasında ne klasik bir mektep vardı, ne de klasik bir topluluk.

Boileau kimsenin hocası olmamıştır. *Art Poétique*'i yazdığı zaman (1674), şaheserlerin hemen hepsi yayımlanmış bulu-

nuyordu. Kaldı ki klasik doktrin diye bir şey olup olmadığı da tartışılabilir. Gerçi, asrı dolduran çeşitli önsözlere, kitaplara, risalelere, şiir ve mektuplara bakarak klasik bir anlayışın prensiplerini çıkarmak kabil. Nedir bu prensipler? Eskileri örnek almak ve onların yasaklarına uymak. Sanat eseri tabiatı ifade etmeli, 'olabilir'den uzaklaşmamalı, edep dışına çıkmamalıdır. İyi ama, klasik bir eseri bu prensiplere veya kurallara dayanarak tarif edebilir miyiz? Hayır! Zamanın yazarlarınca kullanılan birçok kelime kaypak ve çift manalıdır. Çeşitli malların üzerinde aynı etiketi görüyoruz. Meselâ herkes 'tabiat' diye bir şey tutturmuş. Tabiat ne, belli değil. Eskilerin örnek oluşu da son derece kaypak bir lakırdı. La Fontaine fabllerine kahraman olarak insan ve bitkileri alır, oysa Aristo'ya sorarsanız, bunların yeri yoktur fablde. Racine'in Andromaque'ı, tarihteki Andromaque değildir. "Taklit başka, körü körüne uymak başka" diyor La Fontaine.

Kurallar bütün türler için geçerli değildir, yani ne klasik bir eseri belirler ne de klasisizmi. Mesela, roman, fabl, opera bu kuralların dışında kalır.

Altını çizelim. O dönemin büyük yazarları yalnız bir noktada birleşirler: doktrine yani kurallara fazla önem vermemek. Onlar için kuralların kuralı, tek büyük kural: 'hoşa gitmek, etkili olmaktır', bütün diğer kurallar bu amaca ulaşmak için birer vasıta. La Fontaine ne demiş (1617): 'Yazar kuralların üstüne çıkmalı, her kural bir parça karanlık, bir parça ölüdür'.

Klasisizmi tarif etmek, çeşitli eserlerin ortak paydasını bulmak demek. Bu eserler mütecanis olmayan bir çevrede doğmuş, çevre kâh dost, kâh düşman. Yazarlar çok defa birbirinden uzak.. Kılavuzları ise, kâh iki anlamlı, kâh yan çizilebilir kurallar.

Bize göre klasisizm mefhumu denge mefhumundan ayrılamaz. Bölümler arasında denge; özelle genel, ferdi ile ci-

hanşümul arasında denge. Klasik yalnız ezeli ve ebedî insanla uğraşırmış, lâf. Klasiğin özelliği, ele alındığı modellerde cihanşümul olan çizgileri belirtmeye çalışmak. Başka bir deyişle, reel'e kök salışla, estetik idealizasyon arasında denge kurmak. Klasik, ne reel'e saplanıp kalır, ne realitenin dışına kaçar.

Nihayet akılla akıl dışı arasında denge. Filhakika klasisizmi akla perestiş diye tanımlamak yanlış; klasik kahramanlar sağduyuya uyarlarmış hep, klasik sanat rasyonel sanatmış, ne münasebet. Klasikler yalnız bir noktada ısrarlıdırlar: insanı akıl dışı güçler yönetir.. Cimrilik, hırs, şehvet, Molière'in kahramanlarını peşlerinde sürüklerler; Racine'in kahramanlarını önüne katan sevdanın kasırgasıdır; La Rochefoucauld'nun insanı, kibire esirdir. Bununla beraber, klasiklerde akıl, başka bir deyişle, şuur, daima uyanıktır. Klasik insan, karışıklığa, karanlığa, kötü niyete düşmandır, Descartes'ın etkisi, ilmî zihniyet, liberten akım, jansenist ciddiyet el ele vererek vuzuha âşık bir insan yaratmıştır. La Rochefoucauld'nun saldırgan karamsarlığında, Boileau'nun dar sağduyusunda beliren, hep bu anlamak, söylenenlere kanmamak, hayale kapılmamak arzusu yani her iki yazar da bu manada klasikdir.

Klasisizmin sahneye çıkardığı akıl peşin peşin ulaşmış rahat bir akıl değildir, kahramanlar zincirlidirler ve sürüklenirler, yalnız böyle olduklarının şuuru içindedirler çok defa, yani görüş berraklığını kaybetmemişlerdir.

Klasik düzen, düzensizliği ortadan kaldırmaz, dile getirir ve ancak bu manada düzensizliğe karşı başarı kazanır. Düzensizliğe yer vermeyen bir düzen klasisizm değil akademizm'dir.

Estetik olarak dengenin sere serpe geliştiği alan: şiir. Belki hiçbir edebiyat dönemi onyedinci asır kadar elverişli olmamıştır şiire. Ama bu şiir de bir denge işidir; göze batan süslerden, şaşırtıcı mecazlardan, karışık bir nahivden, şata-

fatlı kelimelerden hoşlanmaz. Zekâya hitap eden dille, hayale veya hisse hitap eden dil dengelidir.

Klasik başarı, bir fetihtir. Klasik denge, oturmuş bir bilgeliğin, evetle hayırı önceden hesaplayan bir ihtiyatkârlığın ürünü değil, ileriye doğru bir atılımın ifadesidir. 1665'lerde Racine'i Corneille'den ayıran: yeniciliği, modernizmidir. Zamanın kitapları ve lügatleri bir deyimi veya bir kelimeyi 'eskidir' diye mahkûm ederler. Bütün bir dönemin anlayışına tercüman olur bu mahkûmiyet.

Eskilerden kaynaklanmak (geniş bir hürriyet içinde), birtakım kuralları dikkate almak (büyük bir esneklikle), ayrıntılarla bütünü, tutkuyla aklı, gerçekle ideali dengelemek: işte klasiğin kendisi, yani modern, genç veya, Stendhal'in deyimi ile, romantik olma tarzı.

Molière'in son komedisinde, eski âdetleri ileri sürerek kendini kandırmaya çalışan bir ukalâ dümbeleğine şu cevabı verir kızcağız: 'Eskiler eskilerdir efendim, bizse şimdi yaşıyoruz'. Klasisizmin şiarı olmaya lâyık bir söz."[10]

Ufku Genişletirsek...

Kaynağı bulduk derken yolumuzu kaybediyoruz. Ufuk sis içinde. Millî peşin hükümlerin, meslekî peşin hükümlerin sisi.

Servius Tullius adlı bir hükümdar İsa'dan altıyüz yıl önce Roma halkını sınıflara ayırmış, birinci sınıfa "classicus" adını vermiş, sonuncuya "proletarius". Amaç: Zenginlere imtiyazlı bir yer sağlamak. Sekiz asır sonra yaşayan Aulu-Gelle, kelimeyi edebiyat dünyasına aktarmış: "scriptor classicus", "scriptor proletarius"un zıddı; klasik yazar, üstün bir içtimaî sınıfa hitap eder, proleter yazar, yığına.

10 *Manuel d'Histoire Littéraire de la France* (Fransız Edebiyatı Tarihi El Kitabı), 5 cilt, Editions Sociales, Paris 1965-1969, cilt 2, Th. Aron "Classicisme" s. 71-82.

Sonra Aulu-Gelle'in kelimeye verdiği mana unutulur. Ortaçağ'da "classicus", talebe demek. Zamanla, klasik, okula ait manasına gelir. Klasik kitaplar sınıflarda okutulan kitaplardır. Öğrencilere örnek diye sunulan metinler asırların imtihanından yüz akıyla çıkmış parçalardır hocalara göre. Bunun için klasik, tartışılmaz bir mükemmeliyetin de belgesidir. Mekteplerde okutulan yazarlar, Eski Yunan ve Latin şair ve edipleri. Birçok Avrupa dilinde klasik demek, tabiatıyla Eski Yunan ve Latin yazarları demek. Giderek anlam daha da genişler. Eskilere lâyık görülen, hatta eskilerin devamcısı ve taklitçisi olan modern yazarlar da klasik sayılır.

Fenelon, klasik mefhumunu yeni çağrışımlarla zenginleştirir. 1693'te şöyle der: "Raphael'ler, Carrache'lar, Poussin'ler nasıl resim yapmışlarsa, biz de öyle yazmalıyız". Demek ki klasik ideal, bütün sanatlar için ortak bir idealdi. Fenelon bu ideali, ilk defa olarak, Rönesans resmine bağlıyor ve bilginlerin, sanat nazariyecilerinin, eski veya yeni edebiyat yanlılarının kavgalarından uzaklaştırıyordu. II. Jules ve X. Leon İtalya'sında doğan büyük üslup yazarlara örnek diye sunuluyor ve böylece tarih anlayışına da yol gösterilmiş oluyordu. Nitekim Voltaire, *XIV. Louis Asrı*'nda, klasik edebiyatı Güzel Sanatlar bölümünde inceler. XIV. Louis asrı, her alanda, X. Leon, Ogüst ve İskender asırlarına benzetilebilir üstada göre. Büyük sanat dönemlerini büyük hükümdarlara bağlayan Voltaire, klasik tabiri ile ilgisi olmayan yeni bir tarih anlayışı sergiler.

İngiltere de, bir XIV. Louis'nin, bir Ogüst'ün karşısına kraliçelerini çıkarır: Elizabeth, Anne, Victoria. Ortaya 'Ogüst Çağı' diye bir mefhum atılır. Mesela Goldsmith için kraliçe Anne dönemi,1700-1740 yılları, bir 'augustan age'tir.[11]

Nihayet, klasik sıfatı isim olur. XIII ve XIV. Louis döne-

11 Ernst Robert Curtius, *La Littérature Européenne et le Moyen- Age Latin* (Avrupa Edebiyatı ve Latin Ortaçağı), PUF. Paris 1956. s. 322-323.

minin Fransız yazarları için kullanılan bir isim. "Kelimeye bu anlamı kazandıranlar, onsekizinci yüzyılda La Harpe, Voltaire, Cizvitler; ondokuzda, İmparatorluk üniversitesi, Restorasyon devriyle Louis-Philippe devrinin hocaları.

Klasik, sadece bir değer hükmü değildir artık, romantiği kötülemek için bir vesiledir de. Klasisizm, 1825'lerde romantizmin zıddı olarak uydurulmuş. Stendhal için, bir neolojizmdir kelime, 1820'lerden sonra romantiklerin vur abalıyasıdır. Ama bu saldırılar mefhuma dünya çapında ün sağlar. Bugün Fransız kültürünün kalesidir klasisizm.

Klasik ve romantik zıddiyetini ilk ortaya atan Goethe olmuş, Goethe, Schiller, arkasından Schlegel'ler. Nisard, Brunetière, Maurras, Seillière, Irving Babitt, T.E. Hulme, T.S. Eliot ve başkaları, romantizmi yere batırmak için klasiği yüceltmiş.

Sonra klasisizm, neo-klasisizm ile karıştırılır. Bu iltibas kelimenin aleyhinde olur giderek. Çünkü neo-klasisizm, onyedinci yüzyıl klasiklerinin hümanist evrenselliğinden çok uzak, olumsuz bir akımdır.[12]

E.R. Curtius, "Avrupa'nın edebiyat terminolojisi tesadüflerin eseri" diyor. Bugün Aullu-Gelle'in adını bilen kaç kişi var? Ama Avrupa dillerine armağan ettiği klasik lafzı herkesin ağzında. "Aullu-Gelle yaşamamış olsa, çağdaş estetik Raphael'i, Racine'i, Mozart'ı, Goethe'yi aynı kategoriye sokmak için nasıl bir ad bulacaktı acaba? Servius, Romalıları sınıflara ayırmasa, asırları soluk soluğa bırakan o heybetli sistemler doğmayacaktı hiç. Aydınlar 'classicus'un asıl manasını bilselerdi, klasisizm üzerine tartışma çıkmayacaktı. İyi ki anlamamışlar. Ve kelime, Belvédère Apollon'unun cilâlı mermeri gibi esrarla hâleli kalmış.[13]

---

12 *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures* (Pleiade Ansiklopedisi, Edebiyatlar Tarihi) 3 cilt, Gallimard Paris 1955-1958. Cilt 2 "Littératures Occidentales" (Batı Edebiyatları), Henri Peyre, *Le Classicisme*, s. 113.

13 E.R. Curtius, a.g.e., s. 304.

Evet, kaynakla daha sonraki anlamlar arasında yakın bir münasebet yok. Lafzın kaderini tayin eden: yanlış anlamalar. Son iki asır boyunca mefhum şişirildikçe şişirilmiş. 1800'lerde Yunan ve Latin edebiyatının bütünü birden klasik ilân edilmiş. Eskiçağ'ın tarihi ve estetiği ile uğraşanlar, bu peşin hükümden kurtulamamış bir asır.

Klasisizm - Manierizm

1500'lerden bu yana, bütün Avrupa edebiyatlarının gelişmesini, sadece, Fransız edebiyatından aktarılmış bir çerçeveye zorla sokmak yanlıştır. "Evet, Rönesans veya romantizm, hatta daha mütevazi sınırlar içinde de olsa sembolizm gibi akımların bütün Avrupa için ortak olduğundan rahatça söz edilebilir. Oysa, onyedinci yüzyılda ve onsekizin başlarında Batı Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde beliren klasik temayüller arasında yakın benzerlikler bulmak hiç de kolay değil. Nitekim Almanya'nın ve Orta Avrupa'nın, İtalya'nın ve İspanya'nın bir çok edebiyat tarihçisi, ülkelerinin sanatı, tiyatrosu, lirizmi, nesri söz konusu olunca, klasik sıfatının yerine barok sıfatını tercih ediyor bugün... Hatta Fransız klasisizminin utangaç ve çekingen bir barok olduğunu söyleyenler de var".[14]

Curtius'a göre, "Avrupa edebiyatları için klasisizm-manierizm çifti çok daha kucaklayıcıdır. Manierizm, klasisizme aykırı olan her türlü edebî temayülün ortak vasfı: klasik öncesi veya sonrası veya herhangi bir klasisizmin tamamlayıcısı." Curtius, uzun tartışmalara yol açan barok kelimesini fazla müphem bulur: "Manierizm, baroktan daha aydınlık bir tabir, Avrupa edebiyatlarının bir değişmez'i".

Karışıklığı önlemek için, klasiği de ikiye ayırır Curtius: klasisizmin büyük dönemleri, dünya edebiyatlarında münfe-

14 H. Peyre, a.g.e., s. 111.

rit birkaç zirvedir; bu zirvelere, kolaylık olsun diye, ideal klasikler adını verir. Normal klasisizm ise, kucağında bu zirvelerin yükseldiği geniş ve yüksek yaylalar. Normal klasik, hatasız, açık seçik, sanatın kurallarına uygun yazılar yazan, fakat yine de sanatta birer zirve olmayan her yazar ve onların yaşadığı dönem. Örnek: Xenophon, Ciceron, Quintilien, Boileau, Pope, Wieland. Normal klasisizm, taklid edilebilir, öğretilebilir. Bir edebiyatta böyle klasiklerin bol bol mevcut olması şüphesiz ki çok hayırlı. Vahim olan, bir edebiyatın normal klasisizmle ideal klasisizmin ayrı ayrı şeyler olduğunu farketmez hâle gelmesi... Fransız klasisizmi bu tehlikeden korunmamıştır, belki de görememiştir tehlikeyi... Normal klasik, söylemek istediğini, konusuna uygun bir tabiilik içinde ifade eder. Bunu yaparken çağının belagat geleneğine uygun süslerden de faydalanacaktır. Tehlike, lafız sanatlarını ulu orta kullanmak. Tasannü (manierizm) tohumları belagatin içindedir. Antikitenin sonlarında ve Ortaçağda ibadullah gelişecektir bu tohumlar. Manierizmin ayırıcı vasfı, söylenenleri içinden geldiği gibi değil, sunî olarak ifade etmek, şaşırtmak, afallamak, göz kamaştırmak. Manierizm, binbir kalıba bürünebilir. Bunun için de belli bir sisteme sokulamaz.[15]

Avrupa edebiyatlarında iki bin yıldır şâhidi olduğumuz bir kelime ve bir mazmun cambazlığı.

Klasik Antikite ve Klasisizm

Yunan ve Latin edebiyatı başlangıcından sonuna kadar klasik midir? Elbette ki hayır. Ya Perikles, Ogüst asrının yazarları? Peyre'i dinleyelim.

"Çağdaş bir Avrupalı için, klasik demek, onyedinci asır Fransız edebiyatı demektir. Ama bu klasisizmin özellikle-

15 E.R. Curtius, a.g.e., s. 331-333.

rinden bazılarını başka dönemlerde, başka ülkelerde de bulmak kabil. Bununla beraber modern klasisizmi antik edebiyatlara bağlamaya çalışmak konuya aydınlık getirmez. Çünkü XIV. Louis ile Ogüst asrı yazarları arasında hiçbir benzerlik yoktur. İsa'dan önce birinci yüzyıl Bosna'sında edebiyat parlak dönemlerinden birini yaşar. Fakat bu çiçeklenişte ne felsefeye, ne trajediye, ne güzel sanatlara rastlıyoruz. O çağın Romalıları şuurlu olarak Yunan hocalarının eserlerini taklit ederler. Ogüst asrı klasisizmi, onyedinci asır Fransız klasisizmine kıyasla, çok daha az yerli, çok daha az yaratıcıdır. O dönem Latin edebiyatının hareket noktası oldukça sun'îdir, Eski Romalıların ahlakî ciddiyetlerini ihyâ etmek isteyen Ogüst'ün çabaları gibi. Lükres, Katül, Virjil, Horas.. hepsi de büyük şair; Sezar, Tit-Liv ve Ciceron.. usta birer nesirci. Ne var ki ayrıldıkları yönler, birleştikleri yönlerden daha çarpıcı, ortak yakınlıklar etrafında kümelenmemişler.

Kadim Atina'nın filozof, yazar ve sanatçılarından klasik bir estetik çıkarmak daha kolay. Bir manada, her klasisizmde bir parça Eflatunculuk vardır. Eflatunculuk, yani her sanatçının ideal bir modeli taklit ettiği inancı. Bununla beraber, idealar dünyasının özlemini duyan gerçek Eflatuncular daha çok romantikler arasındadır. Fransa Descartes, Pascal, Bossuet döneminde çok az Eflatuncudur. Gerçi Klasikler Yunanlılara sık sık dönerler. Ama bu Yunan yazarlarından ölçü dersi almak, ahlâk ve sanatta itidal ve inzibatı öğrenmek ve bir hiçten bir sanat eseri nasıl yaratılır, görmek içindi. Yunanistan'a uzanmanın bir başka hikmeti de şuydu: kutsal gelenekleri ve sayısız örnekleri ile uzun bir tarihin yükü altındaydı modernler; oysa, Yunan yazarları taptazeydi, ne kökleri vardı, ne örnekleri. Elbette ki hem Fransızları büyüleyeceklerdi, hem de öteki çağdaş kavimleri. Hayatla iç içe olan Yunan sanatı ne tekniğe hapsolmuş, ne kendi içi-

ne kapanmıştı. Vaızcı bir didaktizm de sızmamıştı edebiyata. Bağlanmak, çözülmek ve yeniden bağlanmak mani'sine de tutulmamıştı bu edebiyat, sanat için sanat ve dekadantizm gibi hastalıklardan da uzak kalmıştı. Ne ararsanız vardı Eski Yunan'da, romantizm dahil.

Modernleri büyüleyen, Yunanistan'ın en az apolloncu yönü kadar dionizoscu yönü de olmuştur. Üç yüzyıldır, Eski Yunan mitoslarını yeni baştan yorumluyor Avrupa; Avrupalı yazarları büyüleyen, bu mitosların ilkel ve haşin tarafları. Yunan ve Latin edebiyatlarına ancak şu manada klasik demek yerindedir: mekteplerde okutulurlar ve her zaman tazedirler."[16]

Fransa Dışında Klasisizm

Neden onyedinci yüzyıl bütün Avrupa için klasik bir dönem olmuştur? Avrupa'nın diğer ülkelerinde Fransa'nınkine benzeyen bir klasisizm var mıdır?

"Onyedinci yüzyıl, bütün Avrupa için, bir siyasî altüst oluş, dış ve iç savaşlar, bir hercümerç ve bir endişe dönemidir. Onaltıncı asır kapanırken, İkinci Filip devri de sona erer İspanya'da. Lope de Vega, Gongora, Quevedo, Tirso de Molina, Calderon.. onyedinci yüzyılın birinci yarısına pırıltı saçarlar. Ama dehalarında klasisizme has çizgiler bulamayız, hepsi de romantik daha çok."[17] İspanyol edebiyatında romantik bir devre var, ama klasik bir devre yok. İspanya, geleneklerinden kopmamıştır; edebî gelenek yekpare bir bütündür. Ülkenin tarih anlayışı da, millî şuuru da kendine göre. İspanyol toprağında geçen her olay İspanyol büyüklüğüne mâl edilir: mesela son zamanlarda, Güney İslâm medeniyeti. Cihanşümulle millî aynı şeydir.

16 H. Peyre, a.g.e., s. 127-128.

17 H. Peyre, a.g.e., s. 111.

"İspanya, büyük edebiyat dönemine klasisizm adını vermemiş, bu dönemi bir hükümdara da bağlamamıştır. Garciloso de la Vega (ölümü 1536) ile başlayan, Calderon'la (ölümü 1691) sona eren o parlak dönemin adı sadece Altın Çağ'dır (el Siglo de Oro). Latin ve İslâm ortaçağının bütün ihtişamını taşıyan bir dönem bu. Hem conquistadorların, hem de Atlantik ötesi imparatorluğun çağı. İspanyol edebiyatında neviler iç içedir, Ortaçağ'da olduğu gibi: ne üsluplar ayrılmıştır, ne gelenekler. İspanyol edebiyatı klasik arşınla da ölçülemez, Avrupa arşını ile de. Ortaçağını sürdüren ve bu çağı kendi millî geleneği ile kaynaştıran tek ülke: İspanya."[18]

İtalya'da Rönesans, Arisoste, Le Tasse, Léonard ve Michel Ange'la sona erer. Bu muhteşem çiçeklenişi takip eden dönem kısır ve yoksul. Onun için bir önceki asır, bir klasik eserler çağı sayılır. Ne var ki bazı klasik çizgiler ve birkaç münferit yazar bir klasisizm yaratmağa yetmez. Kısaca, İtalya tarihi söz konusu olunca, ne klasisizm kavramları geçerlidir, ne romantik. 1830'larda hoşa giden böyle bir karşılaştırma, bugünün insanına bir şey söylememektedir.

"Demek ki İspanyol ve İtalyan edebiyatlarını incelerken, klasisizm kavramından söz etmeye hiç de lüzum yok. Bu edebiyatlarda klasik diye adlandırabileceğimiz dönemler, millî usarenin kuruduğu ve yabancı edebiyatların –bilhassa Fransız klasisizminin– izinden gidildiği dönemlerdir. Lope ve Gongora, Le Tasse, Metastase ve Alfieri ile çağdaşlarını vasıflandırırken barok mefhumu çok daha yerindedir."[19]

Almanya'ya gelince.. Otuz Yıl Savaşı ile Westfalya antlaşması, Almanya tarihinin en karanlık devirleri: Ülke parça parçadır. Ve klasisizm, sadece bir özentidir.

---

18 E.R. Curtius, a.g.e., s. 325-326.

19 H. Peyre, a.g.e., s. 129.

Nietzsche, *Yolcu ve Gölgesi*'nde sorar: Alman klasikleri var mıdır? Cevap: yoktur. Bu küçük kafileye Goethe'yi bile sokmaz. "Klasikler, pek yakın olan barbarlık çağında Avrupa'nın tek fikrî gıdasını teşkil edecek otuz kadar kitaptır, o kadar". Gerçi modern devrin bütün edebiyatları içinde yalnız Alman edebiyatı bir klasisizmin teşebbüsü ile başlar, ama yad ellerden esinlenen bir klasisizm bu (Opitz, Gottsched). Sonra, "Aydınlıklar Çağı"nın içinde bulur kendini. Bu dönemin yazarları için, klasisizmle rastyonalizm aynı şeydir aşağı yukarı; Voltaire'le Racine, Diderot ile Molière arasında kesin bir ayırım yapılmaz. *Sturm und Drang*'dan sonra bazı Alman yazarları –bilhassa Goethe– klasisizmin cazibesine kapılır. Onlara göre, klasisizm sekinettir, inzibattır, objektivitedir, mükemmeli araştırmaktır. Fakat aynı anda, yâni Goethe'nin İtalya seyahati (1788) ile Schiller'in ölümü (1805) arasında, Avrupa romantizmlerinin en romantiği boy atar Almanya'da (Hölderlin, Novalis, Kleist, Schelling vs.). Evet, klasik eserler yok değildir. Bir an için klasik olan veya olmak isteyen yazarlar da var. Ama klasik bir dönemden söz edilemez.[20] Curtius şöyle diyor: "İspanya ile İngiltere'nin romantizmleri var, ama klasisizmleri yok. Almanya her ikisine de sahip ama, diğer ülkelerden farklı bir gelişme: klasisizmle romantizm aynı devirde ve –kısmen de olsa– aynı yerde belirir. 1750'den 1832'ye uzanan Alman edebiyatı, klasisizm-romantizm ikilemi ile ayrılamaz."[21]

İngiltere'ye gelince.. Bu ülkenin, Milton'dan Pope'a kadar –Hobbes ve Locke'la düşünce derinliği kazanan– parlak bir edebiyatı yok mu, şekilce de mükemmel bir edebiyat? Var ama klasik denen yazar, bir devler neslinden sonra sahneye çıkar; Fransız edebiyatının ulaştığı, kendinden memnun ol-

20 H. Peyre, a.g.e., s. 129-130.

21 E.R. Curtius, a.g.e., s. 327-328.

ma hissine yabancıdır; ayrıca çevre ile ve zamanla tam bir anlaşma içinde de değildir, huzursuzdur.

Evet, onsekizinci asır İngiliz edebiyatına klasik derler, ama bu vasıflandırış yanlış bir iltibasa da yol açar.

Peyre'e göre, "1685 Fransa için bir kopuş yılıdır, modern şuur buhranının başladığı yıl. Manche ötesi için de öyle mi acaba? Hayır. Pope'la Defoe, Fielding'le Gay çağdaştırlar, ama, hiç benzeşmezler. Büyük Britanya için, onsekizinci yüzyıl, bir kendi kendiyle mücadele asrıdır; bir yanda, ilhamın hamleleri, tutkunun çığlıkları, öte yanda klasik değerleri zafere ulaştırmak isteyen üç beş yazar. İngiliz edebiyatında klasikler akıntıya kürek çekerler. T.S. Eliot'ın hakkı var: klasik bir dönemde klasik bir yazar olmak başkadır, romantik bir dönemde klasik bir ideal gütmek başka. Evet, klasik denen onsekizinci yüzyıl, Swift, Cowper, Churchill, Smart'ın da yaşadığı çağ.. Başka bir deyişle, İngiliz edebiyatında hiçbir zaman bu kadar deli, bu kadar hasta görülmemiştir. Unutulmasın ki, Avrupa için, bu asır, aklı selime ve düzene inanış çağıdır. Gerçek şu ki, bir an tarihleri ve okulları bir yana itersek, Fransızların bir Racine veya La Fontaine'in şiirlerinde bulduğu ateşli fakat dinlenmiş, şehvetli ama dizginlenmiş güzelliğin tam bir benzerine ancak bazı İngiliz romantiklerinde (Keats, Wordsworth gibi) rastlayabiliriz."[22]

İngilizce bir edebiyat ansiklopedisi "klasisizm" maddesinde konuyu şöyle özetler. Yazan Samuel Richard Herbert bir Alman bilginidir.

"Bir bakıma Yunan edebiyatı tek klasik edebiyat. Biçim mükemmeliyeti onda, insaniyetçi zihniyet onda. Üstelik her millete sesleniyor. Bu açıdan ele alırsak klasik biçimlere ve düşüncelere (yani klasisizm'e) dönüş Helenistik yazarların (İ.Ö. 320-İ.S. 30) eserlerinde karşımıza çıkar. Bu yazar-

22 H. Peyre, a.g.e., s. 130.

lar Eski Yunan edebiyatının eserlerine, Homer'den Eflatun'a ve Aristo'ya kadar, yönelmiştir. Roma edebiyatının Ogüst dönemi de klasik bir dönem sayılabilir, çünkü bu çağın yazarları büyük Yunan yazarlarını şuurlu olarak taklit etmişlerdir. Rönesans adamları yani hümanistler, edebî ve felsefî mükemmeliyeti, Perikles ve Ogüst devirlerinin bütün Yunan ve Latin eserlerinde buldukları için, o dönemlerin bütün eserlerine klasik demek âdet olmuştu.

Klasisizm'in mahiyeti, klasisizm'e meydan okunduğu zaman daha açık olarak belirmiş. Modern edebiyatta iki kez tekrarlanan bir olay bu. Önce XVII. asır Fransa'sında Eskilerle Yeniler arasındaki kavga, XVII. asrın sonlarında ve XVIII. asrın başlarında İngiltere'ye de sıçramıştır: 'Kitaplar Savaşı'. Sonra XVIII. asrın sonu, XIX'un başlarında romantiklerin meydan okuyuşu. Modernler, klasik idealin Hıristiyanlığa aykırı olduğunu ileri sürdüler. Eskiçağ'ın eserleri zevksizdi hattâ bayağı idi. Eskiler ne biçimce aşılabilirmiş ne üslûpça.. laf! Öyle bir iddia terakki kanunlarına ters düşer. Millî kültürleri bir yana itip, yabancı medeniyetlere hayranlık göstermek yanlıştır. Romantikler için de klasikler gericidir; klasisizm, yazarların hürriyetini kısıtlar.

Bununla beraber, bütün klasik akımı, millî mirasın aleyhine bir kadim zamanlara dönüş saymak da doğru değildir. Nitekim, İtalya için Rönesans daha çok millî bir hareketti; hümanistler kendi mazilerine yani Roma'nın mazisine dönüyorlardı. Dante'nin İtalyanca'yı savunması, Petrark ve Boccaccio gibi hümanistleri etkiledi. Halk diline klasik üslûbu kabul ettirdiler. XVII. asır Fransız klasisizm'i hiçbir zaman eski klasisizm'in ihyası değildir. Amaç, özü bakımından Fransız bir edebiyat yaratmaktı, Yunanlılara ve klasik ideale uygun bir edebiyat. XVIII. yüzyıl başlarının İngiliz yazarları (Ogüstçü dönem edebiyatı) ülkelerini, işlenmiş, rasyonel ve olgun eserlerle donatmak istediler.

Böyle bir edebiyat ancak çok kibar, çok ince bir zarafet asrında gerçekleşebilirdi. Nitekim XVIII. yüzyılda Alman edebiyatını yeni baştan kuran Gottsched de, sarayların tumturaklı edebiyatıyla halka sunulan kaba saba eserler arasına bir köprü atarak, ülkesine millî bir edebiyat kazandırmak istedi. Bunu başarmak için Fransa'nın kılavuzluğuna başvurdu. İnanıyordu ki Fransa Yunan'ı taklit ederek millî bir edebiyat yaratmıştır.

Modern edebiyatta belli başlı klasik akımlar, birbirini takip eden asırlarda, çeşitli ülkelerde sahneye çıkar. Edebiyat ve felsefede klasik değerlerin canlanışı Yunan bilginlerinin İtalya'ya göçüyle başlar. Güzel sanatlarda büyük eserler yaratan Rönesans, edebiyat alanında böyle bir başarı gösterememiştir. Ama klasik bir davranışın temelini atan o; bu davranış Erasmus'un kişiliğinde, cihanşumul bir görüşe sahip Avrupalı bir lider bulacaktır. Bu dönem, Aristo'nun *Poetik*'i üzerindeki yorumlar ve tartışmalar sayesinde (Yunanca yazma 1508'de bulunmuştu), klasik edebiyat tenkidinin ölçülerini de meydana çıkarmıştır. Scaliger (1561 ile Castelvetro (1571)'nun şerhleri, Trissino'nun destan ve trajedide düzenli üslup hakkındaki müdafaası, hakikate sadakat, sanat eserinde birlik mefhumlarını yerleştirdi.

Klasisizm, Pléiade mektebinin çabalarından sonra XVII. yüzyılda doruğuna ulaşır. Fransa'da Pléade'ın yapay klasisizm'ine karşı olan Malherbe, Fransızca'nın mükemmelleşmesine adar kendini ve klasik akımın kanun kurucusu olur. Boileau, *Art Poétique*'inde (1674) klasik kalıpları tespit eder. Malherbe'le Boileau arasında harmanlaşır klasik edebiyatın ürünleri: Corneille ile Racine'in trajedileri, Molière'in komedileri ve Pascal'ın *Pensées*'leri, La Rochefoucauld'nun *Maximes*'leri, La Fontaine'in *Fables*'leri. Fransız klasisizmi 'klasik olmayan' barok kültürüne karşıdır. Gergin bir iklim yaratması bundandır. Akıl kanunu, vuzuh ve

düzen demek olan klasik anlayış, tutku döneminde kılavuz olamazdı. Bu bir gerçekten çok bir davranış, başarılmış bir işten çok bir amaçtı sadece. Fakat sanata inzibatı getiriyordu, yalnız üslubu değil düşünceyi de etkileyen bir inzibat. Başıboş heyecanları dizginleyen bir çeşit denge.

Aristokratik bir toplumun zevklerini aksettiren Fransız klasisizm'i, hakikatte küçük bir azınlığa sesleniyordu. Oysa Pope döneminin İngiliz klasisizm'i orta sınıf tercihlerini dile getirir. Zeminini Dryden hazırlamıştı bu klasisizm'in. Locke'un rasyonalizm'i ve orta sınıfların siyasî hakları ile ilgili beyanları geliştirmişti. Gerek Steele ile Addison'un halk şuurunu genişletmek için harcadıkları çabalarda, gerek Swift'in yazılarında karşımıza çıkan: akıl uğruna, ciddiyet uğruna, etkin bir rasyonalizm uğruna katlanılmış vakur bir çekingenlik ve yücelik idealidir. Klasisizm, belli bir ölçüde, Dr. Johnson'da taşlaşır. Homer mütercimi Pope, sanat teorisini (*Tenkit Üzerine Deneme*, 1711) eskilere dayandırır. Hataya düşmemenin en emin yolu eski yazarları tanımaktır, ona göre. O da, edebiyatın, insanları ve yaşayış tarzlarını etkilemek, onları disipline alıştırmak, yüce bir ahlâk ve bedii ölçüler telkin etmek gibi sosyal bir misyonu olduğuna inanır.

İngiliz klasikleri içinde, Kara Avrupa düşüncesini etkilemiş olan biricik yazar Shaftesbury Kont'u. Kont'a göre ahlâkî değerlerle estetik değerler ayrılmaz birbirinden. Ahlâk ve estetik'i ahenkleştiren denge, kişilerin gündelik hayatına da uygulanmalıdır. Yunan heykeltıraşlarını inceleyen Winckelmann bütün sanatların sırrını bulmuştur artık. Yeryüzünde bu düşünceleri gerçekleştirmiş bir millet vardır: Eski Yunan. Böylece Alman klasisizm'inin kökleri atılır. Fransız klasisizm'i ile Alman klasisizm'i çok farklıdır. Birincisi Roma'dan kaynaklanır, ikincisi neo-helenik'tir, klasik ideali Perikles dönemine irca eder. Apollon'cu nitelikte bir ideal kurar. Bu ne dayanılan tarihî dönemin gerçek mahiyetine,

ne de geliştiği dönemin (1755-1805) siyasî ve sosyal şartlarına uygundur: İdealle gerçek arasındaki bu zıddiyet bazı eleştirmenleri şöyle bir izlenime sürüklemiştir: Alman klasisizmi klasik bir davranıştan çok romantik bir davranıştır. Bununla beraber Alman klasisizmi, güttüğü idealle zamanındaki gerçeklerin birbirine ters düştüğünün farkındadır. Bunun içindir ki ezelî mahiyetteki değerler levhasından vazgeçerek zamanını etkilemeye çalışmıştır. Lessing'in, Herder'in, Homer mütercimi Voss'un, klasik filolojinin kurucusu F.A. Wolf'un, olgunluk çağındaki Goethe'nin ve son yıllarında Schiller'in, Kant'ın, filozof devlet adamı Wilhelm von Humbolt'un klasisizmi Alman terbiyesini etkiler. Sık sık meydan okunan bu etki bir nevi millî şuur gibi direnir ve karşı koyar, Alman neo-helenizm'i Holderlin'de zirvesine yükselir. Holderlin, Yunan kültüründeki Apollon'cu yönle Dionizos'cu yönü kaynaştırır ve modern medeniyette üçüncü bir kuvvet olarak gördüğü Hıristiyanlık problemiyle mücadele eder. Alman klasisizmi organik birlik idealini ve kültürün cihanşümûl mahiyetini ortaya koyar.

Klasik akımlar klasik temalar işlemekten hoşlanır. Ama esas yönleri değildir bu. Bilakis klasik imâların dozunu kaçırmak çok defa manierizme, gerçek dışına ve atalete yol açar; yahut modern egzistansiyalist yazarlarda olduğu gibi klasik değerlerin itibarını düşürür. Gerçek bir klasisizmin şartları 'sahte klasisizmin tersine' klasik prensiplerin ve klasik bir hayat tarzının başka başka çağlara uygulanmasını gerektirir."[23]

Klasiğin Hası

Gerek Fransa'da, gerek Fransa'nın dışında klasik değerlere dönüş söz konusu olunca, bakışlar onyedinci asır Fransa'sı-

23 *Kırk Ambar*'ın 1980 baskısında (Ötüken) kitabın arkasındaki Notlar bölümünde yer alan bu alıntıyı metne dahil ettik.

na çevrilir hep. Kısaca, klasisizmin hası, onyedinci asır Fransız edebiyatı. Bu imtiyazın kaynağı ne? Katolik ve vüstaî düzene son veren Rönesans'ın setleri yıkılınca dalgaları durduran ve Avrupa'ya, müstakar, siyasî, mânevî ve entelektüel değerler teklif eden tek ülke Fransa oldu.

Klasik edebiyat, nisbeten dar bir zümrenin, saray ve şehrin edebiyatıdır. Seçkin insanlara hitap eder. Okuyucular önceden kaynaşmıştır birbirleriyle az çok. Bazı konuları ele alamaz bu edebiyat, siyasî tartışmalara giremez; din bahsinde de hürriyeti sınırlıdır. Ne var ki bu uysallık bir anda gerçekleşmiş değildir; ne biteviyelik söz konusudur, ne sivri mizaçların ezilmesi. Corneille ile Pascal'dan Saint-Simon'a kadar, klasiklerin hepsi de –kendilerine göre– birer asidirler. "Ben"le okuyucu arasında çatışma yoktur; yazar, romantikler gibi, okuyucusundan ayırmaz kendini, kitleye beğendirmek ister...

Klasisizmin ana hatlarını bir kere daha belirtmeye çalışalım, önce Fransız klasisizminin, sonra da onyedinci yüzyıldan bu yana girişilen çeşitli klasisizm teşebbüslerinin.

İlk özellik rasyonalizm. Fransız edebiyat tarihçilerinin bu tesbitini, İngiliz edebiyat tarihçileri benimsemiş, Fransa veya İngiltere'deki klasik döneme "Akıl çağı" demişler. İyi ama akıldan kastedilen ne acaba? Çok defa bilgelik veya sağduyu, daha doğrusu sadece makul olan. Oysa "makul"ün sanatta büyük bir yeri yoktur. Klasikler, eserlerinde, aklın zaferini terennüm etmezler. İnsan ruhunu yöneten akıl değildir, onlara göre. Descartes'ın Fransız ilminin gelişmesine büyük katkısı olmuştur, ama, edebiyata etkisi hiç de önemli değildir. Klasisizm nazariyecilerinin akıldan sık sık söz ettiklerine bakmayın; o büyülü kelime XIV. Louis Fransa'sının ve o dönem yazarlarının hayatlarında da, kitaplarında da büyük yer tutmaz. Esasen aklı da târif etmemişlerdir doğru dürüst. Evet, düzenli inşalara, entelektüel mimarîye, açık seçik tahlillere bayılırlar, ama, bu başka, rasyona-

lizm başka. Klasisizmi tarif etmek için, rasyonalizmden çok, "entelektüalite" kelimesini kullanmak lâzım. Klasisizmin peşinden en çok koştuğu hazlardan biri: anlamak... Valéry haklı: klasik, içinde bir tenkitçi barındıran ve onunla beraber çalışan yazardır...

Klasik edebiyatın bir başka özelliği de, sanatçının, kişiliğini sergilememesidir. Pascal'ın sözü malum: "ben, iğrenç şey". İyi ama, o dönemin erkekleri de, kadınları da 'ben'lerini saklamışlar mıdır acaba? Ne gezer! Çoğu, gençlik serüvenlerini ihtiyarlık çağında anlatarak yeniden yaşamaya can atmıştır. Ne var ki klasik sanat, sanatçının kişiliğinden kaynaklanmaz. Evet, klasik sanatçı da bir insandır şüphesiz. Ama bu insan bir Racine veya bir Bossuet olduğu zaman, eserinde kendini sergilemez pek; hatta mektuplarında bile 'ben'ini ifşâ etmekten çekinir; geçicinin arkasında ezelî'yi, arızî'nin arkasında değişmez'i arar ve yakalamak ister. İnsanoğlunun özü hep aynıdır, ona göre. Büyük eserlerin kumaşıdır bu öz. Kasılışında barok bir eda vardır. Tabiîye ulaşacak dehası yoksa, yüceye, muhteşeme erişmeye çalışır. Fertle fert arasındaki minnacık farklara boşvererek hep cihanşümulü, hep büyüğü aramak tehlikeli bir yolculuk belki. Ama klasisizm bu tehlikelerden korunmuştur çok defa. Tabiata ve hakikate bağlı kalmak istemiştir hep. Gerçi klasiğin tabiattan anladığı, dış tabiat değildir. Ama Rousseau'dan Proust'a, Wordsworth'dan Hardy'ye kadar Avrupa edebiyatını dolduran bu tabiat sevgisi gelip geçici bir olay değil mi acaba? Klasiklerin 'insan tabiatı'nda senli benliliğe yer yoktur. Klasikler daha sonraki yazarlar gibi, çirkinliği sergilemezler. Çünkü çirkin de, belki güzelden çok, bir olağanüstüdür. Klasik sanat bütünü ile ele alınırsa, natüralizmden çok idealizmdir. Klasisizm, tabiattan çok tabiîyi sever.

Bir zamanlar klasisizmin özelliği anlatılırken, kurallara aşırı bir önem verdiği söylenilirdi. Mektep kitaplarındaki ta-

rife göre, klasisizm, güvenilir birtakım disiplinlere kuzu kuzu uyan bir edebiyattır. Klasiklerin kendileri de -bilhassa trajedi nazariyecileri birçok kişinin kafasına bu peşin hükmü sokmuş. Yabancı müşahitler (önce İngilizler, sonra da Almanlar) Fransızların bu aşırı kuralcılığını oldukça sert bir biçimde eleştirmişler. Aslında ünlü kuralların Fransız trajedi tarihinde bile önemli bir rol oynadıkları yok. İşin tuhafı, yirminci asır yazarlarının böyle bir kural özlemi içinde kıvranışlarıdır. Çağdaş Alman ve İngiliz yazarları da, Elizabeth dönemi tiyatrosunun böyle bir inzibatı olmayışı yüzünden çok şey kaybettiğini söyleyip duruyorlar (T.S. Eliot). Sanat, kendine hudutlar çizebildiği ölçüde büyüktür. "Biçim, zorlayıcı olmasa, düşünce bu kadar gür fışkırmazdı", diyor Baudelaire. Alman klasiklerinin en hası Goethe de şöyle der: "hudutlarının şuuruna varmadan ustalaşılamaz, hürriyet ancak kanunların çerçevesi içinde mevcuttur..."

Peki, klasisizmin özelliği Antikite'ye dönüş mü acaba? Hayır! Fransız edebiyatının bütün çağları içinde, Antikite'den en çok bağımsız olan, onyedinci asırdır diyebiliriz...

Klasisizm, birçokları için, biçime verilen büyük önemdir. Herkesin düşünceleri birkaç kişinin üslubuna döküldü mü, klasik olur, der Pope. Ama bu tarif de bütün klasikleri kucaklamaz. Kaldı ki şekil mükemmeliyeti klasiklerin imtiyazı değildir...

Evet, klasikler, hayatı yontulmamış bir biçimde ifade etmekten kaçarlar. Reel, sanatın konusu olmak için stilize edilir. En berrak, en tok, en tabiî ifade şekli aranır.

Sadelik de, klasik için bir meziyet. Klasik, sehl-i mümteni peşindedir. Her klasik sanatın merkezinde yatan özellikler: vuzuh, sadelik, tokluk ve mükemmeliyet endişesi. Klasiği en iyi tarif eden kelime şüphesiz ki denge'dir. İç dünya ile dış âlem arasında kâmil, mahrem ve derin bir denge, mânevî sıhhat.

Ama, kemal aşkı yalnızca klasiklerin imtiyazı değildir denecek, doğru. Goethe, Hölderlin, Keats, Leopardi, Hugo, Baudelaire, Mallarmé.. kemalce Racine'den aşağı mıdırlar? Hayır. Ama onlar bu kemale insan üstü bir cehit sayesinde, cesur fakat fâni bir atılımla ulaşmışlardır. Romantiklerin hemen hepsi asidir. Araştırmaları nefes nefese bir araştırma. Uçarken düşerler çok defa. Klasiklerde gördüğümüz huzura ve sekinete yabancıdırlar. İsviçreli bir edebiyat tarihçisine (Strich) göre: Romantizm, sonsuz bir huzursuzluktur; Klasik, doymuş, huzur içinde bir insan. Onyedinci yüzyıl Fransız klasisizmi, İsa'dan önceki dördüncü asır Yunan edebiyatı veya İsa'dan sonraki birinci asır Latin edebiyatı gibi bir çöküş veya bir bitiş değildir, bir gençlik çağıdır.[24]

Sonra

Ondokuzuncu asrın ortalarına doğru, Fransa'da, İngiltere'de ve belli bir ölçüde Almanya'da romantizmin aşırılıklarından usanılmış gibidir. Flaubert, Leconte de Lisle hatta Baudelaire, Mattheew Arnold, kırkına doğru Tennyson, Platen romantizmin klasikleridir bir anlamda. Hepsi de, romantizmin sert içkisini yeni baştan süzmeye çalışır; hepsinin de amacı düşüncenin ve hesabın, iradî hudutlandırmanın ve emeğin sanattaki değerini tekrar anlatmak. Baudelaire: sanat eserinde tesadüfün yeri yoktur, der. Leconte de Lisle'e göre, eleji ile uğraşanların tümü ayaktakımı. Carlyle haykırır: Byron'u kapa, Goethe'yi aç. Matthew Arnold, romantikleri, çok az düşünmekle ve ciddî olmamakla suçlar. Bütün bu beyanları yeni bir klasisizmin amentüsü sayamaz mıyız? Acaba bu, nesiller arasında bir kavga mıdır, klasik değerlere dönüş mü? Karar vermek güç. Sözünü ettiğimiz

24 H. Peyre, a.g.e., s. 115-127.

bütün bu yazarlar romantizmle meşbu'durlar, kendi kendilerinden kopmaktadırlar. Fransa'da hiç kimse onyedinci asra karşı onlar kadar insafsız davranmamıştır. Klasisizmi de romantizmi de geride bırakan 1850-1880 nesli, yeni değerlere susuzdur; bilir ki, bir milletin edebî hayatında, bir ferdin psikolojik hayatında olduğu gibi, aynı ırmağın sularında iki defa yıkanılmaz. Sembolizmin, modern romanın, ilmî denilen tarihin temellerini atan o nesil.

Klasik, Avrupalı için, büyülü bir kelime. Kendinize klasik dedirttiniz mi itibarınız artar. Adınız romantiğe çıkmışsa, şüphelisinizdir. Her on yılda bir 'klasik bir rönesans' müjdeleyen bir yazar topluluğu görürsünüz. Üniversite hocalarından çabucak takdir görür bu topluluk, taşra akademileri, edebiyat dernekleri tarafından alkışlanır. Ama yine de, doğdu doğacak denen klasik rönesans bir türlü gerçekleşemez.

1914 savaşından önce böyle bir neo-klasisizme dönüş hamlesine şahit olduk. Hareketin başkanı Charles Maurras'dı. XIV. Louis asrının klasisizmine hiç benzemiyordu bu akım, klasisizm, zamanını ve çevresini benimseyişti. 1900-1914 yıllarında ve daha sonraları, klasik değerleri savunanlar, yaşadıkları asra düşmandılar; demokrasi, kültür seviyesindeki düşüş, 'aptal ondokuzuncu asır' vur abalıyalarıydı. Okuyucunun hoşuna gitmek gibi bir kaygıları yoktu. Modern dünyanın ustalarından Rousseau'yu, İhtilâli, romantizmi sorumlu tutuyorlardı. Üstelik hayalperesttiler de. Maziye dönüş, modern bir monarşi kurmak rüyası içindeydiler; sanıyorlardı ki zamanımızda da bir Bossuet, bir La Bruyère gibi yazmak kabil.

Bu neo-klasik cereyanın daha birçok örnekleri var ama hiçbiri verimli olamadı: ne büyük bir şair yarattı, ne iyi bir romancı. Çünkü bakışlarını maziye çivilemişti.

Ah klasisizm! diye iç geçirmek, hiçbir zaman klasik olmağa yetmemiştir. İtidalin, inzibatın ve düzenin yararlarını

terennüm etmek! âlâ. Ama daha önce, dizginlenecek bir coşkunluk, yumuşatılacak bir tutku olması lâzım.[25]

İki Kutup mu?

Araştırmamızın başlıca kaynaklarından biri, *Avrupa Edebiyatı ve Latin Ortaçağı* (1956). Bu derin ve aydınlık kitap bir Alman bilgininin eseri: Ernst Robert Curtius (1886-1956). Hiçbir peşin hükme iltifat etmeyen o yaman filologa göre, yalnız Fransa 'gerçek manasıyla' klasik bir edebiyat sistemi kurmuştur. "Fransız klasisizmi antik modellerin yapay bir taklidi değildir. Onyedinci asır Fransız yazarları, kendi güçlerinden emin olmak için, kadim modellere şöyle bir göz atmışlardır sadece. Bu klasisizm, millî seciyenin bir meyvesi. Fransız romantizmi ise, şuurlu bir antiklasisizm. Fransa'da klasisizm ile romantizm, Krallık Rejimi ile İhtilâl gibi karşı karşıyadır. Klasisizm taşlaşmıştır o ülkede. Siyasî ideolojiler de bu kalıplaşmayı bir kat daha güçlendirmiştir. Böyle olunca da, ister istemez bir isyan kılığına bürünecekti romantizm. Napolyon nasıl gerici Avrupa ile savaştı ise, romantizm de kurulu düzene kafa tutacaktı (Hernani savaşı)."[26]

Avrupa'nın bütün edebiyatlarını klasik-romantik diye iki zıt kutupta toplamak hakikatleri çarpıtmaktır. Ne yazık ki Fransa'da mukayeseli edebiyat, bu tasnifi resmî bir doktrin haline getirdi (mesela Paul Van Tieghem, *Avrupa ve Amerika'nın Rönesansdan bugüne kadar Edebiyat Tarihi*, 1941).

Galiba tasniflerin faydası budalalara kolaylık sağlamaktır. Çok yönlü hakikatin tekyüzüne saplanan bir dikkat, tasnif. Filozoflar da kurtulamamış genellemelerden, ruhî güçleri-

25 H. Peyre, a.g.e., s. 133-136.

26 E.R. Curtius, a.g.e., s. 328.

mizi iki kutupta toplamışlar. Birinci kutup sermestinin, serazatlığın, çılgınlığın tecellîgâhı. İkinci kutup inzibatın, murakabenin, tefekkürün. İlham kaynakları Eski Yunan'ın iki remiz ismi: Dionizos-Apollon. Birincisi, romantizmin temsilcisi.. hamle, macera, arayış, hürriyet. İkincisi, klasisizmin.. sanat, tasannu, damıtma ve süzme. Oysa kemal, ikisinin kaynaşması değil mi? Her büyük romantik, klasik olmak zorundadır. Romantizmle kanatlanmayan klasisizm içi boş bir mahfaza. Ölümsüz abideler çift mimarın eseri: Dionizos-Apollon.

Edebiyat kütüphanesini klasik-romantik diye iki büyük yığına ayıran: Goethe. 2 Nisan 1829'dayız. Üstat, Eckermann'la konuşuyor: "Yeni bir formül buldum, klasikle romantik münasebetini aydınlatan bir formül: Sıhhatli olan klasiktir, hasta olan romantik. *Nibelungenler* de Homer gibi klasik, çünkü ikisi de sağlam ve güçlü. Yeni eserlerin çoğu, yeni olduğu için değil, cılız, sakat ve hastalıklı olduğu için romantik. Peki antik eserler eskidir diye mi klasik? Hayır! gürbüz, taze, şen ve sıhhatli oldukları için. Klasikle romantiği bu vasıflarına göre ayırırsak işimiz kolaylaşır".

Tenkitçiler Goethe'nin bu sözünü fazla ciddiye almış. Ne klasik tek başına sıhhattir, ne romantik mutlaka hastalık. Romantizmi belli bir dönemin ve belli bir ülkenin moda cereyanını damgalamak için kullanırsak, yani maksadımız polemikse, Goethe'nin hükmü geçerli olabilir; romantizm beşer ruhunun ezelî bir temayülünü, sınır ve zaman tanımayan fetih ihtiyacını belirtiyorsa, olamaz. Hugo 1830'larda romantizm, edebiyatta liberalizmdir diyordu. Edebiyi siyasîye bağlayan bu tarif de 'her slogan gibi' tumturaklı fakat kof. Nitekim aynı Hugo kırk yıl sonra, romantizmi, edebiyatta sosyalizm diye tanımlayacaktır. Yeni edebiyat cereyanları, daha önce kök salmış sevgileri lehlerinde kullanmak ister.

Biz de Marcel Aymé gibi düşünüyoruz.. Edebiyatı klasik ve romantik diye ikiye bölmek abes. Hakikatte, sağlam ve anlaşılır bir edebiyatla şuursuz bir edebiyat var. Birincisinde kelimeler, ifade ettikleri nesnelere sadık kalırlar. İkincisi, kadınlara seslenir; kelimeye, kelimenin gerçek değerine saygısı yoktur; kaypaktan bulanıktan, acayipten hoşlanır.

Lügatlerde Bir Gezinti

Klasik, Batı dillerinin bukalemun kelimelerinden. Lügatler bu Babil kulesine aydınlık getirebilir mi acaba?

Önce *Ondokuzuncu Asrın Büyük Kamus*'una bir göz atalım.[27]

"1- Sınıflarda okutulan: klasik kitaplar.

2- Herhangi bir alanda başvurulacak eser veya yazar.

3- Dilin, sanatın, edebî dönemin hası: Périclès, Ogüst, XIV. Louis asırları.

4- Grek ve Latin edebiyatlarını taklit eden.

5- Alışılmış, yerleşmiş, kurallara uygun.

Kamus'a göre, klasik bir eser kemal'e en çok yaklaşan eserdir. İyi ama sanatta kemal ne demek? Cevabı Hegel versin: Öz'le biçim, düşünce ile ifade arasındaki uygunluk. Klasik eserler yaratmak her topluluğun harcı değil. Bu âhengi hiçbir zaman gerçekleştirememiş kavimler de var. Kemâl demek, ölçü demek.

Makalenin yazarı da bütün Avrupalılar gibi Yunanperest. Ona göre de, klasiğin vatanı: Eski Yunan. Çünkü Yunanlının şiarı: *'mêden agan'* (ne fazla, ne eksik).

Başka bir edebiyat kamusunda da aşağı yukarı aynı terane: "Her milletin edebiyatında bir kemal dönemi var, bu dönemin yazarlarına klasik adı verilir; daha sonraki nesiller

27 Pierre Larousse, a.g.e., "Klasik" maddesi.

onları örnek alır. Demek ki İspanyol, Alman, Fransız klasiklerinden söz etmek yerindedir, millî klasiklerdir bunlar. Millî klasiklerin yanında evrensel klasikler de var. Evrensel klasikler, hiç değilse temel vasıflarıyla, bütün milletlerin örnek alabilecekleri eserlerdir; Yunan ve Latin edebiyatlarının ayrıcalığıdır bu. Fransız dehası Alman dehasını, İspanyol dehası İngiliz dehasını yadırgayabilir. Ama Yunan ve Latin dehası bütün milletlerin zevkine uygun düştüğünden, her ülkede eğitim ve öğretim bu iki edebiyata dayanır."[28]

Çağımız lügatçileri de daha aydınlık değil. Paul Robert'e göre, "klasisizm, 1820'lerde romantizmin zıddı olarak uyduruldu. Antikitenin ve onyedinci yüzyılın büyük edebiyat ve sanat eserlerinde görülen vasıfların bütünü. Zıtları: modern, romantik, barok, orijinal, eksantrik."[29]

Bize Gelince

Klasik mefhumunun dilimizde karşılığı yok. Lügatçi Bianchi, "auteur classique" için "müellif-i muteber" demiş (1843). Daha sonraki sözlüklerimizde de derme çatma tarifler.

Köprülü de, Tanpınar da haklı: bizim klasiğimiz eskilerdir. "Müslüman edebiyatlarının, elbette ki, kendi içlerinde kültürlerinin çiçeği olan bir klasik anlayışı" olacaktır. "Cahiliye şiiri, onuncu asır Arap şiiri, İran şiirinde Nizami, Hâfız, biraz sonra Hayyam bu geleneklerin klasikleridir. Bu kültürün sonuncu büyük mahsulü olan Türk şiiri de elbette böyle olacaktı. Bu şiirin bir ahenk ve müzikalite endişesi, güzellik telakkisi, bütünlük fikri, ilhamı kontrol altında tu-

---

28 Th. Bachelet, *Dictionnaire Géneral des Lettres, des Beaux-Arts et des Sciences Morales et Politiques* (Edebiyatlar, Güzel Sanatlar, Moral ve Siyasî Bilimler Sözlüğü) Paris 1862.

29 Paul Robert, *Dictionnaire de la Langue Française* (Fransız Dilinin Sözlüğü), 6 cilt, Paris 1960-1964.

tan sıkı kaideleri, iç insanı verirken hamlelerini idare eden bir transandantali vardı... Tanzimat'tan sonra gelişen edebiyata mukayese edilirse, eski şiire klasik denmekle fazla hata işlenemez... Yahya Kemal'e kadar insanımızı ve dilimizi bütünü ile orada buluruz. Onun karşısında Tanzimat'tan sonraki edebiyatımız, birbiri peşinden gelen bir yığın tekliften ileriye gitmez."[30]

Evet ama, edebiyatımızda klasik diye adlandırabileceğimiz bir dönem yok. Divan şiiri kendi nev'inde mükemmele ulaşmış bir şiir. Fakat bir Baki'ye, bir Fuzuli'ye, bir Naili'ye klasik demek kelimeyi zorlamak olmaz mı? Klasik, romantik gibi tabirler Avrupa edebiyatları için geçerlidir.[31]

---

30 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul 1962, s. 119-120.

31 "Bizim eskilerin ne dereceye kadar klasik telakki edilebileceklerini münakaşa edilmeye değer" bulan Tanpınar'a göre, "bu edebiyat, yahut tam manasıyla teşekkül etmiş bir nesri bulunmadığına göre, bu şiir, sade Anadolu lehçesinde sekiz asra yakın bir zaman devam ettiğine göre elbette ki bütünüyle bir tek tâbirin hudutlarına sığdırılamaz... Şu halde eski edebiyatın da kendisine göre ister istemez bir klasiği, bu klasiğe hazırlanış devri, sonra bu zevkin çözüldüğü, ferdin kendisine bazı hürriyetler temin ettiği devirler, tekrar bu klasiğe dönüşleri, hatta Galib'de olduğu gibi, daha eski kaynaklara, Mevlanâ'ya, Fuzuli'ye gitmek suretiyle kendisini tamamlayışları vardır... Bununla beraber Yahya Efendi'den Neşati ve Naili'ye kadar olan devir de, kendi kültür ve medeniyeti içinde, istersek –behemehal lâzımsa– klasik tabirine hak kazanır." Yine Tanpınar'a göre, "...her şeklinde dilin hakkını veren mısra, umumî zevkin eskilerden zamanla seçtiği birkaç yüz mısradır. Asıl klasiğimiz kabul edilmesi icab eden bu birkaç yüz mısranın çoğu da, başta Fuzuli, Baki, Nedim, Galip, Nefi, Naili, Neşati olmak üzere sekiz dokuz şairin eserinden gelir. Türkçe ne kadar istihale geçirirse geçirsin, büyük şiirin, büyüğü hedef alan şiirin hareket noktası... bu cins mısralar, dilimizin varabileceği en yüksek güzellik hadlerini kendiliklerinden kurmuş bulunuyorlar". (Bkz. A.H. Tanpınar, a.g.e., s. 120-123).

ÇAĞIN DİNİ: HÜMANİZM

"Yürekten inanıyorum ki geleceğin dini katıksız bir hümanizm olacaktır, yani insanın bütününe saygı; hayat ahlakî bir değer taşıyacak, kutsîleştirilecek, yüceltilecek. Yarının başlıca kanunu güzelim insanlığa özen göstermek. Belli bir şekle bürünmeyecek bu inanç, hizipler ve tarikatlar gibi kimseye kapalı olmayacak. Akıldan başka kılavuz tanımayan, gizli remizleri, tapınakları, rahipleri bulunmayan, kiliseler dışı dünyada gönlünce yaşayan geniş ve hür ilim.. işte insanlığı kanatlandıracak biricik inanç."

Ernest Renan[1]

İmanını kaybeden bir çağın dini hümanizm. Sözünü dinletmek isteyen her felsefe bu kaftana bürünmek zorunda. Marksizmden egzistansiyalizme kadar Avrupa'nın tüm düşünce akımları hümanist. Kavramdan çok kılıf; kelime değil bukalemun.. Demokrasi gibi, sosyalizm gibi.

Hümanizm genç bir kavram, batı dillerini 1850'den sonra fethetmiş. Ama hümanizm nedir, kimsenin tarife yanaştığı yok. Şemsettin Sami için hümanizm, "insaniyete muhabbettir", *Lügatçe-i Felsefe*'ye göre, "devr-i teceddüt (Rönesans) übedasinin, yani elsine ve edebiyat-ı atika tarafdarlarının (hümanistlerin) mezhebi... Beşeriyete ibadet... İngiltere feylosofları kıymet-i ameliye (pragmatizm) mezhebine de bu namı verirler. Müstağriplerimize sorarsanız, Yunus Emre, Mevlana, Hacı Bektaş Veli hümanizmin zirveleridir. Oysa Kemal Tahir, "hümanizm, dünyanın en namussuz sömürüsü olan burjuva sömürüsünü

1 *L'avenir de la Science* (İlmin Geleceği), Calmann, Levy, Paris 1890. s. 101.

örtbas etmek için ileri sürülmüş bir duman perdesidir" diyordu.[2]

Bu karışıklık aydınlarımızın gafletinden mi doğuyor? Hayır. Kelimenin kendisi çağdan çağa, kullanandan kullanana mana değiştirmiş. Zaman zaman medeniyet ve kültür gibi aynı derecede kaypak mefhumları da kucaklamış.

Her şeyden önce, hümanizm kelimesinin iki ayrı manası var. Birincisi, Antikite hayranlığı.

Onaltıncı asır Avrupası için, bir kaçış, bir meçhulü arayıştı hümanizm. Bir egzotizm, bir yeni boyut ihtiyacı. Kilisenin yasaklarından kurtulmak isteyen Ortaçağ insanı Eski Çağ edebiyatlarına kaçtı. Ferdi cemaat içinde eritmeyen paganizm, hürriyetti, direnişti. Naslar'ın çelik korsasından kurtulup kilisenin duvarları dışına fırlamak hem cazip, hem de tehlikesizdi. Kendi mazisine sığınıyordu Batı; manevî mirasını yeni baştan inceliyor, o metruk hazineden el değmemiş mücevherler derliyordu. Antikite hem kendisiydi, hem başkası. Batı insanı, Hıristiyanlığın posalaştırmadığı bir düşünceyle yakından temas ediyordu. Vesayetten kurtuluştu bu, kendi kanatları ile uçmak arzusuydu. Açıktan açığa bir isyan değildi şüphesiz, çünkü Hıristiyanlık, Greko-Latin kültürü ile hiçbir zaman göbek bağlarını koparmamıştı. Fakat nasların korkuluğundan atlayarak putperest dünyanın şiir ve düşünce bahçelerine açılmak yine de tehlikeliydi. Ne olursa olsun Avrupa, zincirlerini kırmak, rüştünü ispat etmek, horlanan haysiyetini kurtarmak zorundaydı. Böylece Batı aydını çeşitli tahriflerle tanınmaz hale gelen Hıristiyanlığı bir yana bırakacak ve giderek kendi kendini tanrılaştıracaktı.

Filhakika hümanizmin ikinci manası insanlık dinidir. Kilisenin abesleriyle bunalan serazat zekâlardan kimi, tabiatta

2 Hümanizmin ne burjuvazi ile ne yutturmaca ile ilgisi var. Sanıyoruz ki Kemal Tahir'in bir burjuva yalanı olarak suçladığı hümanitarizm'dir (C.M.).

tanrı yoktur, tanrıyı yaratan insandır; toplum kendi değerlerini gök kubbeye aksettirmiş, beşerî'yi ilahîleştirmiştir, dedi; kimi, insanlığı kurtaracak tek kılavuz ilimdir; ne Rab, ne ibad. İnsanın yabancılaşmasıydı din, bir çeşit afyondu. Geçen asrın düşünce fâtihleri Promete'yi bayraklaştırırlar, bütün tanrılardan iğreniyorum diyen Promete'yi. İyi ama Promete'nin iğrendiği tanrılar karanlık bir çağın kandökücü, habis, zenperest mabutları değil mi?

Hümanizm, Avrupalı için kaybettiği dinlerin, yıktığı inançların yerini alan bir put. Hümanizm bir aydın hastalığı ama kimse bu izmin hudutlarını çizemiyor. Diyorlar ki hümanizm, insanı mükemmelleştirmek, varabileceği en yüksek irtifaa yükseltmek, yani gerçek insan, kâmil insan yapmak. Yalnız örnek kim olacak? Sokrat mı, Vinci mi, Erasmus mu, Goethe mi? Nietzsche'nin ideali insan-üstü idi; yakın tarihin kanlı tacidarları bu rüyanın ne kadar tehlikeli olduğunu ispat ettiler. Carlyle'ın kahramanlarına gelince onlar da mâzide yaşayan veya yaşadığı farzedilen birer gerçek veya tecrit. Hümanizm insanın tanrılaştırılmasıymış! Hangi insanın, feylesofun mu, kozmonotun mu, yığının mı? Saltanatının sarsıldığını anlayan Kilise'nin de bayrağı, hümanizm. Gerçek hümanist biziz diyen Pierre l'Hermite'lerin, İgnace de Loyola'ların torunları kanlı pençelerine ipek eldivenler geçirerek insanoğlunu kardeşliğe çağırıyor.

Katolik bir tarihçi, "Batı hümanizmi, Yunanlıların dinî ideali ile İncil arasındaki kaynaşmanın eseridir," diyor; "Yunan felsefesi, Latin hukuk anlayışı ve Yahudi-Hıristiyan teoloji aynı potaya döküldü, bu halitadan çıkan ana mefhum: insanoğlunun değeridir."

Hümanizm, Batı'da, devirlere göre, halitayı yapan unsurlardan birini veya birkaçını gözler önüne sermiştir: bazen Yahudi-Hıristiyan unsuru, bazen Greko-Romen unsuru. Ne var ki bütün Ortaçağ boyunca, Yahudi-Hıristiyan unsur ağır

basmış, ama helenizm de perde arkasında yaşamıştır hep. Yahudi-Hıristiyanlık, helenizmin koruyucusu olmuştur.

İlk Rönesans, Hıristiyan hümanizminin ilk tecellisi, Arapların aracılığı sayesinde, Aristo'nun Batı'ya, yeniden kazandırılması ile gerçekleşmiştir. Aristo, zamanının Yunan ilminin bütünü demekti. Aristo ile Saint Thomas uzlaşarak, Yunan düşüncesi ile Yahudi-Hıristiyan iman kaynaşarak, bilginin vahdet ve evrenselliği yeni baştan kurulmuş oldu. Hıristiyan dünya, bu ahengin siyasî ve sosyal neticesidir.

15. ve 16. asır İtalya'sının hümanisti engellerinden kurtulmuş bir insandır. Hümanizm, onu çağından sıyırmış, kâinatın ölçüsü haline getirmiştir. Zamanını, ülkesini, toplumunu aşan bir insan bu. Kültürünün kalesinde, içtimaî felaketleri unutmuştur. Böyle bir davranışın büyük faydaları var şüphesiz. Leonardo ile Erasmus birer dünya vatandaşıdırlar. Daha sonra, Leibniz ile Goethe'nin çağlarının çok ötesinde olacakları gibi.

Hümanizm o devirden itibaren, cihanşümul insanı yaratmıştır. Zamanımızda ise, büyük devletlerin köstebek siyaseti bu insanın gerçekleşmesini sağlayamıyor.

Ama hümanist devrimin önemini yanlış anlamayalım. Evet 16. asır hümanisti, kozmopolit bir sitenin ve edebiyatın vatandaşı idi. Ama bu site bir nevi fildişi kuleydi. Bir aydınlar loncası. Avamın anlamadığı bir dil konuştuğu için gurur içindeydi hümanist. Rönesans'ın allameleri bir nevi franmasondurlar.

Dahası da var. Onlar da tahttan indirdikleri skolastikler gibi, lafza, emsale esirdirler. Vaktiyle Kilise Babaları Eskilerden nasıl söz etmişlerse, onlar da seleflerini öyle anarlar. Eskilerin sözü İncil kelamıdır, onlar için de. Hazırlanmış malzemeye konmak, maden ocaklarından mermer çıkarmaya kıyasla çok daha rahattır. Böyle anlaşılan hümanizm, bir nevi gericiliktir, düşünmekten alıkoyar insanı, araştırma ihtiyacını felce uğratır, tekâmülü gevşetir.

Yani madalyonun tersi de var: Bir Cellini, bir Aretin... bunlar düşüncenin Alkibiyades'leri. Baş kaygıları virtüozluk. Bu kötü hümanizm, insanı sosyal engellerden kurtarmakla kalmaz, topluma karşı vazifelerine de yan çizmesine gerekçe hazırlar. Devlet de insana karşı saygısını kaybeder tamamen. Rönesanstan itibaren devlet de, fert gibi, bizatihi bir gaye olur. Her ikisi de insanlığın zararınadır. Kalvinist Reform, yeni Yunan hümanizminin ihtiva ettiği paganizme karşı zarurî bir başkaldırmadır.

Rabelais'ye göre, vicdana dayanmayan ilim, ruhun iflasından başka nedir ki. Ama Voltaire'in bütün felsefesi demek olan rölativizm, beşerî ile kozmiği uzlaştırmayı imkânsız kılacaktır. Kant'ın tenkidi, bu iki mefhum arasındaki temel mübayeneti tebarüz ettirmek gayesi güder. Şimdi hümanizmi bekleyen güçlük, kosmosun beşerileşmiş bir görünüşünü muhafaza etmeye çalışmaktır... Dördüncü asırda, Greko-Romen kültürü ile Yahudi-Hıristiyan inancını bağdaştırmak da aynı şekilde güç olmamış mıydı?

Nesillerin bize aktardığı en iyi miras olan hümanizm, bu çetin yolculukta köhne ve çürük bir sefine. Ama atamayız da bu sefineyi. André George, *Gerçek Hümanizm* adlı eserinde, yeni hümanizm ilmin boyutları ölçüsünde genişleyebilir, diyor. İlmî tecrübeye sırtını çeviren hümanizm köhnemeye mahkûmdur. İlmin önümüzde açtığı korkunç uçurum karşısında, ilmî hümanizm sığınakların en emini... Hümanizm nesillerin kolektif hafızası; bütün asırların fikir ve ahlak güzidelerinin vicdanı...[3]

Hıristiyan dini, insan şuurunun bir ürünüdür; Strauss, Bauer ve Feuerbach böyle düşünürler. XVIII. asra dönüş mü? Hayır. İnsanı bir menşee bağlamak, dini küçültmek

3 René Grousset, *L'Homme et Son Histoire* (İnsanoğlu ve Tarihi). Grousset'den yapılmış bu alıntının birinci cümlesinden sonraki bölümü, Cemil Meriç'in "Hümanizm" dosyasından alınarak buraya eklenmiştir.

için değildir. İnsana kendi iç zenginliğinin şuurunu kazandırmaktır amaç. Feuerbach için, ilim de, felsefe de tek işe yarar: insan kalbinde saklı bulunan hazineleri tekrar insana kazandırmak.

Tekrar edelim.. Hümanizmin tarihî manası: hümanistlerin kültürü. Hümanistler, XVI. asır Batı Rönesansının Greko-Latin etkisi ile meşbu varisleri. Oysa zamanımızda ağır basan mana çok daha kucaklayıcı: insana istisnaî değer veren her nazari görüş, her amelî davranış. Hümanizm iki istikamette gelişecektir. Tanrıtanımaz bir hümanizm; Tanrı'ya inanan bir hümanizm.

Başka bir deyişle bazıları için hümanizm yalnızca insan demektir; her şeyin ölçüsü biziz, hikmet-i vücudumuz da, gayemiz de kendimiziz. Bu hümanizm, XVIII. ve XIX. yüz yıllarda, insan aklını yüceltir. Bu hümanizmin son aşaması: marksizmle Tanrıtanımaz egzistansiyalizm.

Tanrıtanımaz hümanizmin XIX. asır başlarında en tanınmış temsilcilerinden biri, Feuerbach.

Feuerbach'a göre, dışımızda sandığımız, hakikatte içimizdedir. İlahiyatçıların insan dışına attıkları Tanrı, insanın kendisidir gerçekte. Kendine dönüş, Tanrı şuuru ile insan şuurunun ayniyeti, Hegelci bir görüş. Din: insan şuurunu hayvan şuurundan ayıran bir özellik. İnsan çifte şuura sahip: kendini fert olarak hisseder, ama tür olarak tanır. Düşünce derunî bir lisandır. Kendisi ile konuşan insan hem 'ben'dir, hem de 'sen'. Demek ki fert olarak sınırlıdır, tür olarak sonsuz. Tanrı, insan soyuna ait sonsuz vasıfların bütününden başka bir şey değildir. Dinde ne varsa, kaynağı: insan. Dinin tek amacı: insan. Çünkü insanın dinde aradığı kendi kurtuluşudur. İlahî düşüncelerin hedefi de, konusu da: insan. Tanrı, insanı sevdiği için, insan biçiminde tecelli etmiş. İnsanın kendi kendine olan sevgisi bu. Esasen böyle bir vehimden kaçınılamazdı da. Dinlerin tarihî inkişafı şöyle olmuş:

ilk dinlerin ilahî diye temaşa ve perestiş ettiklerine, son dinler sübjektif veya beşerî demiş. Feuerbach'ın kurduğu din, her türlü putperestliğin sonudur. Tanrı ile tabiat arasındaki doğrudan ilişki ortadan kalkar. Onsekizinci asırda bu inanç ateizme yönelen bir deizmdi. Tabiatta Tanrı bulmak için, önce onu bizim oraya koymamız lâzım. Tanrı'nın varlığını, tabiat olayları ispat edermiş! Böyle bir iddia cehalet ve küstahlığımızı ispat eder olsa olsa. Kendi zekâmızın sınırlarını insan tabiatının sınırları için göstermeye yeltenmişiz. Kaçış yolu yok: Tanrı, insan içindir ve insanın içindedir.

Feuerbach, Hıristiyanlığı yıkmak değil, bütünlemek ister. Doktrini, şifreli bir dilin açık seçik tercümesidir, ona göre. Hıristiyan dininin, hayalin eseri olan oryantal ve renkli bir dilin, modern ve anlaşılır bir dile sâdık tercümesi. Mot a mot bir tercüme. Daha sonra Renan da öyle yapacak, Hıristiyan hayatının dogmatik beyanlarını bir yana iterek bütün spiritüalitesini muhafaza etmeye çalışacaktır. "Bu dinî ateizm, idealist bir sansüalizmin benzeri. Yalnız aynaların yüzeyini ve renkli tayfları değil, insanın bakışını da seyrediyoruz. Yalnız dışarıyı değil, içeriyi de görmekteyiz. Gördüğümüz yalnız ten değil, ruh da. Sadece eşya değil, 'ben' de duyunun konusu. Böyle anlaşılan duyu, idealizmin hapsettiği yalnızlıktan ve sınırlamalardan kurtarmaktadır insanı. Başka bir deyişle, varlıkların içine işlemektedir ihsas. İnsanın sonsuzluğu ve hürriyeti bu kaynaşma ile başlar. Din de, bunun tespitidir."[4]

İslâmiyet ve Hümanizm

Ya İslâmiyet? Hümanizm putperest sanata karşı duyulan hayranlıksa, Müslüman dünya böyle bir muhabbetten ha-

4 *Kırk Ambar*'ın 1980 baskısında (Ötüken) kitabın arkasındaki Notlar bölümünde yer alan ve Brehier adlı bir Fransız yazardan yapılan bu alıntıyı metinle kaynaştırdık.

bersiz yaşamıştır. Çölde doğan İslâmiyet, Yunan şiirinin çılgın ve günahkâr cazibesine kapalıydı. Sirenlerin şarkısını engin denizlere açılmayanlar duyamazlardı ki. İslâmiyet Yunan ve Roma'dan düşünceyi almıştı, besleyici unsurları varlığına katmış, posayı bırakmıştı geriye. Unutmayalım ki karanlıklar içinde bocalayan Avrupa'ya Antikçağ'ın en büyük dâhisini, Aristo'yu, müslümanlar tanıtmıştır. Yani Batı hümanizminin ana kaynaklarından biri İslâmiyet'tir. Ne var ki İslâmiyet'i Homeros da ilgilendirmemiştir, Virjil de. Câhiz (772-870) için dünya şiiri *Yedi Askı* şairleriyle başlar. İslâmiyet Yunan ve Latin sanatına niçin dönecekti? Ne dilde, ne zevklerde ortaklık söz konusuydu.

Rönesans hümanistlerinin çağdaş hümanizm üzerinde etkisi nedir? Başka bir deyişle, bir Feuerbach'ın, bir Renan'ın, bir Marx'ın dikkatini insanoğlunun muhteşem kaderine, eşsiz değerine kanatlandıran Rönesansın metin aktarıcıları mı olmuş? Onlar olmasa, Comte "İnsanlık Dini"ni kuramayacak mıydı? Bilemeyiz.

Biz Rönesansı yaşamadığımız için mi hümanist olamadık? Unutmayalım ki Rönesans, tarihî bir gerçekten çok, bir İtalyan miti. Düşüncede yeniden doğuş ve atlayış olmaz. İslâmiyet'te kilise de yok, Allah'la kul arasında herhangi bir aracı da. İslâm düşüncesi hangi baskıya karşı direnecek, bağımsızlığını kime ispat edecekti?

Hümanizm, insan haysiyetine saygı, insana tabiat içinde istisnaî bir değer vermekse, İslâmiyet tek gerçek hümanizmdir.

"Humanitès" edep, efendilik, nefse hakimiyet, mukaddese saygı ise İslâmiyet ve bilhassa tasavvuf "humanitès"nin ta kendisi. İnsan yalnız İslâmiyet'te eşref-i mahlukattır. Bir yanıyla balçık, bir yanıyla tanrı. Feyzi Hindî'nin meşhur beyti ile çerçevelediği muhteşem varlık:

Hâkî, eger bezulmeti hesdi mukayyedi,
Arşî, eger benur-ı ilahi münevveri.[5]

Louis Gardet çağdaş bir müsteşrik. Çalışma alanı İslâmiyet. Gardet'nin dikkat çeken ilk vasfı, koyu bir Hıristiyan olmak. Hıristiyan, İslâmiyet'i ne kadar anlayabilirse, Gardet de o kadar anlıyor. Geniş bir bilgi ve hükümlerinde dürüst olmaya çalışan titiz bir ilim adamı karşısındayız.[6] Gardet'nin İslâm ve hümanizm hakkındaki düşünceleri, *İslâm Medinesi (La Cité Musulmane)* adlı eserinde yer alıyor (4. baskısı 1976). Kısaltarak aktardığımız "İslâm Hümanizmi" kitapta elli sayfalık bir bölüm.[7]

"Hümanizmin bu kadar sık kullanılışı, şüphesiz çağımız için bir ihtiyacın, bir arayışın belirtisi. Ne var ki kelimenin rasgele ağıza alınması birçok karışıklıklara da yol açmaktadır.

Edebî Arapça'da hümanizmin tam bir karşılığı yok. İnsaniyet'i onun yerine kullanmak âdet olmuş. İnsaniyet insanlık demek. İnsanlık kelimesini hümanizm manasına kullanan, bir avuç aydın sadece; belki bir gün daha geniş bir çevre tarafından da kullanılır. Ama yine de kelime iki manalılıktan kurtulamayacaktır.

Bu ifade zorluğu, hümanizm mefhumunun İslâmiyet'te geçmişi olmadığını bize açık bir şekilde göstermektedir. Kelimenin Avrupa'da epeyi geç olarak, ancak 19. asırda ortaya çıktığı, üstelik ona verilecek mana üzerinde bir süre tereddüt edildiği düşünülürse, buna şaşmamak lâzımdır.

Fransız Akademisi, Pierre de Nolhac'ın tesirinde kalarak,

---

5 Yokluk zulmeti içinde bocalıyorsa, toprak, ilahî nurla aydınlanmışsa, arş.

6 Gardet ve *İslâm'ın Büyük İnsanları* adlı eseri için bkz. C. Meriç, *Kültürden İrfana*, İnsan Yayınları 1986, s. 163-169.

7 İslâm hümanizmiyle ilgili bu çalışma Cemil Meriç'in "Hümanizm" dosyasından alınarak buraya eklendi. Gardet'nin eserinden yapılan özet ve bu özetin Türkçe çevirisi için bkz. *Pınar* dergisi, şubat 1979, sayı 86 "İslâm'da Hümanizm", çeviren Kâmil Çileçöp.

bir ara hümanizmi, tarihî manasıyla sınırlandırmaya kalkıştı. Bu tarife göre hümanizm, hümanistelerin, yani hepsi de Greko-Latin geleneklerine sıkı sıkıya bağlı 16. asır Batı Rönesansı mirasçılarının kültürüydü. Bu anlayış kabul edilirse, İslâm'da hümanizm, şu tarihî araştırmaya irca edilecekti: İslâm medeniyeti, Greko-Latin çağın tesirinde ne ölçüde kalmış veya kalmamıştır.

Mesele bu mu? Hayır. Hümanizm, manası çok daha geniş bir mefhum. Evet, Greko-Latin çağ, hâlâ mazinin hümanizmle en çok meşbu medeniyetlerinden biri. Bununla beraber hümanizmin bütün şekillerini bulamayız o dönemde.

Hümanizm en geniş manasıyla, insanın müstesna değerini kabul eden her nazarî anlayış, her amelî davranıştır. Bunu söylemekle bir insan-merkeziyetçiliğe mi kaymış oluyoruz? Ne münasebet. Tarif insan-dışı'nı bütünüyle reddetmiyor ki. Sözkonusu olan, insanı, insanın müstesna değerini gerçek boyutlarıyla kabul etmekten ibaret.

İnsanı kendinde olmayan kabiliyetlerle donatarak yüceltmeye kalkışmak saçma. Modern Batı kültürü sık sık bu hataya düşmektedir. İnsanın gerçek haysiyetine saygı göstermek istiyorsak, onu, bütün büyüklüğü ve bütün sınırları içinde, olduğu gibi ele almalıyız... Jacques Maritain haklı: hümanizmin esas görevi, insanı daha insan yapmak, tabiatta ve tarihte onu zenginleştirecek ne varsa, hepsine ortak ederek, aslî büyüklüğünü meydana çıkarmaktır. İnsan hem kendinde mevcut kabiliyetleri, yaratıcı güçlerini, aklını geliştirmeli, hem de maddî dünyadaki güçleri hürriyetinin aracı haline getirmelidir.

İyi ama, böyle bir anlayış iki ayrı istikamete yönelebilir. Her şey insan hakkındaki görüşümüze bağlı. Başka bir deyişle, insan her şeyin tek ölçüsü olarak kabul edilince, bu hümanizm, ferdî veya sosyal bir hayat düzeninin adı olur. Tabiatüstü hiçbir gerçeği kaale almayan Tanrısız bir hüma-

nizm. Tanrı'yı, ya topyekûn agnostik bir tutum için paranteze alır, yahut düpedüz inkâr eder.

Ama bir başka hümanizm daha var. Bu hümanizme göre, dünyadaki yaşayışımız, bu dünyayı aşan bir kabiliyet, bir imkân belirtmektedir. Kaderimizdeki yüceliğin kaynağı da bu. Bazılarının iddia ettiği gibi, hümanizmin vazgeçilmez şartı, insanı aşan bütün değerlerin inkâr edilmesi değildir. Hatta böyle bir inkâr sürekli bir tehlike arzeder. Her insana duyulan saygı, nihayet, bir 'cümle-i emriyeyi mutlakadır' (impératif catégorique). Daha derin bir tahlil böyle bir emri şüpheye düşürebilir. Oysa bütünüyle Yaratan'a bağlı, bu dünyadan itibaren en üstün bir hayat yaşaması emredilen ve ahirette sermedî bir mutluluğa namzet bir kul olmak, insanın hiçbir kabiliyetini sınırlandırmaz, bilakis ona sonsuz ufuklar açar. İşte Tanrılı hümanizm.

Ne var ki burada da bir tezat kendini gösterir. Tektanrılı bir dinin insanı, mütemadiyen kendi kendisiyle bölünmüş gibidir. Bir yanda muhteşem bir kader, ötede Rabbin sonsuz gücü önünde kul olmanın hiçliği.

Dar manada hümanizm, insanın büyük değerini ve insan tabiatındaki sonsuz imkânları tasdik demektir. Hıristiyanlık, ona her tektanrılı din gibi, ebediyete uzanan bir kader çizer. Evet insanoğlu günahkârdır, hata işler. Ama mutlak bir değeri de vardır. İnsanın necatı, hudutlarını aydınlık olarak bilmesinden ve kendi hiçliğini idrak etmesinden geçer. Gerçek hümanizm güç bir muvazenedir. Çok defa tehlikeye düşen, daima yeni baştan fethedilmesi gereken bir muvazene.

Tektanrılı bir din olan İslâmiyet için de insanın amacı ebediyettir. Kulun hayatı bu dünya ile sınırlı değildir. Ama İslâm arza da damgasını vuracak ve bir mümin olarak insana dünyada yaraşır bir düzen kuracaktır. O da bu yönüyle hümanist".

Babil Kulesinde Bir Gezinti

Hümanizm, kaypak, çapraşık bir mefhum. Karışıklığın ilk kaynağı: kelimenin kökü, *humanitas*. Latince'de humanitas, müphem ve çeşitli manalar taşır. Ciceron -Yunanlı Panetius ve Posidonius gibi- kelimenin manalarını ayırmaya çalışmıştır. Ona göre, humanitas, edep, hayırseverlik, âlicenaplık, zekânın terbiyesi, insana saygı demekti. Mana, zamanla daha da genişleyerek, medeniyeti de kucakladı. Kaldı ki Terence, ünlü mısraı ile, mefhuma daha da geniş bir anlam kazandırmış oluyordu:

Homo sum: Humani nihil a me alienum puto.[8]

Humanitas, Eski Romalılardan beri girift ve çok anlamlı bir kelime. 1- İnsanlık, insan tabiatı, insan zekâsı, insan soyu. 2- İnsanî duygular, iyilik, hilm, nezaket, edep. 3- Kültür, maarif, terbiye, öğrenim, edebiyat, serbest meslekler. 4- Kibarlık, çelebilik, zarafet. Bu anlamlar Batı dillerinde bazen tekil olarak "humanité"ye yükletilmiş, bazen de kelimenin çoğulu kullanılmıştır: "les humanités", "humanities" gibi.

Hümanite'ler

"Les humanités",[9] önceleri, Yunan-Latin dili ve edebiyatları, bu dil ve edebiyatların öğretimi anlamında kullanılır. Onaltıncı asrın başlarından itibaren de kültür, "studio humanitatis" karşılığı. "Daha sonra, klasik mekteplerde edebiyat bölümünü içine alan ve dokuzuncu sınıftan felsefe sınıfına kadar uzanan öğrenime Hümanite'ler denildi. Birçok hümanistin daha çok edebiyata ağırlık veren bu temayülüne karşı, onyedinci yüzyıldan bu yana yeni bir düşünce akımı belirecekti: realizm.

8 İnsanım, insanla ilgili hiçbir şey bana yabancı değildir.

9 Fransızca'sı "Les Humanités", İngilizce'si "Humanities". Türkçe'de Hümanite'ler olarak kullanıldı.

Başlıca temsilcileri, Bacon, Comenius, Gassendi, Locke, Francke ve Almanya'da "Realschule"nin kurucuları. Klasik ve edebî öğrenimle ilmî ve "real" terbiyenin savunucuları asrımızın başlarına kadar tartışmalarını sürdürürler."[10]

Fransa'nın tanınmış bilginleri tarafından yayımlanan bir sözlüğe göre de Hümanite'ler insanları yetiştiren eğitim ve insanın incelenmesi anlamına gelmektedir. "Hümanizm Rönesans Çağının insanlarına haysiyetlerinin delili olarak görünmüştü. Çünkü zihnî faaliyetleri beşer ölçüsüne irca ediyordu. Bu anlamda teolojinin hatta metafiziğin zıddıydı. Rabelais'nin pedagojik idealine uygun olan Hümanite, bütün bilgileri kucaklıyordu. Önce eski diller, sonra hukuk, tıp, tecrübî ilimlerin başlangıcı olan matematik, müzik ve tabiî, beden eğitimi.

Rabelais'nin çağdaşı olan büyük hümanistler, aşağı yukarı bu ideali gerçekleştirdiler. Ama sonraları mekteplere Cizvitler hâkim oldukça, hümanist eğitim çok daha mütevazı bir şekil aldı. 19. asrın sonlarına kadar: Hümanite'ler demek, eski dillerin öğretildiği sınıf demekti... 20. yüzyılın başlarında Hümanite'ler sınıfında müspet ilimler ve yaşayan diller de okutulmaya başlandı, tarihe daha çok yer verildi. Hümanite'ler aristokratik bir mahiyet aldı, çünkü eski dillerin dışında yeni bir eğitim de gelişiyordu: Modern eğitim... Zamanımızda ilmî, modern, teknik Hümanite'lerden de söz edilmektedir. Yani kelime, çocukta insanı yaratan bilgilerine hâkim olmayı sağlayan, muhakemeyi olgunlaştıran, insanlığıyla övünç duymasını sağlayan her eğitim için kullanılmaktadır."[11]

Anglosaksonlar için, Hümanite'ler, muhteva ve metotça fizik ve biyolojik ilimlerden ayrılan eğitim disiplinleridir. "Bu deyim, (bellibaşlı örnekleriyle) hem eski, hem de yeni dil ve

10 F. Buisson, *Noureau Dictionnaire de Pédagoie* (Yeni Pedagoji Sözlüğü), Hachette, Paris 1911.

11 *Dictionnaire Rationaliste* (Rasyonalist Sözlük), Paris 1964.

edebiyatları; edebiyat dışında kalan güzel sanatları; (hiç değilse en alışılmış bölümleriyle) felsefeyi; (sınırları daha az belli olarak) tarihi.. kucaklar. Sosyal ilimlerle Hümanite'ler arasındaki münasebetler ise daha çok tartışma konusudur. Modern üniversitelerde bazan sınıf, bazan bölüm olarak örgütlenen Hümanite'lerin esası bu. Hümanite'ler, insanı dikkat merkezi olarak alan çalışmalardır. Bununla beraber biyolojiden ayrıdır. Bir tabiat ilmi olan biyoloji de, bir sosyal ilim olan politika da Hümanite'lerin sınırları dışında kalır. Din de öyle. Hümanite'ler, insanla sadece beşerî düzeyde ilgilenir. İlâhiyat ise, semavî dinlerin bütününü kucaklar. Hümanite'ler şu veya bu felsefeye, şu veya bu inanca bağlı olmak zorunda değildir. İnsanla tabiatı, insanla tabiat-üstü'nü birbirinden kesin olarak ayırabileceği gibi, bazı dönemlerde çeşitli mektepler Hümanite'leri natüralizmle veya dinle kaynaştırmışlardır.

Cicero'da humanitas, en geniş anlamda, insanlığa mahsus vasıflar, duygular ve temayüller demektir. Yalnız tasvirî değil, normatif bir manası da vardı kelimenin. Humanitas'dan iki özel anlam çıkarıldı: a) Entelektüel yetkinlik ve bu yetkinliği sağlayan terbiye. Kardinal John Henry Newman'a göre, liberal bir terbiyenin esas amacı bu yetkinliği sağlamaktır (*Idea of a University*, 1852) b) İnsanî duygular, başkalarına karşı davranışımız: nezaket, saygı, edep. Bir kelimeyle, ideal bir centilmen için gerekli meziyetler, yani liberal bir eğitimin ikinci amacı.[12]

Hümanitarizm

Hümanizmle karıştırılan bir başka mefhum da: "humanitarisme".[13] Hümanitarizm, "hümaniter duyguların bütünü".

12 *Encyclopedia Britannica*, "Humanities" maddesi.

13 Fransızca'sı "humanitarisme", İngilizce'si "humanitarianism". Türkçe'de hümanitarizm olarak kullanıldı.

"Hümaniter, insanlara insanca davranmak isteyen, iyilik yapmak isteyen". Kişilerden çok doktrinler için kullanılır.

Her şeyden önce insanlığın yararını ileri sürenlerin felsefesi.

Şair Musset kelimenin doğuşunu şöyle anlatır: "Bir öğrenci filantroptan sözetmek istemiş. Herkesin bildiği eski bir söz bu: Philos, dost; anthropos, insan. Aksilik bu ya! delikanlı hatırlayamamış kelimeyi. Ne yapsın? Hümaniter'i uydurmuş." Ve Musset devam eder: "Hümaniter sanat, sosyal sanat... Hümaniter kelimesine saygım var, duyar duymaz şapkamı çıkarırım, günün birinde ne demek olduğunu da anlarım inşallah!".

Edebiyatçıların pek hoşlanmadığı bu şatafatlı lafzın tarih içindeki serüvenlerine bir göz atalım. Kaynak: *İçtimaî İlimler Ansiklopedisi.*

"Hümanitarizm teolojide çok kullanılmış bir kelime: İsa'nın tanrı değil, insan olduğunu ileri süren görüş. Zamanla, kelime asıl manasından uzaklaşmış. Bugün hümaniter[14] deyince, his hayatının her cephesinde acıları hafifletmeye ve hazları arttırmaya çalışan kimse gelir akla. Çevresindekilere sevgi ve dostluk beslediği farzedilir Hümaniter'in. Ama en belirgin duygusu, acı çekenler karşısında hayalî irkiliş. Hümaniter akımlar, daha çok, insanlara ve hayvanlara reva görülen maddî eziyetleri önlemek amacı gütmüşlerdir. Hümaniter'ler mutluyu daha mutlu yapmaktan çok, mutsuzu mutlu yapmaya çalışırlar. Hümanitarizm, çağımızdaki çeşitli akımlarla kaynaşmıştır. İlkel toplumlar ise böyle bir duygudan habersiz. Yabaniler çok zalim de olabilirler, çok müşfik de. Ama davranışları âni heyecanların eseridir. İnsanları ayırırlar birbirinden. Kabilelerine dostturlar, yabancılara düşman. Kendilerinden birini yaralayınca, pişmanlık bile duyabilirler. Ama savaş tutsak-

14 Fransızca'sı "hümanitaire", İngilizce'si "humanitarian". Türkçe'de hümaniter olarak kullanıldı.

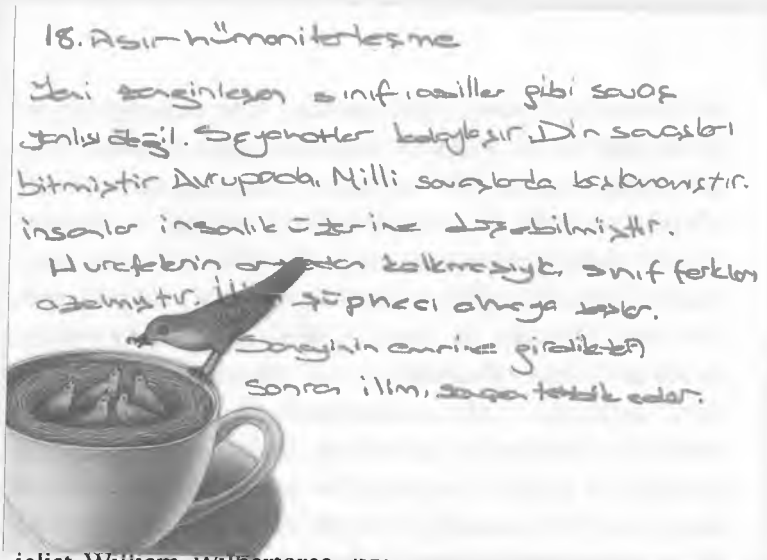
larına her türlü zulmü reva görürler. İlkel insan yavaş yavaş insanileşecektir. Hayvanların ehlileştirilmesi -sırf yararlanmak için de olsa- onlara daha yumuşak davranmayı gerektirir. Greko-Romen medeniyetine gelince.. Helen, kendini barbarlardan kesin olarak ayırır. Ama her iki toplum da esarete dayanır. Stoacılık insanlar arasında kardeşliği pekiştirir. Mark-Orel, 'Sizi incitenleri bile sevin' der. Epikür de filantroptur. Plütark, hayvanlara şefkat gösterilmesini ister. Roma İmparatorluğu'nun son günlerinde dinler kaynaşır birbiriyle. Doğu'dan gelen inançlar pagan dünyanın sertliğini yumuşatır.

İncil, şefkati, kardeşliği barışı telkin eder. Kilise, Ortaçağın gaddarlığı içinde daha insanca faziletleri canlı tutmaya, hümaniter bir şuur yaratmaya çalışır. Ne var ki Hıristiyanlık için bu dünyada acı çekmek sevaptır. Hayvanların ruhu yoktur, onlara acımak lüzumsuzdur. Kilise, putperestleri zorla Hıristiyanlaştırır. Hıristiyan olmayanları kardeş saymaz. Kiliseden ayrılanlara işkence eder, Haçlı Savaşlarını yönetir. Düşmanlarına ne eşitlik tanır, ne adalet. Bedbin ve baskıcıdır.

Rönesans da, Reform da insan ve hayvanların acısını azaltmayı amaç edinmez. Gerçi Thomas More, insaniyetçi tedbirlerle fakirlerin durumunu düzeltmek ister. Benzer temayüllere Erasmus ile diğer hümanistlerde de rastlamak kabil. Fakat çağ, tutkulara kaptırmıştır kendini, zavallıları düşünecek halde değildir.

Çağdaş hümanitarizm onsekizinci asırda doğar. İktisadî ve sosyal gelişmenin eseridir. Yeni zenginleşen üçüncü sınıf, asiller gibi, savaş yanlısı değildir, kandan hoşlanmaz. Ticaret ve sanayideki başarı 'her ne kadar emekçilerin sömürüsüyle birlikte gerçekleşmişse de' sonunda geniş sayıda insanlarla beraber çalışmak yeteneğini kazandırır ona.

Seyahatler kolaylaşır ve harcıâlem olur, kabile inhisarcılığından doğan köhne duygular silinir. Orta sınıf çok kalaba-



jelist William Wilberforce, köleliğin kaldırılmasına çalışır. İmtiyazlı tabakalar daha talihsiz insanları sevmeye veya hiç değilse onlara acımaya başlar.

İlim de büyük bir rol oynar hümanitarizmin gelişmesinde; asırlık hurafeleri ortadan kaldırırken, insanla insan arasındaki farkların da kökünü kazır. Onsekizinci asırdan beri az çok şüphecidir ilim. Şüphenin olduğu yerde taassup ve zulüm barınamaz. Bununla beraber ondokuzuncu asırda, ilim, hümaniter prensiplerin hem lehinde kullanılacaktır, hem de aleyhinde. Evet, tıpla cerrahlık, maddî acıları gidermek için sayısız hizmetlerde bulunur. Tatbikî ilimler insan konforunu geniş ölçüde arttırır. Fakat Malthus'la Darwin'in 'hayat için mücadele' nazariyesi hümanitarizmi baltalar. Sanayinin emrine giren ilim, aşağı sınıfların yarasına tuz biber eker. Savaşa tatbik edilen ilim, insanlığın felâketine sebep olur.

Birçok yazar suç, yoksulluk, savaş gibi problemlerin hümaniter metotlarla çözümlenemeyeceğini ileri sürmüştür. Zira bu gibi metotlar sadece teskin edicidir; çağdaş toplumun başarısızlıklarını saklamaya yarar. Yoksullara ve ezilenlere yardım eden yumuşak kalpli ve iyi niyetli insanlar hakikatte onlara kötülük etmektedirler. Çünkü onların,

sosyal adaletsizliği bütün sertliği ile hissetmelerini ve ona karşı isyan etmelerini önlemektedirler. Kan dökmeden gerçek ıslahat yapılamaz inancı, yalnız proleter hareketlerinde değil, köklü değişiklik isteyen diğer akımlarda da ağır basmaktadır: Fransa'da kralcılar, Almanya'da Hitler'ciler gibi.

Buna benzer bir eleştiri de, kurulu düzenin savunucusu olan biolojist'lerden gelmektedir. Onlara göre, hümanitarizm tabiata aykırıdır, çünkü gelişmenin şartı rekabettir, organizmalar arasındaki sonsuz rekabet. İnsan da bir organizmadır. Bu rekabet savaşında zayıflar ölür, güçlüler dayanır. Zayıfları, âcizleri, sakatları, ehliyetsizleri zorla yaşatmaya kalkmak ıstıfa (ayıklama) kanununa karşı gelmektir. Demek ki merhametten maraz hâsıl olmaktadır.

Amerika'da Babbitt'in (1865-1933), Fransa'da Seillière'in hümanitarizme yönelttiği tenkitler dikkate layık. Babbitt'e göre hümanitarizm, modern demokrasi, nasyonalizm, emperyalizm ve bütün modern politika ve ahlâk, onsekizinci asırdan ve -daha çok- Rousseau'dan kaynaklanır. Hıristiyanlık da, hümanizm gibi, insanın iki yönü olduğuna dayanır: İyi ve kötü, insan ve hayvan yönleri. Toplumun dürüst bir üyesi, içindeki kötüyü susturur. Kavga, insanla hayvan arasındadır. Kavganın başarıyla bitmesi için dinî, ahlakî ve geleneksel bir disipline ihtiyaç vardır. Hümanitarizm ise, insan mizacının iki yönlülüğünü reddeder. İnsan, Rousseau'cular için doğuştan iyidir; rasyonalistler için, doğuştan akıllı. Hislerini dizginlemesine ihtiyaç yoktur. İçinden geldiği gibi hareket etmelidir. Önemli olan duygulardır, tenkitçi düşünce büyük bir değer taşımaz. Babbitt'e göre, medeniyet disiplin işidir, hümanitarizm bu ihtiyacı karşılayamaz; tehlikeli bir kılavuzdur, çünkü iyimserdir. İnsan ancak karamsarsa mutluluğa kavuşur.[15]

15 Bkz. Crane Brinton, "Hümanitarianism" *Encyclopedia of Social Sciences* içinde (Içtimaî İlimler Ansiklopedisi), The Mac Millan Company, 1949.

"Babbitt *Demokrasi ve Liderlik* adlı eserinde, sık sık, din ve dinin dogmalarına karşı olduğunu ifade etmiş ve hümanizmi dinin yerine koymaya çalışmıştır. Yani hümanist değerlerin, dinin değerlerinin yerine geçmesi gerektiğini telkin etmiştir... Hümanizm dinin yerine geçebilecek müstakil bir felsefe midir, yoksa tarihte, sadece kısa bir süre için dinin yerine -ve sadece Babbitt gibi gerçekten aydın olan birkaç kişi için- geçebilecek bir ahlak anlayışı mıdır?... Hümanist dünya görüşünün tek başına kurduğu hiçbir değer ve alışkanlık sistemi yoktur... Hümanizm ananesiz, yani dine dayalı bir anane olmaksızın yaşayamaz... Yapılacak şey, dinin esasında var olan ve o dinin değer hükümlerine kaynak olan duyguların canlandırılması, tazelenmesi ve tenkidî aklın süzgecinden geçirilmek suretiyle tekrar hayata kavuşturulmasıdır. İşte tenkidî aklın yardımıyla inanışta, düşünce ve duygu birliğini yaratmak hümanist'e düşen vazifedir. Şu halde hümanizm, gerekli olmakla beraber, dinin yardımcısı değil, desteği olduğu taktirde faydalıdır; onun dinin vazifesini yapması, onun yerini alması beklenemez... Sonuç şudur ki, hümanizm bir dine yardımcı olduğu zaman ve o dinin görüş açısı içinde kaldığı zaman faydalı olabilir... Hümanizm ananeye karşı takınılan akılcı ve tenkidî bir tavır olarak her zaman yaşayacak ve muhafaza edilecektir."[16]

Sosyolog Pareto da suçlulara duyulan merhameti hümanitarizm olarak vasıflandırır. Topluluğumuza bağlı kişilere çok yumuşağız; bizden olmayanlara karşı ise, kayıtsız, hatta düşman. Dinî veya siyasî inançlarımıza katılanlar için de hoşgörülü oluruz. Merhamet gösterisine kalkmamızın bir başka sebebi de kendimizi beğendirmektir. Daha doğrusu, çok defa, kendimize acıdığımız için başkalarına da acırız.

16 Bkz. Thomas Stearns Eliot, "Irving Babitt'in Hümanizmi", *Hisar* dergisi içinde, mayıs 1979, sayı 259. Türkçe'ye çeviren Dr. Sevim Kantarcoğlu. Bu bölüm de Cemil Meriç'in "Hümanizm" dosyasından alınarak buraya eklendi.

Talihi yâr olmayanlar, çevrelerini suçlarlar. Acı çekenlere merhamet duymaları bundandır. Aşağı yukarı şöyle düşünürler: Ben mutsuzum, kabahat toplumun. Falanca da mutsuz, demek ki o da benim gibi toplumun kurbanı. Felaket arkadaşıyız. Kendime karşı ne kadar yumuşaksam, onun için de öyle olmalıyım. Çağımızın hümanitarizmi bir parça bu. İktisadî durumları pek iyi olmayanlar düzenin bozukluğuna inanırlar. Demek ki hırsızların, katillerin suçları da bozuk düzenin ürünü. Onlar da şefkat ve merhamete layık birer kardeş. Toplum içinde hak ettikleri yeri alamadıklarına inanan aydınlar ise, zenginleri, yüksek rütbeli subayları, devlet büyüklerini kıskanırlar. Demek ki fakirleri, suçluları kötülüğe iten bu imtiyazlı zümredir. Bugünün insanı, hümanitarizm yüzünden 'toplum'u 'ferd'e feda etmektedir.

Eskiden, suçluyu kaçırmamak için, masumu cezalandırmaktan çekinilmiyordu. Şimdi, hümaniter duyguları incitmemek için suçluya göz yumulmaktadır. Başkalarının malına konmak mı söz konusu; gerekçe hazır: Toplumun ferde karşı hakları vardır, kamu yararı, falan filan. Suçluyu korumak mı isteniyor: Ferdin topluma karşı hakları olduğu ileri sürülür.

Sözlüklerde Bir Gezinti

Hümanizm, hümanist'den türeme. "Hümanizm ve hümanitizm, insanlık sevgisi ve saygısı anlamına 1765'ten itibaren mevcuttur. Hümanitizm, yaşamamış. Hümanitizm ondokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar zaman zaman kullanılmıştır."[17] Kelimeyi çağdaş anlamda ilk kullanan, Proudhon (1850). "Soyumuzun tanrılaştırılmasını kabul edemiyorum.

17 Paul Robert, a.g.e., cilt 3, 1963, s. 565.

Bu inanç, nevzuhur atelerde din tedhişinin son yankısı. Hümanizm adı altında, mistisizme itibar ve resmiyet kazandırılarak, ilimlere peşin hüküm, ahlaka alışkanlık, iktisada komünote... bir kelime ile pısırıklık ve sefalet; mantığa da mutlak ve abes sokuluyor. Açıkça söylüyorum, ben katılamam bu yeni dine. Efendim bu yeni dinin tanrısı benmişim, böyle diyerek benimsetmek istiyorlar."

Fransızca'da, *hümanist* kelimesi onaltıncı asırda kullanılır: Eski dil ve edebiyatları bilen kimse. Zamanımızda ise, daha çok ondördüncü yüzyıldan onaltıncı yüzyıla kadar Antik kültür geleneğini yaşatan bilgin ve edebiyatçılar anlamınadır.

Bu mana, ilk defa olarak, 1873 *Larousse*'unda karşımıza çıkar. Hümanizm ise, Lügat'te, çok genel bir anlamda kullanılmıştır: Beşerî ile ilgisi olan. 1869 baskılı Littrê'de de, 1878 *Akademi Sözlüğü*'nde de yok. 1886'da, Pierre de Nolhac, hümanizm'i Rönesans'ı Rönesans yapan düşünce hareketi olarak tarif eder. Zamanımızda, kelimeden anlaşılan manayı *Akademi Sözlüğü*'nün ancak ikinci baskısında (1728) buluyoruz: Tarihî bakımdan, Batı Avrupa'da onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllarda ortaya çıkan Grek ve Latin edebiyatlarına dönüş hareketi; özel olarak, klasik edebiyatlarla, bihhassa Yunan ve Latin edebiyatı ile yoğrulmaktan doğan zekâ ve ruh olgunluğu. Bu konulara duyulan sevgi.

Bu tarifle, kelime menşeinden koparılmış oluyordu; insanlıkla ilgisi kalmıyordu hümanizm'in. *Akademi*, 'bilhassa' Yunan ve Latin edebiyatları demek suretiyle daha geniş bir hümanizm anlayışının da düşünülebileceğini ima ediyordu sadece. Modern hümanizm'le ilgili tartışmalar bu 'bilhassa'dan çıkacaktı.[18]

Büyük Ansiklopedik Larousse'da hümanizm: "Amacı, insa-

18 Jules Marouzeau, "Les Humanités Classiques" *Encyclopédie Française, Education et Instruction*, cilt 15 içinde, Paris 1936, s. 15, 34, 14.

nın temel vasıflarını geliştirmek olan fikrî ve felsefî temayüllerin bütünü" olarak tanımlanır. "Özel olarak bilhassa 16. yüzyılın Avrupa'sında gelişen, metotlarını ve felsefesini Eskiçağ'ın metinlerinden çıkaran entelektüel hareket. Hümanite'lere dayanan eğitim.

Felsefede: 1- Auguste Comte'un kurmak istediği insanlık dini.

2- F.C.S. Schiller'in doktrini. Bu doktrine göre, bütün beşerî bilgilerin temelinde insan tabiatı ve insanın temel ihtiyaçları vardır. Bir görüşün doğruluk veya yanlışlık ölçüsü, amelî bir değeri olup olmamasıdır. Schiller, doktrinini ahlâk'a, mantığa, estetiğe ve metafiziğe uygular. Pragmatizm'den daha da ileri giderek, her metafizik mutlağı reddeder. Ne kadar mizaç varsa, o kadar da metafizik vardır, hepside aynı derecede meşrudur. 3- Günümüzde, son amacı insanın bütün olanaklarını geliştirmek, insan haysiyetine, maddede ve manada saygınlık kazandırmak olan bütün felsefî, sosyal ve siyasî teoriler".[19]

Foulquié'nin *Felsefî Dilin Kamusu*'nda hümanizm: "İlgi merkezi olarak insanı, beşerî'yi alan davranıştır. Bu anlayışa göre en büyük değer insandır. Ya mutlak olarak, ya da hiç değilse tecrübe alanında. Demek ki ahlâkın amacı, kendimizde ve başkalarında insanı geliştirmek, insanlara insana gerçekten yaraşır hayat şartları sağlamaya çalışmak. Schiller'de bir nevi pragmatizm. Schiller Protogoras'ın mütearifesini benimser: İnsan her şeyin ölçüsüdür. Hakikat beşerî'dir, yani insan tecrübesinin ve ihtiyaçlarının bir parçasıdır."[20]

Bir başka felsefe sözlüğü yazarına göre de, "Rönesans hümanistlerinin (Petrark, Boggio, Laurent Valla, Erasmus, Budé, Hutten'li Ulrich) temsil ettiği düşünce akımı"dır hüma-

19 *Grand Larousse Encyclopédique*, Larousse Paris 1960.

20 Foulquie ve Saint-Jean, *Dictionnaire de la Langue Philosophique* (Felsefe Dili Sözlüğü), Paris 1962.

nizm. "Özelliği, insan zekâsını yüceltmek; ortaçağ ve skolastiği aşarak, modern kültürü antik kültüre bağlayıp insan zekâsını değerlendirmek."[21]

Şimdi de hümanist'i tanıyalım. Hümanist "eski dillerin, eski edebiyatların mütehassısı. 15. ve 16. yüzyıllarda klasik antikite'nin şaheserlerine itibar kazandıran bilginler ve edebiyatçılar. Sisteminin temelinde, insanın ana vasıflarının gelişmesi bulunan filozof".[22]

Hümanist, "eski dillerden yana olan, bu dilleri bilen. Kolejde hümanite okuyan. Hümanizm yanlısı. Hümanist adı, daha çok Petrark'la başlayan, Casaubon'la sona eren dönemin (ondördüncü, onbeşinci, onaltıncı yüzyıllar ile onyedinci yüzyılın ilk yılları) filologlarına (latinist, helenist ve hebraizan) verilir. Rönesans eski sanatların canlanışı, hümanizm eski edebiyatların".[23]

Lügatlerin tarifi bu. Şimdi de hümanizmin tarihi inkişafına bir göz atalım.

Bir Parça Tarih

Hümanizm önce İtalya'da boy atmış! Çünkü İtalyan sitelerinde zengin bir ticaret hayatı ve muhteşem saraylar mevcuttur. Böyle bir akım, ancak, serveti ve boş zamanı olan İtalya gibi bir tüketim medeniyetinde görülebilirdi. İlk hümanistler kâtiptiler, kütüphaneciydiler, hocaydılar; bazan saraylı ve memur, bazan da hükümdar ve kilise prensi, yahut sitelerin ve sarayların büyük tacirleri. Altmış, yetmiş kadar İtalyan yazarı ondördüncü yüzyılın sonlarında ve onbeşinci yüzyıl boyunca çağlarına damgalarını vuracak kadar

21 André Lalande, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie* (Felsefenin Teknik ve Tenkidi Sözlüğü), Paris 1960.

22 *Grand Larousse Encyclopedique.*

23 Bu alıntının kaynağını bulamadık.

büyük ün kazandılar ve o zamana dek edebiyat ve fikir çevrelerinde şahit olmadığımız geniş bir yankı uyandırdılar. Latince ve İtalyanca yazılmış binlerce sayfa nesir ve şiir, bu yazarların zevkini ve ustalığını daha sonraki asırlara ispat eden birer abidedir. Daha sonraki asırların okuyucuları ve öğrencileri için hümanizm demek, bu ünlülerin yazıları ve uyandırdıkları alâka demektir.

Hümanizm, Yunan ve Latin klasiklerine karşı gittikçe artan bir ilgi yarattı. Derin ve yaratıcı olmayan fakat uyanık ve tenkitçi bir zihin faaliyeti için, eski yazarların muhtevaya aşağı yukarı aldırış etmeyen şekil mükemmeliyeti ve düşünce hürriyeti, değerli bir malzeme idi. Bununla beraber İtalyanlar da Eski Romalıların yaşadığı topraklarda yaşadılar ve kendilerini onların çocuğu olarak hissettiler. Klasik çağda, Romalıların dili Ortaçağ'daki ilim, hukuk ve kilise dilinin aynıydı. Eski yazılardan iktibas, Ortaçağ yazarlarının âdetiydi. Ortaçağ'ın bildikleri, geniş ölçüde, Eskiçağ'ın bildikleriydi. Fakat bu antik irfan Ortaçağ'da Hıristiyan kilisesinin doktrinine, disiplinine, felsefesine tâbiydi. Skolastik üniversitelere ferman dinletiyor, ilme hurafeler sızıyor ve zaman, din dışında değer tanımıyordu. Oysa şimdi tecessüsün hudutları genişlemişti. İnsanlar klasiklere başka bir kafayla eğilmekteydiler. Edebî güzellikleri, konulardaki çeşitliliği ve klasiklerin hayata serazat bakışlarını başka türlü değerlendiriyorlardı. Eski yazarlar cetleri kadar yakın geliyordu onlara. Geniş ölçüde kilisenin dışında, önceleri üniversitelerden bağımsız olarak ve sayıları gitgide artan öğrenciler, hocalar, yazarlar, memurlar klasiklere daldılar dolu dizgin. Elyazmalarına susuzdular; Ortaçağ'ın tanıdığı klasik yazarlar listesine, aşağı yukarı elli yılda, daha sonra eklenecek bütün yazarları kattılar. Ciceron'un, Quintilien'in, Nepos'un, Plautus'un, Martial'ın, Ovid'in, Pline'ın, Varron'nun, Tacitus'un ve daha az tanınmış kişilerin yeni eser-

leri manastırlarda ve daha başka yerlerde yeni eserler keşfedildi. Çok geçmeden de Yunan klasikleri ele geçti. Yunan hocalar satacakları metaları da beraberlerinde getirdiler: Guarino, 1408'de, elli kadar yazmayla Doğu'dan geldi. Sicilya'nın allame bir kitapçısı Aurispa, 1423'de Venedik'e 200'den fazla yazma taşıdı. İstanbul'da Venedik sefaret kâtibi olan Filefo, ülkesine en az elli Yunan eseriyle döndü. Bütün bu yazmalar defalarca istinsah edildi, eleştirildi, Latince'ye ve İtalyanca'ya çevrildi. Sonunda basılarak modern ilim dünyasının düsturu oldu.

Klasikler üzerinde çalışma hayranlık doğurdu, bu hayranlık taklide götürdü. Klasik inceliğin taklidi, hümanizmin en göze batan yanıydı bir zamanlar. Birçok yazarlar bu yoldan ün kazandılar.

Hümanistlerin ilminden ve üslubundan çok, işledikleri konuların çeşitliliği dikkati çekiyordu. Gerçi Ortaçağ'ın da hayvanlardan söz eden, tarihten ve fenden dem vuran yazarları vardı ama çoğu ikinci sınıf yazardı bunların. Şimdi en büyük hümanistler bir taraftan klasikleri basar, edebî denemeler, mektuplar, şiirler, nutuklar kaleme alırken, bir taraftan da coğrafya kitapları, tarihler, hal tercümeleri yazıyorlardı. Okuyucunun merakını kurcalayan hiçbir konu ihmal edilmiyordu.

Ama hümanistlerin en beğenilen tarafı ne eserlerinin şekliydi, ne işledikleri konu. Mühim olan zihniyetleriydi. Ortaçağ'ın sofuluğuna veya hiç değilse kilise muhabbetine kıyasla, hümanizm, teolojiye büyük bir ilgi göstermiyordu. Bazan kiliseyi görmezlikten geliyor, bazan da sert eleştirilerle hırpalıyordu. Düşüncede hiçbir otorite tanımıyordu hümanizm. Ortaçağ'ın Hıristiyan inzibatından adamakıllı kopmuştu. Bir yanıyla düpedüz pagandı. Bir parça da kaynaklarından geliyordu bu. Ama hümanistlerin düşünce hürriyeti daha çok rahipliğe karşı bir isyandı: Laik insanın, papazların

hâkimiyetine karşı direnişi. Evet.. hümanistlerin bazıları papazdılar. Ama bu papazlar Ortaçağ kilisesini temsil etmiyorlardı, kilisenin memuruydular, o kadar. Dünyeviydiler, hoşgörülüydüler, dine fazla bir bağlılık duymuyorlardı. Ortaçağ'ın kilise disiplini de, daha sonraki Reform cereyanı gibi, hümanizmin düşünce hürriyetini iyi karşılamayacaktı.

Belki hümanizmin bu pagan tarafı, belki de zamanın genel ruh haleti yüzünden, hümanistlerin eserlerine geniş ölçüde müstehcen karıştı. Ama bu müstehcen, insan sevgisiyle iç içedir: fıkradır, latifedir, hikâyedir.

Hümanizmin en çok önem verdiği alanlardan biri de eğitim. Klasikleri tanımak isteyenler daha önce bilenlerden öğrenmek istediler. Yunanlılar dillerini öğreten mektepler açtı. Eskilerin dilleri, üslupları, konuları okutuldu bu mekteplerde. Hümanist terbiye başlangıçtan itibaren aristokrattı. Onbeşinci asrın sonlarına doğru hümanizm yeni bir aşama kaydeder. Edebiyat, matbaanın icadıyla halka yayılır.

Fakat hümanizm de eski itibarını kaybeder. Hümanist adı övünülecek bir sıfat olmaktan çıkar, alay konusu olur. Bazı kilise adamları hümanizmi bir saptırış olarak suçlarlar. Kilisenin kokuşması son haddine varırken, bazı din adamları Reforma karşı yeni bir akım hazırlıyorlardı. 1494'de başlayan Fransa'nın Roma'yı işgali ve 1527'de Roma'nın yağma edilişi, hümanizme o kadar ilgi gösteren İtalyan toplumunun inkâr kabul etmez çözülüşünü vurguluyordu.

Bu arada hümanizm Alpler'i aşmıştı. Hümanizm şimdi de aynı gürlükle, Fransa'da, Almanya'da, Felemenk'de, İspanya'da, İngiltere'de, İskoçya'da boy atmağa başlıyordu. Aradaki fark millî özelliklerden ibaretti. Onaltıncı yüzyıl sonlarında hümanizm Avrupa'nın her tarafında geniş bir itibar kazandı.

Modern hayatın dokusunda esas liflerden biri oldu hümanizm. Çeşitli biçimler aldı: Klasik edebiyatlar, Hümani-

te'lerin eğitimi, ruhanî veya siyasî baskıya karşı hırçın bir direniş, insanı kâinatın merkezi sayan bir inanç, bazı modern felsefe ve din okullarının temeli olacak düşünceler.

Alpler'in ötesinde, baş yeri Antikite'ye ayıran ülke Fransa olmuş ve bu imtiyazını uzun bir zaman korumuştur. Onaltıncı asrın başlarında İtalyan örneklerinden cesaret alan ve Roma'ya yaptığı seyahatlerden esinlenen Budé, Fransa'da klasik bilgilerin yayıcısı oldu; Roma hukuku ve Antikite üzerindeki şerhleriyle çağının en büyük allamesi sıfatını kazandı (belki tek istisna Erasmus). Daha sonraki Fransız hümanistlerini şöyle sıralayabiliriz: Stephanus, Scaliger, Dolet, Ramus, nihayet Rabelais, Montaigne ve Casaubon. Onaltıncı asrın Fransa'sını, düşünce tarihinin en parlak dönemlerinden biri yapan, onlar.

1466'da (yahut 1467'de) Rotterdam'da doğan Erasmus, hümanizmin belki de en büyük temsilcisi. Alman ilmi de, Agricola ve Melanchton'dan Wolf ve Böckh'e kadar ilk ilhamını İtalya'dan aldı. Ondokuzuncu asırdan önceki İngiliz ilmini şekillendiren de, İtalyan hümanizmi.

Hümanizmin resmî eğitim üzerindeki etkisi o kadar derindi ki, onbeşinci yüzyıldan ondokuzuncu yüzyıla kadar 'Literae humanites' ve 'Hümanite'ler' demek aşağı yukarı bütün büyük Avrupa üniversitelerinin programı demekti. O devirde ilim, daha çok terbiye meseleleriyle, klasikleri inceleyen derslerle, klasiklerin mekteplerde okutulmasını müdafaayla, terbiye üzerine kitaplar hazırlamakla uğraşıyordu. İngiltere'de hümanizmin adı 'yeni bilgi' idi. Onbeşinci asrın son yıllarında bir avuç İngiliz İtalya'da okumuş ve yurtlarına dönünce üniversitelere ve mekteplere yeni dersler ve metotlar sokmaya çalışmıştır. Servetini hümanist idealleri uğruna harcayan Colet, Londra'da modern metotlarla klasikleri okutan bir mektep kurdu (St. Paul's). Bu mektep yalnız büyük adamlar yetiştirmekle kalmadı, İngiltere'de açı-

lan birçok yeni mektep için de örnek oldu. Erasmus'un kendisi de Cambridge'de hocalık yaptı, terbiye üzerine bir eser yazdı ve bir Latince ders kitabı hazırladı. Asrın ortalarında, İngiliz üniversiteleri klasikler okutulan kürsülerle zenginleşti, büyük Latinistlerin ders verdiği kürsüler. Thomas More yeni terbiyenin tipik bir örneğidir. Onaltıncı asır başlarken Alman üniversiteleri klasiklere eskisinden çok daha derin bir ilgi gösteriyorlardı. Hümanizme ağırlık veren üç, dört üniversite açıldı. Hele Latince öğretim yapan üniversiteler hümanizmin fideliği oldu. Bu mekteplere daha sonra 'Gymnasia' adı verilecektir.

Bununla beraber, mekteplerde baş tacı edilen klasikler ümit edilen intibahı yaratamadılar. Hümanizm, mekteplerde formalizme dönüştü. Öğrencilerden çoğu büyük bir fayda sağlayamadı klasiklerden. Mekteplerde hümanizm, canlı bir prensip olmaktan çok bir fetiş'ti.

Ne var ki, hümanizm, Reform'un bellibaşlı köklerinden ikisini oluşturdu: Ortaçağ kilisesinin tenkidi ve Kitab-ı Mukaddes'e serbestçe eğiliş. Fakat bütün olarak ele alırsak hümanizm, semavî ve baskıcı imana karşıdır. Nitekim, kiliseye ve İncil'e dönen Reformcular bu dünyanın öteki dünya için bir hazırlıktan ibaret olduğunu öğretmeye kalkınca, hümanistler bu mâveracı zihniyete cephe aldılar. Hümanizm, daha çok, deizm'le uyuşur; daha doğrusu, din konusunda en küçük bir coşkunluk göstermez. Entelektüel alanda biricik sevgilisi kültürdür. John Stuart Mill ve Matthew Arnold gibi yazarlar, incelmiş fakat dindışı bir dünya görüşü olarak ele alınan hümanizmin en mükemmel temsilcileri. Siyasî alanda da hümanizm kısıtlayıcı her baskıya karşıdır. İnsanoğlu hayatını bütün dolgunluğuyla ve tam bir hürriyet içinde yaşayacaksa her türlü baskıdan uzak olmalıdır: baskıyı yapan ister hükümdar olsun, ister toplum. Rousseau onsekizinci asır Fransa'sının istibdadına kafa tutar.

Cenevre vatandaşı, bu şahlanışıyla yalnız Aydınlıklar Çağı Almanya ve Fransa'sının hürriyetçi aydınlarıyla değil İngiltere ve Amerika'daki hürriyetçilerle de akrabadır.

İnsaniyetçi zihniyetine rağmen, hümanizm, onsekizinci asırda başlayan hümanitarizm'le pek de sıkı bir ittifak kuramadı. Klasikler için gösterdiği ilk devirlerdeki heyecan bir yana, hümanizmin herhangi bir coşkunlukla başı hoş değildir. Evet, haksızlığa, zulme, işkenceye isyan şüphe yok ki hümanist bir zihniyetin alâmetiydi. Bunun içindir ki hümaniter ıslahat bu kafadaki insanların sempatisine güvenebileceğini umdu. Ne var ki, her şeyi terbiyeden bekleyen hümanistlerin bu katı inancı sosyal reformları engelledi. Hümanizme göre sosyal reformun tek ciddî kaynağı olabilirdi: terbiye. Halk yığınlarına daha iyi hayat şartları yaratmak için girişilen çetin mücadelede hümanist hayat görüşüyle meşbu kimseleri göremiyoruz pek. Hümanistler aristokratik ve ferdiyetçidirler; bakışları daha çok maziye ve kendi kişiliklerine dönüktür.

Teknik bir ıstılah olarak da, entelektüel ve moral bir anlayış olarak da, hümanizmde daima ağır basan etimolojidir. Yani, ayırıcı vasfı tabiat üstü değil de insanî olan; dış tabiata değil de insana taallûk eden; insanı ulaşabileceği en yüksek irtifaa çıkaran veya insan olarak isteyebileceği en yüksek tatmini ona sağlayan her şeye hümanizm denilebilir.

Demek ki hümanizmin çeşitli anlamları var: önce makul bir hayat dengesi. İlk hümanistler bu dengeyi Eski Yunan'da bulmuşlardı. Hümanizm, sadece Hümanite'ler veya edebiyat öğrenimi manasına da gelebilir. Hümanizm, dinî duygulardan uzaklaşmak ve hayatın bütün cephelerine ilgi duymaktır. Hümanizm, bir Shakespeare'in veya bir Goethe'nin bütün coşkunluklarını benimsemektir. Kimine göre de merkezi ve müeyyidesi insan olan bir felsefedir. Hümanizm, bu manada, en parlak çağını onaltıncı asırdan bu yana yaşamıştır. Descartes ve Leibniz gibi filozoflar yüzde yüz

hümanisttiler. Locke, nihaî bilgiye insan tecrübesiyle erişilebilir, derken, katıksız bir hümanist gibi düşünüyordu. İnsan kendi problemlerini kendi çözümleyebilirdi, ona göre. Hümanizm, Voltaire, Diderot, Montesquieu aracılığıyla Amerikan ve Fransız devrimlerini de damgaladı.

Hümanistlerin şahı, Rousseau. Tabiat kanunu hakikatte, bir insan tabiatı kanunudur. İnsan kendi çabasıyla mizacına uygun bir tabiî yaşayış düzenine dönmelidir ve dönebilir. Onsekizinci ve ondokuzuncu asırların iyimser ve ıslahatçı felsefeleri temelde hep hümanisttir. Almanya'da Herder, Lessing, Schiller ve Goethe hümanizmin yeni bir aşamasını temsil ederler. Kant'ın tenkitçi sistemi de hümanist bir görüşe dayanır.

Eskiden hümanizmin rakibi, tabiat-üstüne inananların hayat görüşüydü. Oysa onyedinci yüzyılda Bacon'un telkinleri, Kopernic'in, Kepler'in ve Galile'nin keşifleriyle yeni bir rakip daha çıktı hümanizme: Natüralizm. İnsan, kâinatın merkezi değildi artık.

Demek ki felsefede kabule şayan üç mektep vardı: hümanizm, tabiatüstücülük ve natüralizm.

Edebiyat Tarihlerinde Hümanizm[24]

Fransız tenkitçi Emile Faguet'ye göre, "Hümanizm ne Ortaçağ'dır, ne Reform ne de Rönesans. Rönesans, eski düşüncelerin dirilişi; hümanizm, Eskiçağ edebiyatına karşı duyulan sevgi. Rönesans insanı, çok kere, hümanisttir; hümanist, her zaman bir rönesans adamı değildir. Bir Rönesans adamının mutlaka hümanist olması gerekmediği gibi. Kaldı ki, hümanizmle Rönesansın sahneye çıktıkları tarihler de

24 *Kırk Ambar*'ın 1980 baskısında (Ötüken) kitabın arkasındaki Notlar bölümünde yer alan Faguet'nin, Plottard'ın, Schmidt'in ve Bachelard'ın görüşleri metinle kaynaştırılarak buraya aktarıldı.

başka. Rönesans, İtalya'da 15. asırda, Fransa'da 16. asırda doğar. Hümanizm, Antikite'den günümüze kadar aşağı yukarı her çağda mevcuttu. Ne var ki, 16. asırda belirginleşmiş, bilinçlenmiştir sadece, Rönesans'dan yeni güçler kazanmıştır. Hümanizm, bir nevi ruh haleti.

Temelinde, geçen asırların büyük yazı üstatlarını iyice tanımak ve ustaca taklit etmek kaygısı yatar. Daha gelişmiş haliyle, yaşanılan zamandan kaçmak ve Eskiler gibi düşünmek çabasıdır.

Edebiyat alanında hem iyi, hem de kötü sonuçları olan bir ruh haleti. Yarattığı edebiyat, yüzde yüz halk dışıdır. Önce, halktan esinlenmez, sonra, halk tarafından anlaşılmak için kaleme alınmamıştır. Bir duvarla ayrılmıştır halktan. Pek millî olmayan bir edebiyat. Bir hümanistte Eski Çağların ruhuyla millî ruh çatışır birbiriyle. Hümanizmin yarattığı edebiyat, çok defa, bir taklit edebiyatıdır. Özü bakımından çekingendir hümanizm. Önce, Eski Çağları taklit eder, sonra, Eski Çağlardan yapılmış taklitleri. Yani, taklidin taklidi olur. Bu da edebiyatın sonu demektir.

Bu kusurların yanında çok büyük meziyetleri de var. Hümanizm, tabiî olarak, şekil mükemmeliyetine çok önem verir. Büyük olandan da hoşlanır. Gayrı şahsî bir edebiyat kurmaya çalışır. Uzak zamanlarda yaşamış yazarları incelerken, kendi kişiliğimizden çıkarız. Sanatımız genelleşir, nesnelleşir. Dâhi bir hümanistin en güzel örneği: Goethe.

Hümanist, kendini koyuvermez, çalışır. Şiire dökmez işi; trajedi, destan, komedi, roman yazar. Yani, insanlar ve olaylar yaratır.

16. asrın düşünen Fransızı bir Rönesans insanı değildir. Çoğu kez Protestan da değildir. O bir hümanisttir. Hümanisttir çünki, çekingendir, gelenekçidir, âni kopuşlardan hoşlanmaz, kendinden önce gelen nesillere başkaldırmak istemez. Oysa Rönesans'ın özü, itizal. Hıristiyanlık Eskiçağ'ın edebi-

yat ve sanatını hiçbir zaman mahkûm etmemiştir. Ortaçağ'da da sere serpe yaşamıştır hümanizm. Demek ki Fransız hümanisti ne bir başkaldırıcıdır, ne de bir yenilik getirici. Ülkesine, soyuna, tarihine sıkı sıkıya bağlıdır. Bir geleneği sürdürür. Sadece entelektüel hayatta daha büyük bir yer kazandırır bu geleneğe. Fransız fazla derin olmadığı için de hümanisttir. Rönesans insanı olmadan hümanist olmak demek, Antik eserlerde öze inmeden şekle bağlanmak demektir. İnanç alanında katolik kalınarak, edebiyat alanında Eskiçağ'a âşık olunabilir. Ruhça Hıristiyan, sanatça pagan.

Hümanizm, bir ortayol'culuktur. Kimseyi rahatsız etmez; Ortaçağ'ı kabul eder, Rönesans'ın dış kabuğudur".[25]

Bédier-Hazard'ın *Fransız Edebiyatı Tarihi*'nde de şunları okuyoruz. "16. asır Fransız yazarları, edebiyat ve güzel sanatlardaki büyük değişikliği anlatmak için Rönesans kelimesini kullanmazlar. Bu hareketin öncüleri ve şahitleri başka tabirleri tercih ederler: "Altınçağ'a dönüş", "Gotların karanlığını ve Kimmerlerin sesini dağıtan ışık", "edebiyatın ihyası" gibi. Galiba kelimeyi 16. asırda Plütark tercümesinin ithafında yalnız Amyot kullanmış ve I. François'nın Fransa'da edebiyatın yeniden doğuşunu (rönesansını) başlattığından söz etmiş. Boileau da "Hector'un, Andromak'ın, İlyon'un yeniden doğduğunu (rönesansını) gördük" diyor. İmaj, 17. asrın sonlarına doğru yaygınlaşır. *Akademi Lügatı*'nın ikinci baskısında (1718) yer alan kelime, Ortaçağ'a karşı yanlış bir hükmün yerleşip kökleşmesine yol açmıştır. Ne var ki Fransız klasik çağının Yunan'a ve Roma'ya karşı beslediği büyük ve mutlak hayranlığı belirtir. Valois'lar devrinde, Fransız edebiyatını nasıl bir idealin yenileştirdiğini gösterir. Bu ideal gerçek olarak 16. asrın ortalarına doğru gelişir; Pléiade şairleri bütün Ortaçağ geleneklerini bir yana iterek yalnız Yunan ve

25 Emile Faguet, *Seizieme Siècle, Etudes Litteraires* (Onaltıncı Yüzyıl, Edebî İncelemeler), Boivin, Paris, Önsöz, s. 15-24.

Latin örneklerini benimserler. Ama çeşitli cereyanların birbirine karıştığı uzun bir çalışma devresinden sonra gerçekleşir bu. Bu cereyanlardan en mühimleri İtalyanizm ile ümanizm.

Üniversitede okutulan derslerin en önemlisi olmakta devam eden ilahiyat 15. asırda kısır bir sofistik olup çıkmıştı. Ne klasik Yunan ve Latin şairleri okutuluyordu, ne pagan kültürün kısmen de olsa mirasçısı bulunan Kilise Babaları.

Seyahatleri arasında İtalyan medeniyetine hayran kalmış birkaç hoca şikâyetçiydi bundan. Kolej müdürleri müfredatlarında belagatle şiire de yer vermek istediler. Zekânın gelişmesi, hattâ ahlâkın düzelmesi için bu sanatlar mantık veya metafizikten daha faydalıydı. Bunları skolastik ilimlerden hümanite dersleri diye ayırıyorlardı: 'disciplinae humaniores.' Kendilerini de 'studiosi artium humanitatis' veya 'litteraturae humanioris' olarak vasıflandırdılar. 16. asır sonlarına doğru herkesin onlardan söz ederken kullanacağı hümanist isminin menşei budur.

Fransız bilginleri de İtalyanlara uyarak Latince'nin yanında Yunanca'yı da öğrenmek ihtiyacını duydular. Yunan'ı tanıma Fransız Rönesansı devrinin en önemli olaylarından biri olmuştur. Üstatlar ve kitaplar 15. asrın son çeyreğinde ortaya çıkarlar.

Teoloji henüz itibardadır. Paris matbaaları da Antikite yazarlarından çok Pierre Lombart'ın *Livre des Sentences* şerhleri veya Aristo mantığıyla ilgili kitaplar basmaktadır. Antik belagat daha çok bir süsten ibaret sayılmaktadır, ilahiyatın emrinde bir süs. Ama eski ustalarla temas, yavaş yavaş Ortaçağ üstatlarını ikinci plana atmaktadır. Örnek: Jacques Lefèvre d'Etaples. D'Etaples İtalya'ya gider, Eflatun felsefesine merak sarar, Aristo'yu şerh için yeni bir metot bulur. Doğrudan doğruya kaynaklara inen bu metodu Kitab-ı Mukaddes'e de uygular. Ortaçağ şerhlerini yok sayar. Çağının dogma ve disiplinlerini İncil'in metniyle mukayese eder. Şu

neticeye varır: rahiplerin evlenememesi, oruçlar, Latin litürjisi, ibadetlerin birçoğu İncil'in ruhuna aykırıdır. Metinlerin rasyonel yorumu bunu göstermektedir. D'Etaples, Calvin'in öncüsü sayılır. Asrın sonlarına doğru şakirt ve hayranları çoğalır. Bunlar arasında Guillaume Budé de var.

Hümanizm, büyük burjuvazi çevrelerinde itibar kazanır. Filoloji Budé için yalnız bir ilim disiplini değil, insanlığı daha yüce, daha mutlu kılacak bir genel kültür vasıtasıdır da. Kadim bilgeliktir filoloji. Hümanizmin sosyal ve ahlakî değeri konusunda Erasmus gibi düşünür. Edebiyat ise insanlık haysiyetimizdir.

İtalya Savaşlarından çok defa ganimet olarak antik heykeller ve büstler getirir Fransız asilzadeleri. Fransa'nın Roma nezdindeki bir elçisi, Jean Du Bellay Fransız asilzadelerine Antika eserler teminiyle görevlendirilir. Fransız asilzadelerinin Fransız Rönesansına karşı gösterdikleri ilgi uzun zaman bu artist ve koleksiyoncu tecessüsüne inhisar eder. I. Francois ve etrafındakiler İtalya'nın ihtişamını kıskanırlar. Bu rekabet ve gösteriş hırsı Fransız Rönesansının başlıca sebebidir. Tahta çıkar çıkmaz İtalyan dalkavukları François'ya 'edebiyatın babası' unvanı verirler ve o da bu unvana layık olmaya çalışır. Hükümdarlığının ilk yıllarından itibaren, asilzadelerinin eğitimi için Tukidites'in, Ksenofon'un, Diodore de Sicile'ın, vs. tercüme eserlerini bastırır. Mütercimleri teşvik eder. Amyot onun ısrarlı teklifi üzerine Plütark tercümesine girişir. Fransa'da basılan her kitaptan bir nüshanın kendi kütüphanesine gönderilmesini emreder. "Dépot Légal"in menşei budur. Venedik'ten Yunanca ve Latince yazmalar yollamalarını emreder elçilerine. Latince, Yunanca ve İbranca okutmak için bir kolej açar".[26]

---

26 Jean Plottard, "Le seizieme siécle", *Histoire de la Littérature Française* içinde (Fransız Edebiyatı Tarihi) J. Bedier ve P. Hazard yönetiminde, 2 cilt, Larousse, Paris. Cilt 1, 1923, s. 127-129.

Şimdi de çağdaş bir edebiyat tarihçisine kulak verelim: Konuşan Albert-Marie Schmidt.

"İnsan zekâsı doğuştan tembeldir: sert, aceleci ve sahte tezatlardan hoşlanır: Tanrı ile Şeytan, iyi ile kötü, gibi. Ortaçağ'la Rönesans da bu neviden bir tezat. Hakikatte böyle bir kopuş, bir yeniden diriliş yok. Ortaçağ boyunca birçok kilise adamları her türlü ahlâk kaygısından uzak Yunan'la Latin'in büyük eserlerini okuyorlardı. Fakat mutlak bir vicdan huzuru içinde değildiler. Bu entelektüel zenginliği kınayanlar vardı etraflarında. Yalnızdılar, terkedilmiştiler. Açık bir perseküsyona maruz kalmak kolay, onlar anlayışsızlıkla savaşmak zorundaydılar.

13. asrın sonlarında birden farkına varıyorlar ki durumları düzelmektedir. Seslerini yükseltiyorlar ve Avrupa bu doktrinleri tarihî gelişime uygun buluyor. Çünkü Avrupa laikleşmektedir. Sonra bazı hadiselerin sağladığı imkânlar da var: Bizans'ın alınışı, meçhul adaların keşfi gibi. Bu sayede kitapları, heykelleri ve tabiatı doğrudan doğruya tanıyorlar. Ama bu onlara yeni fikirler ilham etmiyor. Sadece asırlık inançlarını doğruluyor.

Hümanizm Avrupa'yı müşterek bir mitler hazinesine kavuşturuyor."[27]

Bachelard, Spenlé'nin *Avrupa Hümanizminin Büyük Üstatları* adlı incelemesine yazdığı önsözde, diyor ki:

"Hümanizm, Rönesans'tan zamanımıza kadar etkisini sürdüren aralıksız bir tarih, ruhî bir aksiyondur, ama harekete dinamizmini veren, asırlara hükmeden, büyük dâhiler...

Hümanizm, hem kültürün yenilenmesini gerektirir, hem de geleneksel kültürün taze düşüncelerle bütünleşmesini...

Spenlé'ye göre, hümanizmin beşiği Ortaçağ Paris Üniversitesi. Roma'da Papa, Almanya'da İmparator, Paris'de Üni-

27 "Littérature de la Renaissance", *Encyclopédie de la Pléiade* içinde, Cilt 3, 1958, s. 167-179.

versite... Bütün Avrupa bu üniversitenin derslerine koştuğu için, üniversite, Avrupa'nın hakemi olmak misyonunu yüklenecektir...

Hümanizmin babası, Erasmus bu okulda okudu. Yazara göre, Avrupa'nın büyük hümanistleri: Erasmus, Voltaire, Goethe, Nietzsche, Spitteler ve Rilke..."[28]

Yunan Latin Mirası Hakkında Çeşitli Yorumlar

Çağdaş bir Fransız terbiyecisi mefhuma daha çok aydınlık getirmek istiyor. Filhakika Jules Marouzeau'ya göre Hümanite'ler terbiyecileri, düşünürleri, edebiyatçıları uğraştıran, çeken, büyüleyen ve birbirine düşüren bir kavram.

"İnsan olarak yetişmemizde, Greko-Latin kültürünün katkısı nedir? Helenlerin şaşırtıcı tarihleri boyunca kurdukları, Romalıların benimsedikleri ve yaydıkları, asırlarca unutulduktan sonra Rönesansın ortaya çıkarıp değerlendirdiği, Batı dünyasının bütün biçimleriyle yararlandığı, bu harikulade miras nedir, ne değildir?

Bir döküm yapmaya kalkınca, birbirine aykırı yargılar karşımıza çıkıyor. Mesela Livingstone'a göre, her çağ, klasikleri kendine göre yorumluyor. Esterlich'e göre, dönem, budala ise, budalaca, ukala ise ukalaca kullanılmıştır klasikler. Hümanite'lerin nice yandaşı kendi bağlı olduğu değerleri buluyor Hümanite'lerde; hümanizmi müdafaa eder görünerek, hümanizme kendi değerlerini müdafaa ettiriyor: Böylece hümanite'ler taban tabana zıt prensipler adına övülüyor ve en çeşitli amaçlar için insanlar ve partiler tarafından kullanılıyor.

Hümanizm ve Hıristiyanlık: Hümanizmin kültür alanında en büyük rakibi: Hıristiyanlık. Hıristiyanlık için hümanizm

28 Jean-Edouard Spenlé, *Les Grands Maîtres de l'Humanisme Européen* Correa, Paris 1952, s. 9-13.

ne? Kimilerine göre, Rönesans, kafaları ve gönülleri paganlaştırmıştır, ferdin naslardan kurtuluşudur, Hıristiyan dogmasına karşı, Yunan düşüncesinin zaferi, Hıristiyan idealini bir yana iten bir bağımsızlık hareketidir. Hümanizm din-dışı idealin ta kendisidir. Greko-Latin hümanizmi, biz Hıristiyanlar için bir ideal olamaz, hatta beşerî bir ideal bile değildir. Kimilerine göre ise, tam tersine katoliklikle hümanizmin çatıştığını sanmak, yanlış, Hıristiyanlık... gelişmesi bakımından Greko-Romendir; bunun için katolik, Greko-Latin kültüre öncelik tanır, eski yazarlar... katolikliğin.. daha geniş anlaşılmasına yardım ederler; Greko-Latin hümanizmine ancak katoliklik yolundan gidilir.

Hümanizm ve sosyal ideal: Sosyal hayat bakımından, Greko-Latin hümanizm, anti demokratik bir kültür, bir imtiyazlılar kültürüdür. Çünkü arkaiktir, hasbî bir idealizm manzarası taşır. Filhakika, kimileri için aristokratik bir doktrindir hümanizm, bir kurtuluş aracı olmaktan çok tutucu bir güç, bir sınıf doktrini ve burjuva kafasının hapsolduğu bir zindandır. Ama başkalarına göre de, halk bilgeliğinin dile gelişidir hümanizm, nitekim tarih boyunca birçok defalar ihtilâl nazariyecileri ondan yararlanmışlardır. Hakikat şu ki, hürriyet ve istibdat kendilerine gerekçe aradıkları zaman, hep hümanizme koşmuşlardır. Tarih ikisini de boş çevirmemiştir. Hümanite'ler, siyasî koruyuculara ihtiyaç duydu mu meclislerdeki her partiden, Léon Blum'dan Léon Daudet'ye kadar, aynı derecede inanmış savunucular bulmuştur.

Hümanizm ve millî ideal: Bazıları derler ki, milli ideal bakımından, Yunanlı olmaktan çok Romalı olan hümanite bize insan dayanışması hakkında pek kesin bir inanç aşılayamamışlardır. Kucağında doğdukları millet daha çok nizam düşüncesi, hukukî kaide ve kuvveti temsil ettiğinden insanlara, ortak tabiatlarını hissettireceklerine, onları

kompartımanlara ayırmaya yaramışlardır. Ne olursa olsun nasyonalizmler, hümanite'ler aşkı ile pekala uyuşabilir. Bazıları da derler ki, hümanite mefhumu daima milletler üstü bir karakter taşır; hümanizm evrensel bir görüş; hümanistik katkı milletler arası ruhun vazgeçilmez bir unsurudur; hümanizm insan hayatına ezelî bir muhteva kazandırmanın tek yoludur; hümanizm aşağı yukarı hümanite'ler demektir."

Hümanizmin Klasik Muhtevası

Hümanizmin vasıfları üzerinde anlaşmak güç. Ama muhtevasını tayin etmek de aynı derecede güç. Ancak genelde kalarak uyuşmak kabil. Mesela, hümanizm büyük şairlerin, yazarların, filozofların yarattığı ne varsa o, dersek. İyi ama Greko-Latin düşüncenin temsilcilerine borçlu olduğumuz değerler ne?

Evrensellik ve rasyonalizm: Genellikle, arızî olandan evrenseli çıkarmak, kanun duygusunu kazandırmak, klasik zihniyetin eseridir, derler. Yunanlılarla Romalılar genel hakikatları insanın dikkatine çarpacak düsturlar halinde ifade etmişler. Hitabet özbeöz antik bir tür.

Klasisizmin ruhu, imajları düşüncelere, olayları remizlere, tecrübeleri kanunlara kalbetmek... olmuş. Umumî fikirler düzenini yaratmak, Yunanlıların üstünlüğü. İnsanlık evrensel medeniyete, ampirizmden düşüncelere kaçmak sayesinde yükselebilmiş.

İnsan, aklını kullanarak, özelden genele ulaşır. Rasyonalizm klasik hümanizmin bir unsurudur. Greko-Latin kafası, düşünür, sonuçlar çıkarır, şüphe eder, sual sorar, bir düşüncenin bütün yönlerini inceler, tahlile tâbi tutar. Tahlil varlıkların ve nesnelerin altında gizlenen zenginliklerin ortaya çıkarılışıdır. Sokrat'ın 'mayötiğinden' ve Eflatun'un diyalek-

tiğinden başlayıp İzokrat'ın sofistiğinden ve Ciceron'un retoriğinden geçerek Kilise Babalarının apolojetiğine ve Ortaçağ'ın skolastiğine kadar devam eden fasılasız davranış.

Aklın prensibi olan logos'u tanrılaştırmış Yunan. Mistiklere karşı ona dayanarak korunmuş, görünen dünyanın vehimlerinden onunla kurtulmuş, ilme ve pozitif felsefeye onun kılavuzluğu ile varabilmiş. İnsanoğlunun haysiyeti: Logos, Geleneğin içtimaiye ağırlık verdiği bir medeniyette ferdin jüstifikasyonu ve manevî kurtuluşu. Bugün bile, diyalektik düşünebilmek için, Yunanlıların mektebine gitmek zorundayız, Bergson'a göre.

Denge ve düzen: Muhakeme, insanı uçlardan korur. İspatın yanında itiraza, delilin yanında şüpheye yer verdiği için bir denge ve bir ölçüp biçme prensibidir. Hümanizmin büyük rolü, her çeşit aşırılığa karşı koymasıdır. Latin düzeni, ne şişirmeye, ne nisbetsiz araçların kullanılmasına, ne başsız sonsuz kapıp koyvermelere müsaittir.

Dahası da var, muhakeme demek, düzen demek. Metodik bir sunuşa hazırlık. Nutku parçalara ayırır. Nazariyecilerin öğrettiği, hatiplerin uyguladığı bir tasnif. Kitap bir başlangıçla bir son arasında biçimlenir. Her parçanın belli bir yeri vardır. Klasisizmin özelliğini yapan da bu tertip.

Biçim kaygısı ve hasbilik: Bütün bunlar biçime ait vasıflar ve biçim, Greko-Latin'in başlıca kaygısı: Eski zaman yazarı için, her şey söylenmişti, bulunacak bir şey kalmamıştı artık. Sanat, herkesin malı olan bir konuya yeni bir biçim vermekten ibaret. Sanatta yaratış diye bir şey yoktu. Sadece rekabet ve yarış söz konusuydu.

Düşünceye elbette önem verilecek ama daha çok spekülatife kaçılacaktı. Bunun içindir ki klasik zihniyet, entelektüel bir jimnastiktir. Bunun içindir ki hümanizm, doğrudan doğruya uygulanmaya elverişli olmayan bilgiler bütünü veya zihnî değerlerin hayati değerlere üstünlüğünü sağlayan di-

siplin diye tarif edilebilmiştir. Hümanizmin ilk meziyeti belli bir işe yaramamaktır.

Geleneksel bir değer: Tarihî bakımdan, hümanizm bir gelenek olmakla övünür. Bir kültür geleneği. Medeniyeti önce Yunan mucizesi sonra Latin başarısı temsil etmiş. Asırlar boyunca Batı düşüncesini bu gelenek yaratmış ve beslemiştir. Fransız edebiyatı biçim ve muhtevasını geniş ölçüde Antik edebiyatlardan almıştır... Klasisizmin manasını anlayamadan kendi kendimizi de anlayamayız. Dilin sürekliliği de bu geleneği bir kat daha güçlendirir. Roman dilleri Latince'nin belli bir aşamada aldığı biçimlerdir. Fransızca'nın izahı birçok bakımlardan Latince'dedir.

İtirazlar: Logos'un yönlerinden biri de lojik, yani mantık. Lojik'in gelişmesi aklın çarpıtılması olarak görülebilir. Filozofların sofistiği, retörlerin formalizmi, birtakım istidlal yollarını modalaştırdı. Bu yüzden eskileri taklit edenler laf ebeliği ile suçlandı. Antikçağ'ın sanat eserlerinde kompozisyon diye bir şey yoktur dediler. Bir Pindare'ın od'unda, Eflatun'un diyaloğunda, Horas'ın şiir sanatında, Seneka'nın bir kitabında, hatta Roma forum'unda ve hatta Atina'nın Akropol'unda, düzen ve ahenk aramak fazla nezaket. Eskilerin estetik anlayışı mükemmelmiş! Ne gezer! Hayatın akışına yan çizen katı bir şekil anlayışının güzelliği nerede? Hümanist terbiye, kılı kırka yararak fakirleştiriyor insanı, inzibat altına alarak köleleştiriyor, gerçeğin yerine heyulayı geçiriyordu. Belki sağlıklı bir disiplin, bir biçim. Ama öz yok.

Gelenek ve rutin: Hümanizm kurtarıcı bir rol oynamıştır, ama sonunda kurallara körü körüne bağlılık haline gelmiş, rutinleşmiş, düşünceyi dondurmuştur. Artık klasikler bizden daha üstün bir medeniyetin temsilcisi değildirler. Greko-Latin mazi, bir safradır. Modern dünya, geleceğe yönelmek için, kurtulmak zorundadır bu safradan. Klasik maziye bağlılık sıfırı tüketmiş ırkların zaafıdır. Geleneğe dayanan

bir tarih anlayışı yüzünden, mazi ile hali dış görünüşlere bakarak, aynı şey gibi görürüz. Derin ve mahrem farkları ayırt edemez oluruz. Geçmişimizi değil, şimdiki halimizi incelemek suretiyle daha iyi anlarız kendimizi. Mesela dil konusunda herhangi bir dili tarihî olarak izah etmek başkadır, onu derinden derine anlamak başka. Fransızca öğrenmek için, Fransızca öğrenmek lâzımdır, Latince değil.

Daha Yeni Bir Anlayışa Doğru

Hümanizm anlayışını genişletmek lâzım. Bu tabir, bütün özel kültürleri aşarak, kültür sayesinde ideal insan tipini yaratmak manasına gelmeli. Yeni bir hayat ve düşünce ideali kuracak yeni kültür değerleri ortaya çıkmıştır. Onları da dikkate almalıyız. Humanité mefhumu yeni bir muhteva ile zenginleşmiştir. Bugün, insanlar veya dünya derken, bizden öncekilerin kastettiğinden daha geniş bir bütün kastediyoruz.

Yeni kültür unsurları: Yalnız coğrafî bakımdan geniş bir bütün değil, beşerin çeşitli yönleri bakımından da geniş.

Kıtalar gelişti, yeni kültürler ortaya çıktı, yeni siyasî, sosyal, etnik şekiller vatandaşlık hakkı kazandı. Yeni Dünya'nın ruhu, Amerikanizm, slav ruhu, Asya'nın düşünce tarzı keşfedildi. Seylan'dan Japon takımadalarına kadar geniş bir hümanizm akımı yaratan Hint felsefesi, ilkellerin, bilhassa sanat veya müzik sahasındaki, canlı kültürleri dikkati çekti.

İç düşünce, ilmî psikanaliz gibi yeni araştırma metotlarına kavuştu. Felsefî düşünce, rasyonalizme sezişi, belki de mistiği ilave etti. Din düşüncesi, Katoliklik gibi, görünüşte çok katı çerçevelerin içinde bile farklılaştı. Sanat, yeni yeni araştırmalar peşinde. Dokunulmaz sanılan kurallar tekrar ele alındı. Biçim, çizgi, renk bile inkâr edildi zaman zaman. Reelde akla gelmedik yönler bulundu.

Edebiyatlar, bilhassa şiir, sanatla beraber garabet peşinde; şuuraltına veya gerçek üstüne el atmaktalar. İlim, en sivri akıllıların hayalinden geçmeyen bir önem kazandı. Edebî estetik, lengüistik ve filolojinin yeni katkıları ile zenginleşti.

Hayatımızın ritmi, neredeyse manası değişti. Bâkir faaliyet sahalarına yönelmekteyiz. Ezelî ve mutlak'ın yerini nisbî ve seyyal aldı. Bugünün insanı, tarihin bize tanıttığı insan değil artık. İnsanlık binlerce yıl zarfında değiştiğinden çok, son yüz yılda değişti. Modern çağ, insan ve insan kaderi, insanın dünyadaki yeri, menşei ve amaçları konusunda yeni bir tecessüsün doğumuna şahit oldu. Hem aksanca, hem nüansça başka yeni bir beşerî istifham. Bu feyizli toprak üzerinde yeni bir hümanizm yükselmelidir. Hümanizmin hazinesi büyüyor; hiçbir zerre kaybedilmemeli.

Yeni kültür anlayışı: Dahası da var. Değişen yalnız kültürün muhtevası değil, kültür mefhumu da değişti. Kültürle medeniyeti birbirinden ayırmaya kalktık. Yeni terbiye şekilleri ve metotları düşünüldü. İlmin sağladığı malzemelere yeni bir kültür değeri verildi. Terbiye bütünü kucaklamalıdır. Hümanizm başka disiplinlere eklenen bir disiplin değil, bütün disiplinlerden çıkarılmış bir oluşumdur. Evet Greko-Latin menşeli kültür insanlığın terbiyesinde mühim bir rol oynamıştır ama hümanizmin bütünü hümanite'ler değildir. Greko-Latin kültürü çok önemli. Belki kültürlerin içinde en önemli olanı, ama tek başına değil.[29]

29 Jules Marouzeau, a.g.m., Cilt 15, s. 34/14-15, 34/18.

ROMANIN ROMANI

"Vaktiyle büyük bir devenin bir başı varmış
Başsız deve olmaz ya, masal.. neyse"

Tevfik Fikret

FASLI AÇARKEN

Dört bin yıl önce, gözlem ve düşlerini papirüslere dökmüş Mısır; Hint, *Hikâye Irmakları Okyanusu*'nu yaratmış.[1] *Genji'nin Serüvenleri*[2] bin yıl önce yazılmış Japonya'da. Sonra, Hind'in, İran'ın, Arab'ın ortak şaheseri: *Binbir Gece*[3] ve kas-

1 Bkz. Cemil Meriç, "Masal, Hikâye, Roman", *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İletişim Yayınları, 1. baskı, 1994, s. 228, v.d.

2 Murasaki Şikibu'nun eseri. Murasaki çağını bütün ayrıntılarıyla dile getirmiş ama kendisini tanımıyoruz. Ne doğduğu yıl belli, ne öldüğü. 1000 yıllarının bir saraylısı. Eseri Japon edebiyatının şaheseri. Batı edebiyatlarında, yakın zamanlara kadar *Genci*'deki ince psikolojik tasvirlere rastlamak çok güç (C.M.).

3 Avrupa'nın bazı ülkelerinde *Arabian Nights* adıyla tanınan bir hikâyeler mecmuası. Arap edebiyatının özelliklerini taşımaz. Günümüze kadar uzanan bir çöküş döneminin ürünüdür. Her zaman bir ahlâk ve talim amacı gütmedikleri için Arap eleştiricilerinden büyük bir itibar görmemişlerdir. Avrupa etkisiyle yeni bir baştan değerlendirilinceye kadar bu hikâyelerin çekiciliği ihmalden koruyamamıştır onları... *Binbir Geceler*'deki hikâyeler çeşit çeşittir .Peri masalları, garip seyahatler veya serüvenler, saraylarda geçen aşk masalları, şehir hayatını sergileyen hikâyeler, hayvan kıssaları. Sonra ahlâkî ve tarihî fıkralar, medrese tartışmaları, dinî masallar, pikaresk hikâyeler, destan mahiyetinde uzun romanlar. Duyarlılık bakımından çok farklıdır hikâyeler, kimi alabildiğine kaba ve müstehcen, kimi ince ve aşırı duyarlı. Umumî havaya bakarak, kita-

sas'ların, çağdan çağa, ülkeden ülkeye aktardıkları *Siret-i Anter.*

Hayal ağacı Asya'da boy atmış ilkin. Doğulu, *Binbir Gece*'deki sultana benzer. Zavallı Şehrazat: Ya her akşam yeni bir masalla eğlendirecektir sultanı, ya canından olacaktır. Batı'da insanlar, kaderlerini kendi çabaları ile inşa etmek isterler, pek iltifat etmezler hayale.

Adı geç konmuş romanın, ama aşağı yukarı her çağda, her ülkede yaşamış; önce haşarı, çılgın ve derbeder bir çocuk; sonra kişiliğini arayan bir delikanlı: cesur ve cihangir. Nihayet durulmuş, hudutlarını çizmiş, fetihlerini tamamlamış. Hikâye, Balzac'la roman olur. Bir edebiyat tarihçisinin dediği gibi "Molière'den önce Fransız komedisi, Shakespeare'den önce İngiliz dramı ne ise, Balzac'dan önce dünya romanı da o.. Balzac, romancıların yalnız en büyüğü, en verimlisi, en çeşitlisi değil, romanın ta kendisidir" (Brunetière).

Türün gelişmesini üç merhalede ele almak yerinde olur: a- romanın tarih-öncesi, b- romanın ön-tarihi, c- kemal çağı, yani asıl roman.[4]

---

bın orta ve aşağı tabakadan müslüman şehirlilerin hoşça vakit geçirmesi için kaleme alındığı söylenebilir. Okuyucuların yönetici sınıflarla sıkı bir teması yoktur. Geceler her kültür seviyesine hitap eden bir kitap. Cazibesi, insanoğlunun ezelî hayal susuzluğunu gidermesinden geliyor (C.M.).

Bkz. Cemil Meriç, "Binbir Gece Binbir Gün", *Bir Dünyanın Eşiğinde*, s. 32-34 ve "Binbir Gece ile Mukaddime", s. 297-298 ve "Arap Edebiyatı", s. 299-302, *Kültürden Irfana*, İnsan Yayınları, 1986.

Büyük bir şövalye romanı olan *Siret-i Anter*'e gelince, bu eseri El Esmai yazmış derler. El Esmai, hicretin ikinci asrı sonlarında yaşayan bir Arap gramercisi... Hakikat şu ki bu halk hikâyelerini kaleme alan El Esmai değildi. Hikâyeleri anlatan, onların belli bir kaynaktan geldiğini göstermek için başına El Esmai adını iliştirmiş. Roman, bugünkü biçimi ile, Haçlılar devrinde yazılmış olsa gerek. Doğulular, üslup endişesi gütmeyen bu hikâyeleri fazla ciddiye almazlar. Müsteşrikler ise halkın ruhunu dile getiren *Siret-i Anter*'in tekellüfsüz ifadesine bayılırlar. Eser 32 ciltir, Fatih Sultan Mehmet'in emriyle Türkçe'ye kazandırılmıştır (C.M.).

4 Escarpit'e göre de, edebiyat tarihinin tarihî gelişmesini çizmek için önce tarih-öncesine yer vermemiz lâzım. Edebiyat tarihinin tarih-öncesi Eski Yunan'dan başlar, 16 ila 17. yüzyılların arasında bir yerlerde son bulur. Sonra, kabaca 1500'den 1800'e kadar süren bir ön-tarih başlar. Bu üçyüz yıl içinde gerçekleşen

Roman, edebiyat kültürümün, ana kaynaklarından biri. Yarım asır dolaştığım o hayâl dünyasından okuyucuya birkaç kartpostal sunmak istiyorum. Bu ne bir edebiyat tarihi, ne bir tenkit denemesi.

Çağdaş roman, gelişen bir sınıfın ifade vasıtasıdır. İnsanlık adına konuşan bu sınıf, yığınlara kendi düşüncesini, kendi ümitlerini, kendi hayallerini yaymak için her vasıtadan faydalanacaktı.

Romanın ön-tarihini *Don Kişot*'la başlattık. Çünkü Cervantes bir çağı kapayan ve dünya hikâyesine yepyeni ufuklar açan bir fatihtir. XVIII. asrı kucaklayan döneme romanın ön tarihi demek doğru mu? Roman Balzac'dan önce bütün fetihlerini tamamlamış değil midir? Yalnız Fransız romanını ele alsak, bir Le Sage, bir Marivaux, bir Prévost, bir Rousseau, bir Laclos, bir Sade.. insan ruhunun karanlık dehlizlerinde taramadık bir köşe bırakmışlar mıydı? Toplum bütün çelişkileriyle Aydınlıklar Asrının romanında yaşamıyor mu? Bu sorulara hayır demek çok güç. Peki, Balzac'a aslan payı ayırmak niye? Şunun için: *İnsanlık Komedyası*, çeşitli çağlarda, çeşitli ülkelerde yüzlerce yazarın parça parça incelediği insanı ve toplumu, bütün ihtişam ve sefaletiyle edebiyat dünyasına aktaran ilk eserdir. Yani Balzac'ın romanı bir terkiptir. Marx nasıl Fransız sosyalizmini, İngiliz iktisadını ve Alman felsefesini yoğurarak insanlığa sunmuşsa, Balzac da dünya romanının bütün araştırmalarından, bütün başarı ve başarısızlıklarından yararlanarak bir edebiyat türüne son biçimini vermiştir. Balzac'ın şu veya bu romanını, Stendhal veya Dosto'nun şu veya bu hikâyesiyle karşılaştırmak haksızlık olur. Çünkü onun bütün roman ve hikâyeleri tek büyük kitabın bölümleridir. Bu

---

teknik, sosyal, siyasî değişiklikler entelektüel bir devrimle sona erer. Yapılacak tek iş kalır: Son yüzyılın dolaşık yumağını çözmek. Bkz. "Edebiyat Tarihinin Tarihi", s. 379.

heybetli abide karşısında kırk yıl önce duyduğumuz büyük hayranlığı bugün de duyuyoruz. Bize göre, XX. yüzyıl onun sınırlarını çizmiş olduğu roman dünyasına büyük bir şey eklememiştir.

Avrupa'nın Malikânesi

Batı yazarlarının çoğuna göre, roman Avrupa'nın malikânesidir, Doğu'da yalnız hikâye vardır. Romanın ayırıcı vasfı: 'plot' yani olayların zincirlenişi. Hikâyenin veya masalın inşası romanınkine kıyasla daha kolay, daha az ciddidir. Forster şöyle der: 'Hikâye zaman dilimleri içinde sıralanan olayların anlatılışından ibaret; roman ise, olayları bir illiyet münasebetine göre düzenler'. Roman kadar uzun bir türde bu sebep-netice bağlılığını sonuna kadar götürmek kolay değildir: çokluk içinde birlik. Romanın gelişmesi için, anlatışta mantıkî bir teselsül lâzım. Bu mantıkî teselsül, modern Batı toplumunun özelliğidir. Mantıkî düşünce Aristo'dan beri Batı düşüncesinin imtiyazı. Olaylarda rastgelelik yoktur, hepsi de ferdî hareketlerden doğar. Böyle bir zincirlenişi (plot), Batı romanına en çok yaklaşan Çin'in ve Japonya'nın hikâyelerinde dahi bulamıyoruz.

Destan ve Roman

Fielding, *Joseph Andrews*'un önsözünde, nesir şeklinde yazılmış komik bir destan diye tanımlar romanı. Ama destan başka bir medeniyet dönemine aittir. Yunan'ın Altınçağ'ında, tanrılarla insan ve tabiat arasında ideal bir ahenk vardı. Oysa modern toplumda, şehir ve şehirli söz konusudur. Fert, varlığının şuuruna ermiştir, dünyadaki çıkarlarıyla uhrevî selameti çatışmaktadır. Roman, Homer destanlarındaki tutarlılığı ve huzuru aksettiremezdi artık. Hegel'e göre modern ha-

yatta şiiriyet yoktu, romanın başlıca konusu, ferdin şairane emelleriyle, yaşadığı hayatın yavanlığı arasındaki zıddiyet.

Destan başka toplumu yansıtır, roman başka toplumu. 'Yunan edebiyatında, bize benzeyen insanları canlandıracak edebî bir tür yok' diyor Aristo, 'destanla trajedi bizden üstün kimseleri terennüm eder; komedinin kahramanları ise bizden aşağı kişilerdir'. Demek ki bize benzeyenleri anlatan yalnız roman.

Geçen asrın bir edebiyat kamusu öyle düşünmüyor: "Roman eğlenme ve zevk alma ihtiyacından doğmuştur. O da destan gibi bir hikâye. Aradaki fark şiirle, nesir, düzenli ve ciddî bir inşa ile gelişigüzel ve tekellüfsüz bir anlatım; yüksek ve kahramanca duygularla burjuva yaşayışı arasındaki fark. Nitekim Avrupa edebiyatlarında bu iki tür iç içedir önceleri, adları da birdir: roman."[5]

Tarif Edilemeyen Tür[6]

Son edebiyat ansiklopedilerinden biri: "Romanı tarife ne lüzum var, diyor, roman deyince ne kastettiğimizi herkes

---

5 A. Didier, "Le Roman" Bachelet M. Th. *Dictionnaire Général des Lettres, der Beaux-Arts et des Sciences Morales et Politiques* içinde (Edebiyatlar, Güzel Sanatlar, Ahlâk ve Siyaset Bilimleri Genel Sözlüğü), Dezobry et Tandou, Paris 1862., s. 1579.

6 "Çeşitli medeniyetler, mefhumları kendi rengine boyamış; kısa, mesel veya hikâyenin Batı dillerindeki çağrışımları Türkçe'dekinden başka. 'Fable', 'conte', roman... Her üçünün de konusu hayalî olay veya serüvenler. 'Peri masallarına benzeyen fabl'lerin anlatılmaz bir çekiciliği var, en ciddî insanlar da bayılır fabl'e... Roman kahramanlarına gelince, tabiî olan hiçbir yönleri yoktur, sahtedirler, yapmacıklıdırlar, yavandırlar' diyor Fénelon.

Fabl kısa mıdır, mesel midir, masal mı pek belli değil. Kelime Latince fabula'dan gelmiş (söylemek, anlatmak). Genel olarak eski çağdan kalma bütün hayal ürünleri daha da çok mitoloji ile ilgili olanlar. Ama kelime, örneğini Eski-çağ'da bulduğumuz kısa'lar için de kullanılır. Fabl'de konuşan ve hareket eden çok defa hayvanlar hattâ cansız varlıklardır. İnsana nasıl davranacağını öğreten mecazî hikâyecikler... Ezop'un, Phèdre'in La Fontaine'in fabl'leri.

Ahlâkî bir amaç güden hikâyelere mesel veya fabl denir Jules Janin'e göre. Kont'larda veya romanlarda böyle bir amaç yoktur, tek amaçları eğlendirmek-

anlar. Çağımızın birçok tenkitçileri de tariften kaçıyor kelimeyi. Yaşayan, değişen, binbir kılığa giren bir türü herhangi bir tarife hapsetmek budalalık. Geçen asırlar daha cesur, daha patavatsız davranmışlar. Piskopos Huet[7] onyedinci asırda şöyle demiş: "Roman, okuyucu eğlensin ve bilgisini arttırsın diye sanatkârane bir tarzda kaleme alınan sevdâ serüvenleridir, aylak efendilerin hoş vakit geçirmesine yarar".[8]

Büyük Fransız Ansiklopedisi, *Akademi Lügatı*'nın tarifi ile başlar söze: "Nesirle yazılan hayalî bir hikâye. Romancı ya

---

tir. Demek ki kont daha havai, kaynağı da pek asil değil; ders vermez, eğlendirir, hoşa gidiyorsa ne âlâ. Konu çok defa gündelik hayattan alınmıştır. Kaynağı ne Yunan'dır ne de Roma, Asya'dan, daha çok Araplardan gelen bir tür. 'Nouvelle'de denir.

Romanla kont'un farkı uzunluklarında. Roman mensur bir poem. Hayalî bir serüvenler zinciri, fabl'dan çok kont'a yakın. Fabl, tarihî bir yalan. Kont, ağızdan ağıza dolaşan bir hikâye, bir fıkra, bir söylenti" (B. Lafaye, *Dictionnaire des Synonymes de La Langue Française*, Hachette, Paris 1853, s. 599).

"Kont'lar iyi anlatılmalı, fabller iyi uydurulmalı, romanlar iyi tertiplenmelidir. Kont'lar kibar tabakayı eğlendirir. Fabl'lerin muhatabı halkdır, inanır onlara. Romanlar genç okuyucunun zevkini bozar, hakikatin yalınkat tabiîliğine, abartılmış harikuladelikleri tercih eder" (Girard Abbé, *Synonymes Français*, Frankfurt, 1762 s. 75-76) (C.M.).

7 Huet de kim? Onyedinci yüzyılda yaşamış bir allâme. Avranches piskoposu (1630-1721). Madam dö La Fayette'in *Zaide* adlı kitabına bir takriz yazmış: *Romanların Menşei Hakkında Mektup* (1670). Bir nevi müdafaaname bu. O tarihlerde Kilise romanın aleyhindedir, rahiplerin çoğu ateş püskürür romana, ve müminlerin roman okumasını yasaklar. Huet'ye göre, böyle bir kınayış yersizdir. Yazar, önce, eski çağlarda yaşamış romancıların bir dökümünü yapar. İspat etmek ister ki her dönemde ve her ülkede vekar ve ciddiyetleri ile ün yapmış nice kimseler roman yazmayı haysiyet kırıcı bir iş saymamışlardır. Roman da, komedi ve raks gibi, masum bir eğlencedir. Ne iyidir, ne kötü. Roman vardır, romancık vardır. Her okuyucu da bir değildir. Ne demiş Madam dö Sévigné: "sıhhatlıysanız, hiçbir şey dokunmaz size". Huet için, roman faydalıdır, çünkü insanı toplum hayatına hazırlar. "Romanlar mektepteki hocaların yerine geçen dilsiz eğiticilerdir. Delikanlılara konuşmayı ve yaşamayı öğretirler. Genç kızlar aşkın hakikisi ve sahtesini nasıl ayıracak? Huet'nin cevabı şu: roman okuyarak. Roman, her şeyden önce, ahlakî olmalıdır. Okuyucuya bir şeyler öğretmelidir. Fazilet mükafatlandırılmalı, rezilet ceza görmelidir hep." (C.M.).

8 A. Didier, a.g.e., s. 1579.

tutkuları anlatarak, ya yaşayış tarzlarını sergileyerek, ya da serüvenleri vurgulayarak ilgi çekmeye çalışır."[9]

Ondokuzuncu yüzyıla gelelim. De Salvandy 1823'te kaleme aldığı bir önsözde şöyle der: "Hayal kadar geniş, toplum kadar değişken olan roman her tarife, her sınırlandırmaya yan çizer. Hudutları duygunun, düşüncenin hudutları; alanı kâinat. Medeniyet ilerledikçe ilerler, medeniyeti geliştiren her şey onu da geliştirir; bozan her şey fakirleştirir.. bir kelimeyle medeniyetin aynasıdır roman."[10]

Romanın tarifini yapmak isteyenler olmuş elbette.[11] Önce tanınmış sözlükler: *Oxford English Dictionary*'yi okuyalım: "Düzyazıyla kaleme alınmış, oldukça uzun, hayalî bir hikâye. Zamanımızda bir hattâ daha çok cilt tutabilir. Bu hikâyede geçmiş veya bugünkü hayatı sergileyen kişiler ve olaylar az veya çok çapraşık bir plot içinde yer alırlar."

Britannica Ansiklopedisi bu tarifi aldıktan sonra, roman gibi belli bir örneği olmayan bir edebiyat türünü herhangi bir tanıma bağlamanın güç olduğunu kabul ediyor. Bununla beraber romanın genel bir tasvirini yapmak da ciddî bir lügatın kaçınılmaz görevi. Ansiklopedi yukarıdaki tarifi şöyle açıyor:

"Önce 'hayalî' sıfatı üzerinde duralım. Romanın özelliği kurgusal bir edebiyat türü olmaktır; bununla beraber konusu çok defa yaşanmış olaylardır. Anlatış yöntemleriyle edebi bir hakikat havası yaratmaya çalışır. Destandan bu iki yönüyle ayrılır. Destan, yüzde yüz tarihe dayanmasa da büsbütün hayalî de değildir. Evet, konusu efsanedir, anlatış yöntemleri edebî bir güven uyandırmaya çalışmaz pek. Baş-

9 A. Gazier Ph. B., "Roman" maddesi, *La Grande Encyclopédie* içinde, 31 cilt, S.A. de la gr. Encyclopédie Paris, tarihsiz, cilt 28, s. 836.

10 Bachelet, a.g.e., s. 1580.

11 *Kırk Ambar*'ın 1980 baskısında (Ötüken) Notlar bölümünde yer alan bu bilgiler metinle kaynaştırıldı.

ka bir deyişle söylenilenlere inanılmış, inanılmamış umurunda değildir. Aradaki zıddiyet bu iki türün tarihiyle izah edilebilir: Roman daha genç bir medeniyet döneminde gelişir. İnsanlar artık gerçekle hayal arasındaki farka daha çok önem vermektedirler. Romancı, hikâyelerini olayların otoritesine dayandırmak ister. İlk romanların birçoğu mektup ve hatıraları taklid eder. Mektup ve hatıra yaşanılan olayları anlatırlar.

Romanın düzyazıyla kaleme alınması da bundandır. Eski hikâyelerde anlatılanlar geniş ölçüde tarih veya efsaneye dayandığından düzyazıdan çok nazım tercih edilmiştir. Kaldı ki roman gerçeği ifade etmek iddiasındadır. Bu da konuşulan dili, yani düzyazıyı tercih etmesini gerektirir. Yalnız o kadar da değil. İnsanlar önceleri yığına seslenirlerdi. Yığın önünde inşad ve teganni ise hatırda tutulmak için nazma dayanmak zorundaydı. Nesir daha sonra ortaya çıktı. Sözlü edebiyatın biçimlendirmediği tek büyük edebiyat türü romandır.

Romanın uzunluğu çetin meselelere yol açmıştır. Tiyatro eserlerinin belli bir zaman içinde başlayıp bitmesi lazım. Roman öyle mi? 2.000.000 kelimeden 50.000 kelimeye kadar değişebilir. Peki, bir de küçük hikâye ile uzun hikâyeler var: *conte* ve *nouvelle*. Romanı şöyle tarif etmiştik: Geçmiş veya bugünkü gerçek hayatı sergileyen kişiler ve olaylar Meselenin düğüm noktası bu 'gerçek hayat'tır. Demek ki gerçek hayatı canlandıran tek tür: Roman. Homer'in *Odise*'sindeki kişiler ve olaylar da Fielding'in *Tom Jones*'undakiler kadar gerçek bir anlamda. Romanın sergilediği gerçek, destanınkinden daha dünyevî ve edebî bir gerçek. Roman kahramanları, statistik bakımından, ortalama insan değildirler belki ama tarih ve efsane kahramanlarına kıyasla, ortalama insanlardan da çok farklı değildirler".

Romanın tarifini yapmak isteyen bir kısım ulemamız da ne cevherler döktürmüş! *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde (İ.

Sami Akalın) öğrencilerimiz şöyle bir keşifle karşılaşmaktadırlar: "Roman sözü Roma'dan (!) türüyor. Roma imparatorluğunun diline roman denirdi. Sonraları bu dille yazılan kitaplara roman denildi. Daha sonra da bugünkü anlamını kazandı." Söylemeye lüzum var mı? Roman dilinin Roma imparatorluğu ile hiçbir ilgisi yok. Romanca, *Romania*'da halkın konuştuğu dil. 813 Tours Konsilinde halkın anlaması için papazların halk dilinde, yani Romanca vaaz etmeleri kararlaştırılmıştır: *lingua romana*, eski Fransız halkının konuştuğu dil. Bugün Roman dilleri denilince Latince'den türeyen dil ailesi akla gelir: İtalyanca öbeği, sarca öbeği, provans öbeği, Katalan dil öbeği, İspanyolca öbeği, Portekizce öbeği, Fransızca öbeği vs.

Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü'nde ise (Mustafa Nihat Özön) roman şöyle tarif edilmiş: "Bir fiksiyon (yapıntı) eseridir, yani realiteden alınmış elemanlarla yoğurulmuş, tasarlanmış bir konudur."[12]

Roman Çeşitleri

Psikanalizden astronomiye kadar her konuya açık roman. Bu serazat ve serseri türün tarihini çizmek kolay mı? Tarifini bile yapamıyoruz.

Kütüphanelere sığmayan bu hayal ürünlerini nasıl ve neye göre ayıracağız? Çeşitli tasnifler denenmiş, ama hepsi de başarısız. Karışıklıktan kurtulmanın en kestirme yolu, romanları üçe ayırmak: serüven hikâyesi, aşk hikâyesi, fantastik hikâye.

Serüven hikâyesi, destanlardan türemiş. Ama hikâyenin

12 Bkz. Cemil Meriç, "Romana Dair", 6 nisan 1979'da Kubbealtı'nda verilmiş bir konferans, *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, İletişim Yayınları, 1. baskı 1993, s. 337-342, ve a.g.e., "Romanın Romanı", konferans, tarihi ve yeri bilinmiyor, s. 349-360.

hası: aşk hikâyesi. Serüven hikâyesi daha çok erkek hikâyesi: savaş, dövüş, felaket. Aşk hikâyesi daha çok kadın hikâyesi: hicran, ümitsizlik, duyguların meddü cezri. Fantastik hikâye de, bir çeşit serüven hikâyesi: ama serüven, yazar için, bir bahanedir sadece, amaç: felsefi görüşleri sergilemek. Dünya edebiyatının birçok şaheseri bu türe girer.

Aşk hikâyesinin ilk şaheseri Japonya'da yazılmış: bayan Murasaki'nin *Genji*'si. Şehvet hikâyesinin ilk üstadı: Boccaccio. Aşk hikâyesiyle şehvet hikâyesini kaynaştırmak isteyenler, başarıya ulaşamamış, serüven hikâyesiyle aşk hikâyesini birleştirenler gibi. Murasaki'de cismanî yok hemen hemen, baştan ayağa duygu; üçyüz yıl sonra gelen Boccaccio ise tüm cismanî.

Psikolojinin gerçek kaynağı: sevda hikâyesi. Psikolojinin adı bile yokken romancılar insan ruhuna eğilmiş ve duyguların karanlık dünyasını, çağdaş psikanalizcilerin çoğuna nasip olmayan bir incelikle aydınlatmış. Modern psikolojiyi cismanî aşkın çapraşıkları üzerine kuran Freud da, aşk hikâyesi yazanların yolundan gitmiş.

Romanın tarihinde kadınların payı unutulmamalıdır. Aşk hikâyesi, daha çok, bir kadın sanatı. Yaratıcısı Japonya'da da, Fransa'da da kadın. İngiltere'de de modern hikâye, Jane Austen, Brontë kardeşler gibi kadın yazarlarla başlar.

Serüven hikâyesi ile aşk hikâyesinde olabilirlik aranır, fantastik romanda aranmaz. Rabelais'nin *Gargantua'sını*, Cervantes'in *Don Kişot*'unu, Swift'in *Güliver*'ini hatırlayalım. Bütün bu romanlarda tabiat dışı kahramanlar görürüz.

Batı romanının asıl amacı, bir mit yaratmak. Her büyük romanda bir mit unsuru var. Romancı miti gizler umumiyetle, okuyucu tatlı tatlı aldanır. Fantastik hikâyede ise, mit açıktır. Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ü ile Kafka'nın *Şato*'su da birer fantastik hikâye. Hepsinde de ağır basan: düşünce ve serüven. Aşk yok.

Serüven romanı, Avrupa'nın edebî başarılarından biri. Büyük kabiliyetler, macera için macera anlatmak istememiş, fantastik hikâyeye yönelmişler, onun için de serüven roman daha yüksek bir düzeye ulaşamamış. En tanınmış serüven hikâyesi: *Robinson Crusoe*. Scott'un romanları da, tarihten çok macera. Daha renkli bir dünya yaratmak için bir vesiledir tarih. Yaşayanlara kasvetli gelen bir çağ, daha sonraki nesiller için serüvenlerle dolu bir dünyadır. Polis romanı da serüven romanının bir kolu.

Roman ve Deneme

Eski Yunan'da bütün bilgiler felsefe ummanına dökülen birer ırmak. Sonra olgunlaştılar, bağımsızlık kazandılar. Her ilim belli bir isme, belli bir hüviyete kavuştu. Çağımızın felsefesi de roman: taşkın, bulanık, hudutları meçhul. Homofaber'in yorgun ve serseri tecessüsü müpheme, rüyaya, meçhule susuz. Düşünce denen keskin şaraba iltifat etmiyor. Şiir fazla saf, fazla biteviye. Opera, musikiyi, resmi, heykeli, mimariyi kucaklayan bir sanat olacaktı. Vaitlerini tutabildi mi? Bilinemez. Muhakkak olan şu ki bu sanatlar halitası Wagner'in umduğu dünya çapında bir alaka toplayamadı. Oysa roman edebî nevilerin en çok arananı, en çok sevileni. Gittikçe edebiyatın bütünü oluyor. Scott yazarken İngiliz tiyatroları kapılarını kapamak zorunda kalmış. Bir sedire yaslanıp hayalî yolculuğa çıkmak, başkalarına ait serüvenlerin kahramanı olmak, sevmek, sevilmek, korkmak, acı çekmek ne büyük bahtiyarlık! Felsefe kitaplarına gizlenen hakikat, surlarla kuşatılmış; ıstılahların, karanlık ve kaypak mefhumların arkasında, abus, çatık kaşlı ve smokinli. Bir *Varlık ve Yokluk*'u kaç bahtiyar okuyabildi? Oysa egzistansiyalist roman orta mektep talebelerinin çantasında ve hafızasında.

Bossuet, vaizi yapan dinleyici diyor. Romanı yapan da okuyucu değil mi?

Roman ve deneme. Çağımız insanının terbiyesiz ve inzibatsız tecessüsü yalnız onlara yönelmektedir. Roman daha lezzetli, daha tuzlu biberli. Belkemiği: aşk veya serüven. Ama şiiri de, psikolojiyi de, sosyolojiyi de, tarihi de kucaklıyor zaman zaman. Yani denemeden daha zengin, daha şümullü, daha serazat. Hem düşünce, hem düşüncesizlik; hem gerçek, hem yalan. Bir antikacı dükkânı. Beklenmediklerle dolu, en nadide incilerle, en harcıâlem cincik boncuklar yanyana. İstediğinizi alabilirsiniz. Deneme piç bir tür. O da Yunan'ın felsefesi gibi her duyguya, her düşünceye, her tereddüde açık. Zamanımızın yazarı mesuliyetten kaçıyor, zamanımızın okuyucusu ciddiyetten. Romancının başarısı daha kolay. Her duyguyu gıcıklamak hakkı. Başarısı daha cihanşümul. Alkışlayıcısı, reklamcısı dünyanın en gizli, fakat en gerçek kuvveti: Kadın! Bir Montaigne'i, bir Bacon'ı, bir Macaulay'ı ancak erkekler okur. Tanpınar veya Ataç hanımlarımız için fazla ukalâ, fazla bilgiç, fazla sıkıcı. Bizde edebiyat düne kadar şiir demekti. Bugün iki odalı bir kâşane; şiir odası hemen hemen boş, hikâye odası tıklım tıklım. Deneme eşikte bekliyor.

Romanın İhtişam ve Sefaleti[13]

İki yüz yıldır romanın edebiyattaki yeri gittikçe büyüyor. Adeta tehditkâr bir büyüyüş. Romanın önemiyle şiirin ve tiyatronunki arasında ölçülemeyecek bir mesafe var. Roman okuyucusu sayısız, her yeni kabiliyet bu türde eser vermeye çalışıyor. Sembolizmden beri bütün edebiyat türleri yeniyi bulacağız diye çırpınıyorlar boyuna; edebiyat mektepleri

13 Bkz. Roger Caillois, *Puissances du Roman*, Sagittaire, Marseille 1942, s. 16 v.d.

birbirini kovalıyor, hepsinin de ömrü birkaç mevsim. Romanın böyle bir endişesi yok, belli nazariyelerden hareket etmek zorunda değil, her türlü hürriyeti var. Öteki nevilerin ele almak istemediği veya ele alıp da işleyemediği ne varsa romanın malı; bir zaman edebiyatın bütününü yapan her türü bünyesine katıyor: destan, hiciv, panfle. Hem tekniklerini alıyor, hem mahiyet ve ruhlarını. Edebiyat bile yetmiyor ona, ilimlere el atıyor. Hayale hapsolmak istemiyor, gerçeği de tasvir etmek amacında. Yalnız tasvir mi? İzah etmek, geliştirmek de istiyor. Amacına varmak için çeşitli disiplinlerin getirdiği malzemeden faydalanıyor. Gerekince mikroskopla bakıyor gerçeğe. Tahlil, teşrih, terkip, faraziye.. teşrihhanede ve laboratuvarda kullanılan bütün yöntemlere sahip çıkıyor. Bazı romanlar poem, bazıları ders kitabı. Psikoloji, iktisat, sosyoloji.. her ilmin en son çalışmaları açık romancıya. Romancı, Freudcu, Marxçı, Nietzscheci.. dilediği izmin bayrağını taşıyabilir. Romancıya birçok hakikatler borçlu insan ilimleri. Proust ile Joyce'un duygu dünyasına tuttuğu ışık herkesin malumu. Vesikalar sunmak yetmiyor romancıya, anlatmak, sezdirmek, ispat etmek de istiyor. Nice olayları farketmez şuur, ya çok küçüktürler, ya idrakin ufkunu aşarlar. Roman, şuurun bu eksikliğini tamamlamak ister, hedefi estetik değildir çok kere, düpedüz ilmîdir. Nitekim birçok romanlara endeksler ve içindekiler eklenmiştir. Bazıları hiçbir macera içermez, kahramanı da yoktur. Belli bir toplumun, belli bir gelişme merhalesini göz önüne sermek için yazılmışlardır. Zaman zaman tarihin yerine geçer roman. Çünkü tarih, tamamlanan ve soğuyan dönemleri ele alır. Roman, tarihin cesaretsizliğinden, çekingenliğinden faydalanarak yeni fetihler yapmaktadır.

Çağdaş roman bütünü kucaklamak sevdasında. Bu işe ilk başlayan: Balzac. *İnsanlığın Komedyası*'nda bir çağla

karşı karşıyayız. Sonra şakirtler: Galsworthy, Thomas Mann, Broch, Marcel Proust, Jules Romains. Girift toplulukların yapısı, değişmeleri, gelişmeleri, büyük adamların karıştığı olaylar, iradenin, kahramanın, kaderin ortaya çıkardığı meseleler. Evet, roman bir ansiklopedi olmak, insanla ilgili her düğümü çözmek istiyor. Kâh psikanaliz, kâh tarih felsefesi.

Roman uzun soluklu bir eser. Bir çağın özünü, yükseliş veya çöküş halindeki bir medeniyetin dikkate değer çizgilerini tespitle yetinmiyor, tarih ve psikolojiye, muhtaç olduğu malzemeyi sağlamaya da çalışıyor. Romancı sık sık kendini çıkarıyor sahneye. Tutkularını aydınlatıyor, tecrübelerini sergiliyor, hatıralarını dile getiriyor. Kişilerle, suçlu ile, veli ile, cihangirle, âşıkla veya bilginle bu kadar yakından ilgilenişimizin kaynağı gittikçe yaygınlaşan roman değil mi? Loyola, Lacenaire, Bonapart, Troçki... en az hayalî kahramanlar kadar tecessüsümüzü alevlendirmektedir. Gerçekten yaşamış olmaları serüvenlerini bir kat daha cazipleştiriyor. Dâhiler de, şaheserleri kadar çekiyor dikkati, Shakespeare, Cervantes, Corneille hakkında aşağı yukarı hiçbir şey bilmeyen okuyucu birdenbire kendine dert ediyor onların hayatını. Artık herkes büyüklerin eserlerini değil, hayatlarını anlatan derme çatma hikâyeleri okuyor. Eserler üzerinde kafa yoracağına, romanlaşmış hayatı okumak hem daha kolay hem daha eğlendirici.

Çağdaş roman, klasik romanın bir devamından mı ibaret? Hayır.. Şehir medeniyeti doğduktan, ilk öğretim mecburileştikten sonra günlük gazete ve tefrikalar yaygınlaşıyor. Çağdaş roman daha çok bu tefrikaların çocuğu.

Klasik roman, kısa bir hikâyeden ibaretti (*Princesse de Clèves* veya *Manon Lescaut*). Ayrıntılar ilgilendirmiyordu romancıyı. Mühim olan, bir buhranı belirtmekti. Kahramanlar birkaç kişi. Dekorlar da çevre de dikkate alınmazdı

pek. Kahramanın toplum içindeki durumu veya fizik görünüşü umurunda değildi romancının (mesela Manon'un gözleri ne renk bilmiyoruz). Tek çizgi halinde gelişirdi hikâye, bir sone veya bir trajedi gibi kurulmuştu.

Çağdaş roman, kahramanların görünüşüne, fizyonomisine çok önem verir. Kişiler çehrelerine göre, birtakım faziletlerle veya ahlâksızlıklarla donatılır. Kahramanların sayısı belli değildir. Her an yeni bir maceranın eşiğindedirler. Çevre, yığın, bütünler inceden inceye anlatılır. Sonu gelmeyen olaylar içinde yuvarlanır kişiler, heyecanları, hisleri üzerinde durulmaz. Gönül dramlarının yerine geceleyin duyulan esrarlı kurşun sesleri geçer. Okuyucu estetik değere aldırmaz. Macera, hep macera. Yazardan beklenen: Sabırsızlığı alevlendirecek teknik bir ustalık. Ertesi gün ne olacak acaba? Kahraman tehlikeyi nasıl atlatacak?

Oltadaki Yem: Merak

Çağdaş romanın cazibesi yeni bir unsurdan geliyor: Merak uyandırmak. Balzac, kara romanı taklit eder; Dosto, Eugène Süe'yü. Şaheserleri önce tefrika olarak yayımlanır. Çerçeve, Ponson du Terrail'ın; muhteva yepyeni. Yöntem aynı: Merak uyandırmak.

Yunan trajedileri, Shakespeare veya Racine, kırk kere yazılmış bir konuyu ele alırlar. Anlattıkları hikâyeyi herkes bilir. Sürpriz diye bir şey yok. Eugène Süe romanlarının yarattığı hummalı merak, beklenmediklerle dolu oluşlarından. Başvekil Gladstone, *Define Adası*'nı bitirmeden elinden bırakmamış. Estetik zevk başka, okuyucuyu romana bağlayan iptila başka. Estetik zevk, ölçen, mukayese eden, eserde bir düzen, bir niyet arayan usta bir zevk, nerdeyse soyut bir duygu. Okuyucu, eserin dışındadır. Seyreder, hayran kalır, katılmaz. Her sanatın kuralı var, romanın yok. Romanı ede-

biyat dışında ele almak lâzım[14] diyen Roger Caillois yazısını şöyle sürdürüyor.

Romanın Görevi

"Dağda bayırda boy atan yabanî bir ot roman. Yaşamak için boyuna değişmek, gelişmek zorunda. Romanda aranan ilk vasıf, üslup değil... Sinemaya benzer roman, ikisi de hür, ikisinin de muhatabı estetik heyecanlara susuz insanlar değil, uyuşturucu tiryakilerine benzeyen bir kalabalık. İstenilen şey: Gündelik hayattan uzaklaşmak ve -hayalen de olsa- başka bir hayatı yaşamak, tutkuya, serüvene katılmak.

Bu dünyadan nasıl kaçacaksınız? Kaç kişi bir roman kahramanı olabilir? Çoğumuz özlediğimiz hayatı romanlarda yaşamaya kalkarız. Ve kitaba koşarız. Cümle güzelmiş veya değilmiş, psikolojik gerçeği aksettiriyormuş veya aksettirmiyormuş, tasvirler canlıymış veya değilmiş.. umurumuzda mı? Romanda bunları aramıyoruz ki. Kahramanların kaderini paylaşmak istiyoruz. Onlarla beraber gülmek, beraber ağlamak, beraber mücadele etmek.

Çağdaş roman neden ondokuzuncu asırda boy atmış? Çünkü toplumlar da, ancak rahatsız oldukları zaman yaşadıklarının şuuruna varırlar. Fert, yaşanmaz ve ezici bulduğu bir toplumdan koparak hayale sığınır. Devrimci doktrinler çıkar sahneye, toplumu yeni baştan kurmaya çalışırlar. Sosyoloji, toplumun işleyiş kanunlarını keşfetmek ister. Roman yaygınlaşır, çünkü insanlar kendi üzerlerine eğilmek, kendilerini seyretmek ihtiyacını duyarlar. Başka bir deyişle dost bir aynada, çilelerini, korku ve özlemlerini görmek isterler. Romantizmin kanat açışı, sosyolojinin gelişmesi, devrimci doktrinlerin ilgi görmesiyle romanın yayılışı ara-

14 Roger Caillois, a.g.e., s. 16-32 arasından özet çeviri.

sında sayısız ve çeşitli bağlar var. Hepsinin de ispat ettiği hakikat şu: Kişi, üyesi olduğu toplumdan ayrılmıştır; onu başka bir varlık olarak görmeye başlamış, ona karşı bir tavır takınmanın mümkün olduğuna inanmıştır.

Eski düzen çözülmüş, yeni bir düzen kurulamamıştır henüz, Avrupa çalkantı içindedir. İnsan kucağında yaşadığı toplumdan uzaklaşıp, sigaya çekebilir onu, değiştirmek isteyebilir. Çağın en parlak zekâları toplumun kaderi ile uğraşmak, onun kılavuzu, peygamberi veya hekimi olmak gibi görevler benimserler. Romanın başarısı da bu genel evrimin içindedir.

Toplumun bütününü tasvir etmek, hatta kabilse ıslah etmek, büyük romancıların ortak amacıdır. Yeni yaşayış tarzlarını anlatmak suretiyle yeni teklifler sunarlar çevreye. Büyük şehir, para, iktidar iradesi, makina medeniyeti... hikâyelerin konusudur artık. Bankalar da, fabrikalar da, altın da, sefalet de şehirdedir. Roman da, sinema gibi, hakikati hayalle zenginleştirir, tefrikalar, kapakları rengarenk kitaplarla filmler aynı hayâl dünyasına çağırır şehirliyi. Bir kelimeyle, romanın da sinemanın da gördüğü iş aynı. İkisini de sanat ve edebiyatla karıştırmak yanlış, gerçi ikisi de sanat ve edebiyatı kucaklar, ikisinin de korkunç bir sirayet gücü vardır. Bütün nevileri, zekânın bütün faliyetlerini hükümleri altına alırlar ama, romanın amacı sanatınkinden başka. Artık insan güzeli değil, kendisini aramaktadır. Roman dertli bir toplumun ifşaları ve özleyişleri. Okuyucunun merak ettiği, insanoğlunun başına gelen felaketler ve anlatılmaz sıkıntılar. Yerinde bir tecessüs diyeceksiniz, belki. Ne yazık ki roman, insanı gerçekle savaşmaya değil, gerçekten kaçmaya sevkediyor; zırhlamıyor, yumuşatıyor. Roman, medenî insanı uyuşturan bir zehir. Neden çektiğimiz acı, bir yaratıcılık kaynağı olmasın? Izdırap insanlığın alınyazısı. Ama çaresiz bir iflas, felce uğratan bir ümitsizlik olma-

malı bu ızdırap. Toplumun çözülüşünü üzülerek seyretmek yetmez, onu yeni baştan nasıl kuracağımızı da düşünmeliyiz. Roman, bize bu konuda ipuçları sağlamaktadır."[15]

Roman Okuyucusu

"Roman okuyucusu, tesadüfen, bir veya birkaç roman karıştıran bir insan değildir," Thibaudet'ye göre, romanlardaki dünyanın gerçek olduğuna inanmış bir roman tiryakisidir. Roman olsun da hangisi olursa olsun, seçmeden okur, belirli bir zevki yoktur, aradığı maceradır. Okuma bilenlerin çoğu, kitaba değil gazeteye, tefrika-roman'a ve sinemaya yönelmektedir. Bir gazetede parça parça yayımlanan ve çıktıkça perdeye aksettirilen roman, halkın bayıldığı bir tür. Peki ama, modern üç tekniği birleştiren bu terkip neden elit'e hitap edemiyor? Niçin bir Shakespeare veya bir Balzac yaratamadı?

...Yığın romanda ne arar? Bir vakit geçirme, bir dinlenme, gündelik hayattan uzaklaşma. Okuduğunu kolayca unutur, her kitap yenidir onun için; okuduğu, yaşayışının özünü etkilemez pek. Roman okuyucularından çoğu bu zümreden. İnsanların büyük bir kısmı için sanat, gelip geçici bir eğlencedir her devirde. Bereket hepsi için değil, yoksa sanat gelişmez, yerinde sayar, roman da sonuna kadar aynı düzeyde maceraların tekrarından ibaret kalırdı. Nitekim şövalye romanları da onsekizinci asra kadar kendi kendilerini tekrarlamışlardır.

Oysa yaşayan ve gelişen bir edebiyat var, çünkü romanı yalnız yığın okumaz. Gerçek okuyucu için edebiyat, rastgele bir vakit geçirme aracı değil, başlıbaşına bir amaçtır. Romanı okumak başka, romanı yaşamak başka. Don Kişot

15 Roger Caillois, a.g.e., s. 33-48.

için, romanlardaki dünya hakikatin kendisidir, kucağında yaşadığı dünya ise bir büyücünün dünyası, aldatıcı ve yalan. Don Kişot, hakikat bildiği dünyayı yaşanılan dünya, gerçek dünya haline getirmek için didinir durur. Eflatun'un idealler dünyası, Kant'ın vazife dünyası nasıl hakikatin kendisi ise, romanların dünyası da öyledir Kişot'a göre. Kısaca, handaki hizmetçi kızların romana inanışı ile Don Kişot'un inanışı mahiyetçe farklı. Roman okuyucuları da bu iki örneğe göre sıralanabilir.[16]

Romancı, bazan, ideal hayata doğru kanat açar, okuyucuya o hayatı telkin eder. Okuyucunun ruhunda bu düzeyle uyuşacak bir yan varsa, romanı az veya çok yaşamaya başlar. Don Kişot şövalye romanlarını böyle okur. Kadın okuyucular romanesktir, hassastır, kitabı yaşamaya kalkarlar, Madam Bovary gibi.

Bazan da romancı, ters bir yol takip eder. Romanın okuyucu tarafından yaşanacağına emin olmak için, onun yaşamış olduğu veya yaşamakta olduğu hayattan ilham alır. Bu yaşanmış hayatı, bir ayna gibi aksettirir okuyucuya. Realist denilen roman budur işte. Bu çeşit romanlar okuyucularına yeni bir hayat yaşatmaz, gündelik hayatı yaşamalarına yardım eder...

Demek ki bu romanları okuyarak kendimizi tanımak, kendimiz hakkında hüküm vermek imkânını kazanırız. Yani, bugün roman, onyedinci yüzyılda moralistlerin ve vaizlerin yaptığı işi yüklenmiştir: Bir yandan sokaktaki adama büyüklüğünü keşfettirmek, bir yandan sefaletini sergilemek.

Kısaca, okuyanlar ya romanda yaşadıkları hayatı bir kere daha yaşarlar, yahut romancının sunduğu ideal hayatı yaşamaya çalışırlar. Ama hepsi değil. Daha nadir, daha seçkin okuyucular da var: Romancılarla tenkitçiler; onlar için roman okumak bir nevi meslek işi.

---

16 Roman okuyucusu yığın için "lecteur"ü, gerçek okuyucu için ise "liseur" kelimesini kullanır Thibaudet.

Romancılar roman okur mu? Umumiyetle büyük romancılar pek roman okumaz. Belki de başkalarının romanları kendilerine has dünya görüşünü bozar diye çekinirler. Bununla beraber çok roman okuyan romancılar da var, zevk için okurlar romanı. Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoy gibi romancılar pek roman okumaz. İyi de ederler. Okusalar da gerçek okuyucu gibi romanı yaşamak için okumazlar. Kendi yarattıkları kahramanların hayatını yaşamaları yeter de artar. Kıskanç birer kadın gibidir kahramanlar, rakibeye tahammülleri yoktur.

Tenkitçilere gelince.. Zamanımızda her tenkitçi bir roman tiryakisidir. Gerçek roman okuyucusu tenkitçidir. Yalnız tenkitçi mefhumunu geniş tutmak, okudukları romanı ince eleyip sık dokuyan kadınlara da, erkeklere de bu ismi vermek doğru olur. Şifahî bir tenkit, ama yine de tenkit.

Roman'ın tarihinde kadınların payını unutmayalım. Hem roman okuyucusu, hem roman yazarı olarak öndedirler. Ama tenkitçiler arasında kadın yok hemen hemen. Tenkit demek, bir yerde, ukalâlık demek. Erkeklerde ukalâlık bağışlanabilir, yaşlılık ve çirkinlik gibi; kadında hoşa gitmez pek. Kadın okuyucu ile erkek okuyucu romandan başka başka şeyler bekler ve romanı başka başka görürler. Romanda ideal tenkit: Kadın okuyucu ile erkek okuyucunun birlikte yapacağı tenkit. Kadın umumiyetle yazarın telkinlerine tâbidir, kahramanları görür, takip eder, sever veya iğrenir onlardan. Romanı hem okur, hem yaşar. Onun için realite *Eugénie Grandet*'dir, Balzac için olduğu gibi. Erkek tenkitçi için ise, realite daha çok Balzac'ın kendisi. Okuyan kadın, romandaki erkek veya kadın kahramanlarla kaynaşır. Okuyan ve okudukları hakkında yazan erkek ise, romancının dehası ile, kaynaşmak ister. Tenkitçi için ideal dünya, anlayışlı bir kadın okuyucu ile beraber yaşanan bir hayattır. Kadın söyler, erkek yazar.

Gerçek Püblik

Chamfort'un meşhur nüktesi: "Püblik diyorsunuz, kuzum bir püblik olması için kaç aptala ihtiyaç var?" Cevap güç. Püblik olması için elbette ki birçok budala lazım. Allah'a şükür, Adem'den bu yana budala kıtlığı yok. Ama pübliği yapan yalnız budalalar değil, pübliği yapan, bütün tabakaların kaynaşması, bir araya gelmesi. Edebiyat konusunda tek hakem, zamanı ve mekânı kucaklayan bu geniş püblik-tir. Başka bir deyişle, birbirini kovalayan nesiller topluluğu.. Edebiyatta haksız hükümler verilmiş midir? Nazik bir soru. Kimine göre, edebiyatta şöhretler, çok defa, tesadüfün ve fantezinin eseri. Kimine göre, pübliğin hükmü, ayrıntılarında değişikliğe uğrasa bile bütün olarak geçerlidir...

Okuyucu mahkemesinin kararları her konuda neyse, roman konusunda da aynı. Okuyucu romana tek boyutlu bir varlık kazandırır. Romanların, aşağı yukarı hepsi, böyle tek boyutlu kalacaktır; onlara ikinci boyutu kazandıracak olan, daha sonraki okuyucu nesilleri, yani onları tekrar tekrar okuyacak, kendi hayat tecrübesiyle zenginleştirecek olan adsız kalabalık. Üçüncü boyut derseniz, onu kazandıracak olanlar da, düşünce adamları, edebiyat tarihçileri ve tenkitçiler. Bu üzmanlar romanları sayacak, tartacak, belli bir sıra, belli bir küme, belli bir dağ silsilesi haline getireceklerdir. Bu silsilede, değeri olan ve adı geçen zirvelerdir sadece."[17]

Romanın Geleceği

Manon Lescaut ve *Robinson Crusoe*'dan Proust'a uzanan zaman, romanın zaferler çağı. Fetihten fethe koştuğu bu ikiyüz yıl içinde roman, bir *Hamlet,* bir *Kaybolan Cennet,* bir *Mizantrop* yaratabilmiş midir? Sanmıyoruz. *Gargantua, Don*

17 Albert Thibaudet, *Le Liseur de Roman*, Ed. Gres et Cic., Paris 1925, s. 14 v.d.

Kişot, Güliver.. birer tomurcuk. Roman henüz sınırlarını çizmemiş, kendisi olamamıştır. Balzac diyeceksiniz. Evet, ama o bile, şiire duyulan susuzluğu gideremiş. Roman fazla dünyevî ve dünyevî kalmaya mahkûm.

Türün bir talihsizliği de: yerleşmiş bir biçimi yok. Shakespeare'in, Milton'un, Molière'in emrinde çok düzenli kalıplar var, duyguları bu kalıplara dökmüşler. Her büyük yazar kendine has bir biçim yaratır veya bulur. Şimdiye kadar hiçbir romancı böyle bir biçim yaratmadı. Murasaki de şekilsiz, Proust da. Balzac, canı nereye isterse oraya uzanır. Flaubert, romanı belli bir biçime sokmaya çalışmış, başaramamış. Belki de romancı, okuyucusundan fazla emin. Eserinin inşasına o kadar özen göstermeyişi bundan. Romanın kazandığı büyük itibar, her zevke seslenebilmesinden. Bu saltanat ne zamana kadar sürecek? 1914'ten bu yana bir buhrandan söz ediliyor. Roman bu çıkmazı aşabilecek mi? Romancılar ümitlidir. Mauriac'ı dinleyelim:

"Bütün insanlar içinde Tanrı'ya en çok benzeyen romancıdır: Tanrı'nın maymunu. O da canlı varlıklar yaratır, kaderler icat eder, onları olaylarla, felaketlerle örer; birbiriyle karşılaştırır, akibetlerine götürür. Hayalî kimseler diyeceksiniz, öyle. Ama *Harp ve Sulh*'daki Rostov'lar, *Karamazof Kardeşler*, et ve kemikten herhangi bir varlık kadar gerçek değil mi? Yaşadıklarına şahidiz. Nesiller, canlı hatıralarını birbirine aktarıyor.

Her romancı, kafasının çocuklarına sonu gelmeyecek bir ömür verdiğine inanır. Bütün edebiyat türleri arasında okuyucudan en çok iltifat gören: Roman. Tabiî yayımcılardan da. Edebiyatçıların çoğu böyle bir mevhibe-i ilahiye ile dünyaya geldiklerine inanacak elbet.

Aşağı yukarı hiçbir zaman doğrulanmayan bir iddia bu. Yine de romanın sonu yaklaşıyor demeye hakkımız yok. Çünkü her çağda gerçekten büyük romancılar tek başlarına

kalmış. Evet, roman ölmedi. Bununla beraber bunalım içinde olduğu da inkâr edilemez. Yazar veya okuyucu.. hepimiz farkındayız bunun. Öyle olmasa bu kadar hücum edilir miydi romana? Kimine göre bu buhran bir can çekişme alâmeti ve yakın bir zevalin habercisidir. Biz böyle düşünmüyoruz. Söz konusu olan bir tüy değiştirmedir. Bir geçiştir. Tehlikeli bir tüy değiştirme, muhataralı bir geçiş. Yine de hiç şüphemiz yok, roman bu vartadan tazelenmiş, gençleşmiş, belki de şaşılacak kadar zenginleşmiş olarak çıkacak.

Bunalım nereden geliyor? Romancı, yaşayan erkekler ve kadınlar yaratır. Kahramanları çelişkileri içinde sergiler. Din'de insanla Tanrı arasındadır bu çelişki, aşk'da erkekle kadın arasında; sonra insanın kendi kendisiyle çelişkisi. Romancı olarak savaş sonrası dönemini tanımlamak istersek şöyle diyebiliriz: çatışmaların yoğunluğu azalmaktadır gittikçe, oysa roman şimdiye kadar bu çelişkilere dayanıyordu. Şüphesiz yalınkat bir izah bu. Üstelik savaş öncesi dünyayla bugünkü dünya arasında bir uçurum olduğuna da inanmıyorum.

Ne olursa olsun, yaşadığımız dönemin bir özelliği var: korkunç bir samimiyet. Birçok genç inanmış oldukları değerlerden yüz çeviriyor, onları yok farzediyor. Bugünün nesli artık ne katılmadığı bir dinle tartışmaya yanaşıyor, ne bu dine dayanan bir ahlâkla, ne bu ahlâktan doğan bir şeref anlayışıyla. Günün birinde inanınca da, baştan başa değişiyor hayatı. Her şeyi yeni inancına göre düzenliyor. İnanmıyorsa düpedüz inanmıyor. Her türlü yapmacıktan uzak. Tutkusu herhangi bir engele çarpmamaktadır. Önünde hiçbir set yok: çelişkisi olmayan bir hayat.

Aşk manasını kaybetti. Roman neyi anlatacak? Eski zaman romanının konusunu yapan nice buhranlar da yumuşadı. Tanrı'ya inanmayan bir dünyanın çocukları için aşk, herhangi bir jest. Romanın buhranı buradan geliyor. İhanetin önemi

yok; sadakat boş bir kelime. Romanın konusu olan çelişkiler günden güne ortadan kalkıyor. 'romancı ne yapacak? Saint Réal, 'Roman bir caddede dolaştırılan aynadır' dememiş mi? Romancı da kendini sıkıntıya sokmadan yaşadığı zamanı olduğu gibi tasvir edecektir. İşi, toplumun tarihçisi olmak. Çelişki yoksa yok. Birçok romancılar da böyle yapıyor. Ama bir iki büyük yazar bir yana okuyucusu yok bu romanların.

Şekilsiz bir toplumun hikâyesi tekrar tekrar yazılamaz ki! Romancı çıkmazdadır. Doğru ama macera romanı da yok mu? Şüphesiz var. Ama bence, macera romanı, kahramanları yaşayan kimseler olmak şartiyle, sanat eseri sayılabilir. Kipling'in, Conrad'ın ve Stevenson'ın kahramanları gibi. Mühim olan macera değil maceracıdır. Stendhal, 'benim işim beşerî hareketlerin sebeplerini bulmak' diyordu. Her romancı psikolog olmalıdır. Bugün hepimiz, ruhça çok fakirleşmiş bir insanlıkla cebelleşmekteyiz. Bunun için de dış maceraya yükleniyoruz hep. Roman zenginleşmiyor, fakirleşiyor. Ben macera romancılarından çok, insanoğluna hayal ve rüya dünyasının kapılarını açan yazarlardan ümitliyim. Yazık ki bu dünyaya girmek pek az yazara nasip."[18]

Edebiyat tarihçileri daha da karamsar. Roman belki ölmeyecek ama bir Balzac'ın, bir Zola'nın romanları tarzında yazılmayacak.[19]

Larnac diyor ki: "Artık hakikatı keşfetmek isteyen, bu işi

---

18 François Mauriac, *Le Roman*, Cahiers de la Quinzaine, Paris 1928 s. 7-23.

19 1960'larda belli başlı Amerikalı eleştirmenler (Louis Rubin, Leslie Fiedler, Susan Sontag ve Norman Podhoretz) roman türünün ölmekte olduğunu yazmışlardır... Ama roman henüz ölmediğine göre niçin birçok eleştirmen bu konuyu tartışmıştır? Joe David Bellamy bu soruya şu yanıtı veriyor: "Romana olan güvenin kaybolması, artık kimsenin romanın gerçekleri yansıttığına inanmamasındandır; başka bir deyişle roman türünün geleneklerine daha inanç kaybolmuştur." Barth, 1968'de, yeni bir şey yaratmanın mümkün olmadığını ileri sürer, o dönemde bu tür sözlerle romancı romanın ölümünü vurguluyor sayılıyordu. Aslında Barth'ın söylemek istediği, romanın geleneksel öğelerinin çok kullanılmış olduğuydu. Bu öğelerden çağdaş romancı ancak, alay, iztihza, tak-

roman çalışmalarıyla başaramaz, ilmî araştırma lâzım... *Princesse de Clèves* yazarı psikoloji yapmak iddiasında bulunabilirdi. Çünkü XIV. Louis asrında psikoloji ilmi yoktu. Ama bugün hakikatı araştırma işi girifleşti, herkesin belli bir uzmanlık alanı oldu, her uzmanın kendine has araçları ve emrinde matematiğin kılı kırka yaran dili var. Artık romancı, "gerçek araştırıcıları" arasında kolay kolay boy gösteremez. Yarının romanı nasıl bir roman olacak? Cevap vermek güç. Ama yirminci yüzyılın sonlarında Balzac'ların, Flaubert'lerin, Zola'ların anladıkları manada romanlar yazılmayacak belki. Hikâyeci, zamanımızda, olsa olsa sözde bir psikolog, sözde bir filozof, sözde bir tarihçidir. Gide, yıllardan beri tekrarlıyor, romancı için "authentique"i bulmak, ancak profesyonel psikoloğun nadasa terk ettiği içgözlemin dar alanında kabil."[20]

Kalpazanlar yazarına göre, bir felaket değil bu. Çünkü, "roman, bütün neviler içinde kanunlara en çok yan çizendir; her konuya el atabilir her yazı tekniğinden faydalanabilir. Şair, ressam, psikolog, filozof, politikacı kendini ifade için romanı kullanabilir. Bir sırdaşdır bazen roman, tarafsız bir tasvirdir, bir sosyal tezdir."[21]

"Lirik bir poem de olabilir roman, (veya olmakta devam edebilir), destan, heyecanlı röportaj, başdöndürücü bir sayıklama da. Kapılarını gittikçe daha geniş olarak sosyal gerçeklere açabilir; muhakkak olan şu ki, roman Zola'nın içine

---

lit yoluyla yararlanabilirdi... Roman geleneği ölmedi, yeni biçimler aldı. Tom Wolfe şöyle der: "60'larda New York'a geldim. En ciddi, iddialı ve yetenekli romancılar, roman için en verimli konuları bırakmışlardı. 1840'larda, Thackeray Londra'yı, Balzac Paris'i, hattâ bütün Fransa'yı romanlarında yansıtmıştı. 1960'larda Amerika'yı, hattâ New York'u sergileyen romancı yoktur" (Bkz. *Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi*, Güz 1979). (C.M.).

20 Jean Larnac, "Zola'nın Yeri", *Europe* dergisi, 1 eylül 1946.

21 Jean Larnac, *La Littérature Française d'Aujourd'hui*, Editions Sociales, Paris 1948, s. 80-81.

sürüklendiği çıkmazdan kurtulmadıkça, rahat rahat kanat açamaz."[22]

A- ROMANIN TARİH-ÖNCESİ

1. Eski Yunan ve Roma'da

Yunan'm altınçağında hikâye, destanların gölgesinde kavrulup kalmış. Türlerin en soylusu destan, sonra trajedi, nihayet komedi. Aristo'nun hükmü dikkate lâyık: "Yunan edebiyatında bize benzeyen insanları canlandıracak edebî bir form yok. Destan da, trajedi de bizden üstün kimseleri terennüm eder. Komedinin kahramanları ise bizden aşağı kimselerdir."

Yunan nesrinde hikâyenin ilk örneği *Siropedi (Hüsrevname)*. Yazarı Sokrat'ın çağdaşı ve şakirdi Ksenofon (İ.Ö. 4. asır). *Hüsrevname* siyasî, ahlakî ve askerî bir hikâye, bir parça *Telemak* gibi. Eserdeki Keyhüsrev (Sirüs) Heredot'un anlattığı Keyhüsrev'den çok hayalî bir kahraman. Asya'ya kan kusturan zorba yok karşımızda, taçlı bir Sokrat, bir Mark-Orel var. Diğer kahramanlar da ahlakî birer tecrit. Belli ki yazar daha çok bir terbiye kitabı vücuda getirmek istemiş, hikâye bir bahane.

Yunan romanı büyük şaheserlerin kuruduğu helenistik dönemin kozmopolit ve bezirgân sitelerinde boy atar. Şehrin ve şehirlinin hayat hikâyesi. Yaşanan hayat şiiriyetini kaybetmiştir, roman, ferdin şairane emelleriyle, kucağında yaşadığı toplumun yavan ve tatsız gerçeğine tutulan ayna. Yunan romanının tek önemi, büyük bir geleceği olan bu türü başlatmış olmak, sınırları belirsiz, kuralsız bir tür.

Ksenofon İskenderiye dönemine kadar takipçisiz kalır.

---

22 Jean Larnac, *Europe* dergisi, a.g.m.

İ.Ö. 300'le 150 yılları arasında, Abder'li Hekate ile Mesina'lı Evhemer bu sanat türünün temsilcileri.

Hekate'nin iki kitabı var: *Hiberboreen*'ler, bir hayal ülkesinde geçen hayalî bir hikâye ve *Mısırlı'lar*, ancak birkaç sayfası kalan bir ütopya, Yazar çeşitli düşüncelerini aktarmak için tarihi bir çerçeve olarak kullanır.

Evhemer'in etkisi daha büyük. O da romancıdan çok filozof. Çeşitli ülkeleri dolaşmış, çeşitli inançlarla karşılaşmış. Eserinin adı *Kutsal Kitabe*. Panara adasındaki bir kitabeden anlaşıldığına göre, Yunan mitolojisinin en eski üç tanrısı, Uranos, Kronos ve Zeus, önceleri bu adanın hükümdarıymışlar. Evhemer bu veriden kalkar ve tanrıların maceralarını ve secerelerini anlatır. Ana görüşü şu: tanrılar tanrılaştırılmış ölümlülerdir. Düşünmeye başlayan, içine şüphe düşen çağdaşları tarafından çok beğenilir eser. Bir nevi ateizm olan evhemerizm birçok âlimin dini haline gelir.

Kısaca bütün bu hikâyeler tarihî ve felsefî birtakım görüşlerin anlatılması için birer vesile.

İskenderiye dönemi, serüven romanlarının da çiçekleniş çağı. Bunlardan en önemlisi *Miletos Masalları*. Miletos'lu Aristid'in kaleme aldığı söylenen bu masallardan geriye pek bir şey kalmamış. Yazıldıkları tarih de tam olarak bilinmiyor.

Yunanistan'da romanın tarihi oldukça karmaşık bir taslak olarak kalmaya mahkûm Croiset'ye göre; kronolojisi belirsiz elimizdeki bilgiler de yeterli olmaktan uzak.[23] Daha çok Roma döneminde şekillenen Yunan romanı İ.S. 3. yüzyılda bile yeterince yaygınlaşmamıştır henüz ama değişmeyecek bazı özellikleri de, ana hatlarıyla ortaya çıkmıştır. Bu roman öncelikle "bir aşk macerasının ayrıntılı bir hikâyesidir. Kökü erotik elejiler ve epigramlar, idiller, bazı destan sahneleri, *Miletos Masalları*, moda duyguları sergilemek amacıyla

23 Alfred Croiset, Maurice Croiset, *Histoire de la Littérature Grecque*, 5 cilt, Boccard Paris, cilt 5, sayfa 787-788.

tarihe ve mitolojiye eklenmiş sayısız hikâyeler... Yunan romanının temelindeki üç ana unsur: eleji sevgisi, belagat mekteplerinin beylik zevki ve macera düşkünlüğü. Müşahededen doğmadığı için gerçekçi değildir bu roman. Hayatı incelemez, muhayyel maceraları birbirine ekleyerek, çoğu zaman yavan ve karmaşık aşk hikâyeleriyle süsler.[24]

Birinci ve ikinci asırda yazılmış tek tük romanlar var ama, romana gerçek hüviyetini veren, Efes'li Ksenofon. Miladın üçüncü asrı. Eserinin adı: *Efesiak'lar.* Kuru ve yalınkat. Sonra Tir'li Apollonius (4. yüzyıl). Eserinin adı bilinmiyor, Yunanca metin kayıp.

"Eski Yunan'ın roman alanında yarattığı en önemli eser"[25] ise Heliodor'un *Teajen ile Karikle*'si. Bu acayip aşk hikâyesi Homer destanlarından yağmalanmış. Üslup da tumturaklı ve şairane. Talihli bir hikâye. Fransızca'ya Amyot tarafından kazandırılmış. Genç Racine çok beğenmiş eseri, Boileau *Telemak*'la mukayeseye kalkmış.

Ne var ki Avrupa daha çok Lesbos'lu Longüs'ün bir pastorali üzerinde durmuş: Dafnis ve Kloe. Croiset'ye göre, 2. asırdan sonra, 5. asırdan evvel, bir kesinlik yok. Çağdaş bir Fransız yazarı 200'lü yıllarda yazılmış olması muhtemel diyor.[26] Longüs, Heliodor'dan daha talihli. Bu eseri de Amyot çevirmiş Fransızca'ya, daha doğrusu çağının zevkine göre budamış. Bu bir pastoral, yani basit bir çoban hikâyesi. Çeşitli olayların yaşandığı tiyatrovâri bir maceralar dizisi değil, dallanıp budaklanmalar, çeşitli ülkelerde dolaşmalar yok. Nefis tabiat tasvirleri ve çok dekolte sahneler.[27]

---

24 A.g.e., s. 786 v.d.

25 A.g.e., s. 796

26 Pierre Guillon, "Littérature Française Paienne", *Encyclopédie de la Plédiade, Histoire des Littératures* içinde (Eski Edebiyatlar, Doğu Edebiyatları, Sözlü Edebiyatlar), cilt I, *Littératures Anciennes, Orientales et Orales*, Paris 1955, s. 55

27 Croiset, a.g.e., s. 801.

Şirin bir aşk hikâyesi *Dafnis ve Kloe*. Hâlâ sıcak, hâlâ canlı. Evet, aşkın çeşitleri var: platonik aşk, zevk-aşk, tutku-aşk. Renkten renge, kılıktan kılığa giren ezelî duygu. Longüs'ün hikâyesi fazla açık saçık belki. Ama bu, putperest dünyanın aşk anlayışı. Yazarın hiçbir kötü niyeti yok. Kahramanlar, bir sevda ülkesinde mutluluğu arayan iki çocuk. Çağdaş bir yazar şöyle diyor: "Büyük şaheserler arasında, aşkın doğuşunu, gelişmesini, gözyaşlarını, rüyalarını ve büyüsünü daha güzel anlatan başka bir roman yok" (Michel Epuy).

Dafnis, genç bir çoban. Kloe, bir çoban kızı. Limni adasında yanyana yaşıyorlar. Longüs'ü dinleyelim: "Av hayvanları ile dolu korular, bağlarla süslü tepeler, buğday veren tarlalar, otlaklar, dalgaların yıkadığı kumsallar". Bahtiyar ada'nın otlaklarında koyun ve keçi güden her iki çocuk da anasız babasız. İkisi de güzel, sevimli. İçlerinde hiçbir kötülük yok. İşte Longüs, onların aşkını anlatıyor. Dafnis on beş yaşına basmıştır, Kloe on üçüne. Birlikte oynarlar. Nihayet sevda düşer gönüllerine. Yabancı bir çoban saldırır Kloe'ye, Dafnis yetişip kurtarır kızcağızı. Gönül bağları bir kat daha pekişir. Bahar gelip çatar. Ne büyük sihirbazdır o. Şairane manzara içinde uyanır aşk. "Yaz, yangını daha da körükler. Ağaçlar meyve vermiş, başaklar olgunlaşmıştır. Ağustosböcekleri ötmeye başlar tatlı tatlı. Kuzular meler. Burcu burcu kokar hava. Irmaklar sessizce akar. Ve rüzgâr çam dallarında türküler söyler. Elmalar bile sevdalanmış gibi düşerler toprağa. Güzelliğe tutkun güneş bütün giysileri sıyırır. Sıcaktan bunalan Dafnis, ırmağa atar kendini. Ve içindeki ateşi söndürmek istercesine ırmağın suyundan içer..." Aşk doğmuştur artık, saf bir aşk. Sonsuz bir zarafetle gelişecektir. Kloe'yi dinleyelim: "kavalı olsaydım keşke, dudaklarına dokunurdum! Oğlağı olsaydım, kucağına alırdı beni!" Limni adasının bu sevimli çocukları yudum yudum sevişir, oynaşır, cilveleşirler. Haki-

katten çok rüyaya benzeyen bu aşk sahnelerini anlatmaya ne lüzum var? Geçmişin çiçek bahçelerinde belirip kaybolan iki hayal. Hikâye, bir kaynağın serinliğini getiriyor ruha, okşayıcı aydınlığını getiriyor sabahın. Hani gül açarken tatlı tatlı kokar ya, işte öyle bir şey!

İmparatorluk Roma'sında kaleme alınan ilk gerçek hikâye *Satirikon*. Ne zaman yazılmış, kim yazmış kesin olarak bilinmiyor. Kapaktaki isim Petron (doğumu İ.S. 64-68 arası). "Bu Petronius, Marsilya civarında doğan bir Galyalı imiş. Claudius'un sarayına gitmiş ve Roma'ya nükteyi, zarafeti, zevki, zevkperestliği ve Galyalıların dünyaya boşveren neşesini getirmiş. Haz, bir ilimmiş hazrete göre. Günleri uykuyla geçermiş, geceleri şölenler ve aşklarla. Sefih bir sarayın gözdesi olmuş... Tavırları tabiî, konuşmaları ve hareketleri tekellüfsüz. Büyüleyen bir sadelik. Üstelik gerektiği zaman yaman bir idareci. Önce prokonsül, sonra konsül. Ama çok geçmeden hükümdarın gözünden düşürülmüş... Durumun vehametini anlayan Petronius, damarlarını keserek intihar etmek istemiş ama günlerce yaşamış. Neron'un sefahat maceralarını bir bir anlattıktan sonra, hikâyeyi bir vasiyetname olarak mühürlemiş ve imparatora armağan etmiş, sonra yummuş gözlerini hayata."[28]

Satirikon kimine göre aşk hikâyesi, kimine göre serüven-roman. *Dafnis ile Kloe*'den çok *Miletos Masalları*'na benziyor, ama daha olgun, daha gerçekci, bir kelimeyle çağdaş romana daha yakın. kahramanlar önce 3, sonra 4 kişi, hepsi de hâyâsız birer pikaro (hayta), her çevreye girip çıkar, her fırsattan yararlanır, her haltı işlerler. Sahneler gerçek, tasvirler canlı. Trajikten eser yok, hep kahkaha, ama eserin bütününe mizah hâkim. romanda kimler yok ki, orospular, asalaklar, şairler, kanun adamları, köleler, çapkınlar, büyücüler, lâf

28 Pierre Larousse, a.g.e., "Satirikon" maddesi.

ebeleri, miras avcıları... karanlık, kirli, mahrem yönleriyle bütün bir toplum. *Satirikon*'lar olmasa gerçek Roma'yı tanıyamazdık, Roma'yı, belki de bütün çöküş çağlarını.

Petron usta bir yazar, dili çok zengin, üslup da konuyla beraber binbir renge bürünür: ciddî, beliğ, parlak bir edebiyat üslubundan köylü ağızlarına, halk deyimlerine kadar her çeşit üslup. "Dili eşsiz bir ustalıkla kullanan bir romancı karşısındayız. Renan'm hükmü şu: soğuk ve nefis tonlu, şüpheci bir Mérimée. Bıraktığı roman hem kâmil bir cerbeze, hem kılı kırka yaran bir incelik, hem de kibar bir ahlâksızlık sergiliyor."[29]

Satirikon zamanın gadrine uğramış bir eser. 1663'e kadar sadece dağınık bazı parçaları var. Derken kitabın yeni bir nüshası bulunmuş ve 1664'de Padova'da basılmış. Eserin en önemli epizodları: "Trimalsipon'un Şöleni" ve "Efes'in Matronu".

Satirikon Eski Roma'da nasıl karşılanmış bilmiyoruz. Petron üzerine parlak bir yazı döktüren Tasit eserden hiç bahsetmez. Oysa çok okuyan bir adam Tasit. Belki *Satirikon*'dan zevk alan serazat zekâlar yok değildi Roma'da, ama bir tarihçi, koskoca bir memur, böyle açık saçık bir kitabı ciddiye alamaz, onu okumuş olmayı vakarına yakıştıramazdı.

Latince yazılan bir başka roman da *Altın Eşek* (İ.S. 2. asır) Kartacalı Apüle'nin eseri. Doğu'yu dolaşan, dinleri, inançları bir bir inceleyen, Atina'da felsefe, Roma'da ilahiyat ve hukuk okuyan Apüle (doğumu İ.S.125), kırkından sonra Kartaca'ya yerleşmiş. Çok sevilen, çok yüceltilen bir zat imiş, üstüne yokmuş gizli ilimlerde. Filozof, hatip ve romancı. "Petron kadar usta bir yazar."[30] *Altın Eşek* olgunluk çağının ürünü. Konu *Miletos Masalları*'ndan alınmış. Neron dönemi.

---

29 Larousse, a.g.m.

30 B. A. Taladoire, "Littérature Latine profone", *Encyclopédie de la Pleiade, Histoire des Littératures* içinde, cilt 1, s. 531.

Sahneler garip, inanılmaz açık saçık. Serüven serüveni kovalar. Araya nefis bir hikâyecik sığdırmış yazar: "Psişe ile Aşk".

Bir Fransız yazarı eseri şöyle değerlendiriyor: "eskilerin özel yaşayışını merak edenler, başka hiçbir kitapta bulamayacakları bilgileri bu hikâyelerden öğrenebilirler. Zamanının toplumunu sadakatle yansıtan bir ayna. Haydutların gözüpekliği, İsis keşişlerinin düzenbazlığı, sert ve zorlu bir idare. Askerler küstah, efendiler kıyıcı, köleler edepsiz... Görünüşte havaî olan bu masallarda her şey gerçek" (Paul-Louis Courrier).

Romanın asıl adı *Eşek*'miş, çağdaşları öyle beğenmiş ki hikâyeyi, eşeğin hası manasına *Altın Eşek* demişler, Altın Çağ gibi. Kitabın Türkçesini merak edenler Ataç çevirisine başvurabilirler (Millî Eğitim Bakanlığı).

Kısacası, Eski Yunan ve Roma'nın bütün hikâyelerini toplasak bir *Binbir Gece* yapmaz.

2. Ortaçağ

Edebiyat tarihçileri Eskiçağ'm romandan habersiz olduğunu söylerler. Öyle ya roman, adı üstünde, romanca, yani halk dilinde yazılmış eser demek. Gerçek yazı, rahipler tarafından Latince kaleme alınırdı. Latince yazı, edebî bir süreklilik içindedir, bir geleneğe bağlıdır. Manastır kütüphanesine konacak, gelenler tarafından okunacaktır. Oysa romanca yazının özel bir amacı yoktur, fertler okusun diye yazılmamıştır. Yüksek sesle yapılan bir inşat'ın, topluluk önünde yapılan bir okumanın malzemesidir. Yazılı bir edebiyatla değil, şifahî bir edebiyatla ilişki sağlar. Roman dili halkın okuduğu dil değildir, çünkü halk okuma bilmez; roman dili, halkın anladığı dildir, okumasını bilen, halka okur bu metinleri. Okumasını bilen, yani rahip.

Demek ki ilk cenk hikâyeleri (chanson de geste), halk

önünde okunmak için yazılmış eserlerdi. Hepsi de manzumdular, çünkü nesir inşat edilmez. Antikite'den esinlenen romanlar, Şarlman'la ilgili romanlar, Yuvarlak Masa romanları hep manzum. Ne var ki roman, manzum olarak kaldıkça roman okuyucusundan söz edilemez.

Eğitim geliştikçe, bilhassa kadınlar da okuma yazma öğrendikçe, okuma zevki yaygınlaşır. Böylece ondördüncü yüzyıldan itibaren mensur düzenlemeler çıkar ortaya. Lirik şiirin, felsefenin veya tarihin tersine, hikâye bir püblik işidir, tiyatro ve hitabet gibi. Ortaçağ'da püblik, dinleyicidir. Hikâye dinlemek, insanların tabiî bir zevki ve ihtiyacı. Yunanlıların bu zevkini karşılayan başka edebiyat türleri vardı: destan, trajedi, mitoloji gibi. Roman için yol açılmamıştı henüz. Bu yol Ortaçağ'da açılacaktı, çünkü Hıristiyanlığın etkisiyle, o dönemde iki püblik sahneye çıkar, Antikite'nin tanımadığı iki püblik: hacılarla kadınlar. Demek ki romanın doğuşu da, mimarinin değişmesi gibi, Hıristiyanlık'tan kaynaklanır.

Bu iki püblik iki tip roman yaratır: erkek için roman, kadın için roman.

Cenk hikâyeleri, hac yollarında hacı kafilelerine okunur, yani yolcular için yazılmıştır. Ne var ki, şanson dö jestlerin de, jonglörlerin de Eski Yunan'da benzerleri vardı: rapsodiler ve rapsotlar. Ama romana değil drama yol açtılar.

Oysa saray destani (kurtua romanı), yahut Bröton romanı mazide benzeri olmayan bir tür; boy atması için de yeni bir dinleyici topluluğuna, yeni bir püblik'e ihtiyacı var: kadınlar. Bu romanesk edebiyat hanımların odasında doğmadı belki ama hanımlar okusun diye kaleme alındı.

Eskiçağ toplumlarında kadın tek boyutlu idi; kadına bütünlük kazandıran, Hıristiyanlık'la feodal toplum. Tüm beşerî boyutları içeren bir bütünlük, özellikle edebî boyutu. Chrétien de Troyes gibi şairler kadın çevrelerinin resmî şairi olarak ün saldılar. Kadın, serüvenlerin başlıca kahramanıdır

bu dünyada, serüvenler de aşk serüvenleri. Cenk hikâyelerinin baş kişileri, Şarlman ve Roland gibi, savaşçılar; yeni romanlarınkiler, aşk kahramanları. Geneviève ve İseult gibi.[31]

"Bir tarihçi, aşk onikinci yüzyılın buluşudur, diyor. Filhakika Ortaçağ'a kadar aşk Eros'tur. Yani erkek ve kadında cinsî arzu. Erkek üstünlüğüne inanır, kadın aşağılığına. Feodalite bu inancı altüst eder. Artık erkek efendidir, karısı hanım. Hizmetlerinde de köleler değil, soylu kimseler vardır. Hizmet ayıp değildir, herkes birbirine hizmet eder. Soylular önce paj olur, sonunda şövalye. Efendiye hizmet edildiği gibi, hanıma da edilir. Kadınla erkek eşittir itibarca. Kadın erkeğe boyun eğmez, lütufta bulunur. Yani aşkta makamı daha yüksektir. Aşk, prensip olarak, saf ve platoniktir. Yoksa 'Aşk Mahkemeleri' kurulur muydu? İzdivaçla aşk uyuşamazdı birbiriyle, çünkü izdivaçta erkek, kadının efendisi olmaya devam etmekteydi. Çağdaş romanı bu yeni anlayış yarattı. Romanda hür ve bağımsız erkekler, hür ve bağımsız kadınlar vardı. Bol bol zinaya da raslanırdı, ama aşk ön plandaydı çelişkileriyle, acılarıyla, mücadeleleri ile aşk.

Aşk romanlarını yaratan feodal yaşayıştır. Fransa'da romanın tarihi, aşk duygusunun gelişmesinin tarihidir; o da toplumun gelişme tarihi."[32]

Yunan sabahlarının hafif pırıltısından, Roma'nın mahmur öğle saatlerinden sonra, akşam olmuş, manzara baştan başa değişmiştir. Bir yazar şöyle diyor: "Daha ruhanî bir din, eşyanın sınırlarını gölgelemiş ve rüya ile doldurmuştur gönülleri. Azabın ilahî deerini kavramıştır insan, tanrıçalar ölmüştür. Onların bütün inceliğini, bütün faziletini canlandıran mahzun Meryem'dir artık" (Michel Epuy).

---

31 Albert Thibaudet, a.g.e., s. 8-9.

32 Pierre Mille, *Le Roman Français*. Kitabı Cemil Meriç'in kütüphanesinde bulamadığımızdan daha fazla bilgi veremiyoruz.

Şövalyeler için aşk yüce bir kavram. Şövalyelikten esinlenen romanların hepsi de yiğitliği, sadakati, şerefi, kadına perestişi, feragat ve fedakârlığı terennüm eder. Kimi eğlenceli ve içlidir, mutlu bir sonla biter, *Aucassin ile Nicolette* gibi. Kimi mağmun, ağırbaşlı ve sevdalı *Tristan'la İseult* gibi...

"Nefis bir aşk ve ölüm masalı dinlemek ister misiniz efendilerim, Tristan'la İseult'ün masalını? Nasıl da sevmişler birbirlerini! Mutlu iken sevmişler, yaslı iken sevmişler. Aynı gün ölmüş ikisi de âşık mâşukanın yüzünden, mâşuka âşıkın."[33]

Asırlarca dilden dile, telden tele dolaşmış bu masal. Ortaçağ'ı büyüleyen o harikulade içkiyi Thomas ile Béroul Fransızca'nın şeffaf kristaline boşaltmışlar. Brötanya ozanlarının rüyası, bütün Avrupa'nın rüyası olmuş. Doğu'nun *Leyla ile Mecnun*'u gibi, *Nala ile Damayanti*'si gibi, *Ferhat'la Şirin*'i gibi.

Kornuay âşıklarının acılı serüvenini son terennüm eden şairlerden biri de Joseph Bédier.

"Kornuay'da bir kral Marc yaşamaktaymış bir zamanlar. Ülkesine düşmanlar saldırmış. Bunu duyan Luntien kralı Rivalen, denizleri aşıp yardımına koşmuş adamlarıyla ve birlikte düşmanları altetmişler. Kral Marc da kızkardeşi güzel Beyaz Çiçek'in elini vermiş ona. Rivalen Beyaz Çiçek'e deli gibi âşık. Henüz evlenmişler ki bu sefer de Rivalen'in ülkesine eski bir düşmanı musallat olmuş. Gemilerine atlayıp Luntien'e dönmüş Rivalen ve askerleri, bir çocuk bekleyen Beyaz Çiçek de yanlarında. Katıldığı savaşta tuzağa düşürülüp öldürülmüş Rivalen. Kocasının ölüm haberi öylesine dokunmuş ki Beyaz Çiçek'e, çocuğuna Dertli anlamına gelen Tristan adını vermiş ve kendi de göçüp gitmiş bu dünyadan... Yiğit bir kralla dilber bir kraliçenin oğlu, Tristan, savaş çığlıkları ve gözyaşları içinde dünyaya gelmiş. Yi-

33 *Le Roman de Tristan et Iseult*, çeviren ve "restore eden" Joseph Bédier, 5. baskı, Sévin et Rey, Paris 1902, s. 21-22.

ğit bir asker büyütmüş yavruyu, düşmanların şerrinden kurtarmak için öz evladı diye tanıtmış. Bir çınar gibi serpilmiş Tristan.

Tam bir şövalye terbiyesi görmüş. Yaman bir cündiden mızrak kullanmasını öğrenmiş. Bütün yalanlardan, bütün hilelerden nefret etmeyi, zayıfları korumayı, verilen sözü tutmayı öğrenmiş. Atlar kanatlanırmış altında. Arp çaldığı zaman kuşlar susar, deniz uğultularını keser, tabiat kulak kesilirmiş.

Bir gün Norveçli korsanlar kaçırmış delikanlıyı; tuzağa düşen bir kurt gibi çırpınmış Tristan. Boşuna. Ama deniz, içi fesat dolu gemileri pek taşımaz, adam kaçırmalara, ihanetlere pek yardım etmez. Ve kızmış köpürmüş sular. Dalgalar dövmeye başlamış korsan gemisini. Korsanlar tanrıların gazaba geldiğini anlamışlar, çocuğu bir kayığa bindirip terketmişler; deniz yumuşamış, kayık dalgaların hareketiyle bir sahile vurmuş usulca.

Kahramanımız bir de bakmış ki, bir vadi; ötesinde de uçsuz bucaksız bir orman. Bir sürek avının uzaklardan gelen âşina gürültüsü kalbini sevinçle doldurmuş. Yaralı bir geyik belirmiş yanında, arkasından avcılar yetişmiş. Avcıbaşı vurulan hayvanın kellesini koparmaya kalkınca, dayanamamış Tristan, efendim, demiş, bu asil hayvan bir domuz gibi boğazlanmaz. Ve onlara bir geyiğin nasıl parçalanacağını öğretmiş. Avcılar Tristan'ın ustalığına hayran kalmışlar ve onu efendilerinin sarayına götürmüşler. Tesadüf bu ya, Tintagel'miş burası, dilber Beyaz Çiçek'in doğduğu ülke, kral Marc'ın ülkesi. Marc kızkardeşinin oğlunu tanımamış ama, yine de kanı kaynamış çocuğa, sarayına almış onu.

Yıllar geçmiş. Bir gün Tristan'ı büyüten yiğit asker Tintagel'e gelip olup bitenleri anlatmış Marc'a. Dayı ile yeğen sarmaş dolaş olmuşlar. Ve Tristan kılıcını kaptığı gibi ecdadının ülkesine yollanmış, düşmanlardan temizlemiş orasını

ve çocukken kendisini ölümden kurtaran vefakâr babalığına bırakmış tahtını ve dayısının ülkesine dönmüş. Ama matem içinde bulmuş herkesi.

Kral Marc, atalarını İrlanda'ya ödedikleri haracı ödemeyi hep reddetmiştir, ancak bu sefer de haracı ödemezse, İrlanda hükümdarı, Kornuay'ı ele geçirmeye karar vermiş ve bu amaçla da dev gibi güçlü kuvvetli bir şövalyesini yollamıştır ülkeye. Meclis toplanır, Marholt istenilen haracı açıklar: onbeş yaşında üçyüz genç kız ve üçyüz delikanlı. Bu talep karşısında kral Marc ve meclisindekiler derin bir sessizliğe gömülürler. İrlandalı Marholt'un sesi, bir kılıç gibi yırtar bu sessizliği: içinizden hanginiz bu ülkenin hürriyeti için dövüşmeyi göze alır? Güzel bir dövüş teklif ediyorum. Üç gün sonra kayıklarla Saint-Samson adasına gideceğiz, orada karşı karşıya dövüşeceğiz teklifimi kabul edenle, Şövalyeniz galip gelirse, Kornuay haraç verme zilletinden kurtulacak. Bütün başlar eğilmiş, bütün cengâverler susmuş. Yalnız Tristan kalkmış ayağa. Ve üç gün sonra İrlanda'lı şövalyenin kellesini kıyıda bekleyen adamlarına teslim etmiş.

Zavallı Tristan! Pek pahalıya ödemiş zaferini. Marholt'un zehirli mızrağı derin yaralar açmış göğsünde, bir türlü iyileşmeyen korkunç yaralar. Yarasından akan cerahatlar öylesine fena kokuyormuş ki herkes terketmiş yiğidi, dayısı dışında. Tek çareyi bir sandalla denize açılmakta bulmuş Tristan. Ne yelken istemiş, ne kürek. Dalgalara bırakmış kendini, bir deva beklemiş adeta meçhullerden derdine. Balıkçılar görmüş sandalı, içinde Tristan, kalpleri parçalanmış, alıp adalarına götürmüşler Tristan'ı. Adada dünya güzeli bir genç kız varmış. Otların dilinden anlar, her yaraya deva bulurmuş sihirli parmaklarıyla. Acımış Tristan'a, günlerce yarasını tedavi etmiş.

Meğer burası Marholt'un ülkesi İrlanda, genç kız da Marholt'un yeğeni Sarışın Iseult değil miymiş! Durumu anlayan

Tristan kendisini bekleyebilecek tehlikeyi sezmiş, ayağa kalkar kalkmaz adayı terketmiş.

Kornuay sevinçle karşılamış yiğidi, geri döndü diye bayram etmiş herkes. Dayısı tacını tahtını ona bırakmak için dünya evine girmekten vazgeçmiş. Ama Tristan'ı çekemeyenler de varmış, onun kral Marc'ın varisi olmasını istemeyen dört baron kralı sıkıştırmışlar. Ya demişler evlenirsin, ya da kalelerimize çekilir, seninle savaşırız tahtını ele geçirmek için. Ne yapacağını şaşırmış önce kral, baronları oyalamak için kırk gün süre istemiş. Bir gün pencereden giren iki güvercin, oturduğu sedire, güneş ışınları kadar parlak bir kadın saçı düşürmüşler. Marc da baronları susturmak için, ancak bu altın saçlı dilberle evlenirim demiş. Atlatıldıklarını sezen baronlar birbirlerinin yüzüne bakmışlar. Bunun üzerine Tristan söze karışmış, bu, demiş, Iseult'ün saçı, Sarışın Iseult'ün; hayatım pahasına da olsa onu getirir, dayımla evlenmesini sağlarım.

Ve yüz bahadırla bir gemiye atlayıp İrlanda'ya varmış. Tam o sırada bir dev memleketi talan ediyor, istediğini öldürüyormuş. İrlanda kralı devi öldürene kızı Sarışın Iseult'ü vermeyi vaad etmiş. Devi haklamış Tristan ve kral, bu kahramanın Marholt'ü öldüren şövalye olduğunu öğrenmesine rağmen, kızının Tristan'la gitmesine razı olmuş.

Kornuay'a doğru yelken açmış Tristan'm gemisi, yanında Iseult. Iseult'ün annesi kızının sadık nedimesi Briengen'i de onlarla yollamış, bir de iksir dolu şişe vermiş hizmetkâra. Öyle bir iksir ki içenlerin kalbine sevda ateşi düşürür, bir ateş ki denizin bütün dalgaları bile söndüremez. Kral Marc'la Iseult'ün içmesi içinmiş iksir. Ama ne olmuşsa olmuş, o büyülü içkiyi, yolculuk sırasında Tristan'la Iseult içmiş gelinle güvey yerine ve birbirlerine delice âşık olmuşlar.

Tristan sözünü tutmuş, gelini kral Marc'a teslim etmiş. Ne var ki günahkâr aşkları yıllarca ve yıllarca devam etmiş. Iseult kraliçe idi ve saadet içinde yaşıyormuş gibi görünü-

yordu. Iseult kraliçeydi ve azap içinde yaşıyordu. Kocası ona şefkat, baronlar saygı gösteriyordu. Günlerini zevkle döşenmiş, her yanına çiçekler serpilmiş, muhteşem odalarda geçiriyordu Iseult. Kıymetli taşları, erguvan rengi kumaşları, Teselya'dan gelme halıları vardı.

Tristan'la delicesine sevişiyordu Iseult ama içi rahat değildi hiç, korkuyordu. Önsezi diyeceksiniz. Öyle. Baronlar yine ortaya çıktılar, durumu krala aktarıp, onu yeğenine karşı kışkırttılar. aşık herkesi kör, etrafını duvar sanırmış.

Kornuay sevdalıları da tuzağa düştüler sonunda, elleri kolları bağlı, diri diri yakılacaklar. Tristan bir yolunu bulup kaçmayı başarmış. Gazaba gelen kral, o kadar öfkelenmiş ki, günahkâr karısını diri diri yakmaktansa, acı ve utanç içinde ölümden beter bir hayat mahkum etmiş onu, krallığında yaşayan cüzzamlılara vermiş. Ama Tanrı razı olmamış bu işe. Tristan sevgilisini kurtarmış ve bir ormana kaçıp orada yaşamaya başlamışlar. Ceylan eti yemişler, kaynak suyu içmişler ve aylar geçmiş...

Sonunda pişmanlık duymuş Tristan, koskoca bir kralın kızını yapraklar üzerinde yatırmak reva değil diye düşünmüş; Iseult de Tristan'ın haline acımış, benim yüzümden bu sefaletlere düştü demiş kendi kendine ve lâfı uzatmayalım, kralla barışmışlar.

Iseult kocasının sarayında yaşayadursun, Tristan yollara düşmüş. Az gitmiş uz gitmiş, dağlar deryalar aşmış ve Bröton illerine varmış. Meğer Bröton beyi de kızı Beyaz Elli Iseult'ü kaçırmak isteyen bir soysuz ve adamlarıyla cenk etmez miymiş! Tristan kılıcına sarıldığı gibi savaşa katılmış, perişan etmiş düşmanları, beyi de, ülkesini de kurtarmış ve uğrunda seller gibi kan akıtılan Beyaz Elli Iseult ile evlenmiş. Evlenmiş ama içini de bir nedamettir dağlamış. Bir masal uydurmuş Beyaz Elli dilbere. Seninle bir yıl bacı kardeş gibi yaşayacağız, Meryem Ana'ya sözüm var demiş. Be-

yaz Ellim katlanmış çilesine ama için için erimiş. Günler günleri kovalamış, aylar ayları. Tristan yine kelleler uçurmuş, yine açılmış denizlere. Sarışın Iseult'ünü görebilmek için kâh dilenci olmuş, kâh soytarı ama yüz bulamamış sarışın sevgilisinden. Bröton illerine dönmüş tekrar. Ve bir kavgada yaralanmış, zehirli bir yara imiş bu, hekimler çare bulamamış derdine. Zavallı Tristan, sevgilisini görmeden ölmek istememiş. Ölüm yatağındaki Tristan, derdini Beyaz Ellinin ağabeysine açmış, kayınbirader acımış haline, Kornuay'a gidip, sarışın dilberi getireceğine dair söz vermiş. Tristan ne olur ne olmaz demiş, belki gelmez, en iyisi Iseult yanındaysa beyaz yelkeni aç, değilse siyah. Meğer bu konuşmayı gizli gizli dinlermiş Beyaz Ellim.

Kayınbirader Bröton ülkesinden ayrılmış, aylar geçmiş bir haber yok; Tristan eridikçe erimiş, her geçen gün biraz daha kaybetmiş ümitlerini. Oysa Sarışın Iseult, dalgalarla cenkleşen gemide, ne olur Allah'ım diye yalvarıyormuş, ona kavuşmadan canımı alma. Nihayet fırtına dinmiş, Brötanya gözükmüş ufukta. Beyaz Ellinin kardeşi uzaklardan görünsün diye beyaz yelken çekmiş gemiye. Beyaz Elli pencereden görmüş beyaz yelkeni, gönlü kararmış, ölüm gibi yaklaşmış hastaya, müjde, demiş, kardeşim geliyor. Tristan ümitle kekelemiş, yelkenleri görülüyor mu geminin? Beyaz Elli, görülüyor, demiş, görülüyor, yelkenler simsiyah. Ve Tristan üç defa Iseult sevgilim deyip can vermiş.

Haber hemen yayılmış şehre ve karaya çıkan Iseult'ü yıldırım gibi çarpmış. Sarışın dilber sevgilisinin yanına uzanıp ruhunu teslim etmiş.

Sözü şair Bédier'ye bırakalım: "Kral Marc sevgililerin ölümünü öğrenince denizleri aştı. Ver elini Brötanya. İlk işi iki tabut yaptırmak oldu: biri alaca akikten Iseult için, öteki gök zümrütten, Tristan için. Sevdalıların naaşlarını Tintagel'e götürdü gemisiyle. Birini sağ yanına gömdürdü mihrabın, öbü-

rünü sol yanına. Geceleyin Tristan'ın mezarından bir diken fışkırdı, yemyeşil, gür yapraklı bir diken, dallarında güzel kokulu çiçekler.. Diken mihrabı aşıp Iseult'ün mezarına uzandı. Kornuaylılar kestiler dikeni, ertesi sabah aynı gürlükte yeniden fışkırdı ve yeniden sarışın Iseult'ün merkadine daldı. Ne yapsalar boşuna. Nihayet mucizeyi Kral Marc'a anlattılar, Kral bir daha dokunmayacaksınız dikene, dedi.

Evet efendilerim, bu masalı Thomas'la Béroul nakletmiş bir zamanlar, sevenler için nakletmiş. Benim aracılığımla selam ederler size. Dertli olanlara selam ederler, mutlu olanlara selam ederler, tedirginlere selam, özleyenlere selam, şad olsun bütün sevenler. İnşallah sevda çekenler bu masalda bütün dertlerine deva bulur."[34]

Onikinci yüzyılda kaleme alınan bir aşk hikâyesi *Tristan'la Iseult*. Avrupa'nın birçok şairleri bu aşk destanını yaşatmaya çalışmış zaman zaman, ama asırlar bütün bir çağı büyüleyen bu esrarlı hikâyeyi güveler gibi kemirmiş, sonunda muhteşem bir abideden birkaç sütun, birkaç nakış kalmış. Konuyu bir allame ele almış yeniden. Asırların enkazından pırıl pırıl bir abide yaratmış. *Tristan'la Iseult hikâyesi*, Gaston Paris'ye göre; "Goethe'nin bahsettiği dünya edebiyatının unutulmayacak şaheserlerinden biri. Ama Bédier'nin kalemi bu haşin ve iyi yontulmamış ortaçağ masalını usta bir kuyumcu gibi işlemese, Fransa, ülkesinde doğan bu ölümsüz destanı tanıyamayacaktı."[35]

Evet efsanenin kaynağı selt ruhu, bununla beraber çeşitli ülkelerde şiire dökülmüş: Almanlar, bizimdir, demişler; İngilizler, bizim. *Tristan ile Iseult*'ün son yaratıcısı ve yaşatıcısı ise Wagner.[36]

---

34 *Le Roman de Tristan et Iseult*, J. Bédier, s. 288 ve 289. Cemil Meriç'in özeti de Bédier'nin çevirisinden yapılmış.

35 A.g.e., Gaston Paris'in önsözü, s. 17.

36 *Tristan ve Isolde*, opera, 3 perde, 1865.

* * *

Ortaçağ'da Avrupa hikâyeciliğinin serencamını, şöyle anlatır Emile Gebhart: "Ortaçağ, Batı kavimlerini Hıristiyanlık bayrağı altında toplamaya çalışmıştı. İdeal bir camia. Latince de Hıristiyan kavimlerini entelektüel bir camia halinde birleştirdi. Kahramanlık menkıbelerinin ve şövalye hikâyelerinin yayılması, gerçek bir Avrupa edebiyatı yarattı. Bütün halk dilleri, yeni doğan bütün edebiyatlar, Büyük Roma'nın ne kadar kahramanı varsa benimsediler... Evet ama, şifahî gelenek, bu cihanşümul edebiyatın bütün eserlerini yüklenemezdi. Hikâye de çok zengin bir heyecan ve eğlence kaynağı idi. Bunun içindir ki, Hıristiyan dünyanın ortak mâmeleki oldu.

Hacılar, bezirgânlar, haçlılar.. bu hikâyeleri dünyanın dört bir bucağına taşıdılar. Göçler birbirini kovalıyor, krallar, beyler, kanlı katiller, keşişler, korsanlar, serseriler, denizleri, vadileri, dağları tepeleri dolaşıp duruyordu. Necat derdine düşen insanlar, İspanya'nın, Danimarka'nın, İrlanda'nın en ücra köşelerinden Roma'ya veya Kudüs'e koşuyorlardı. Feodal teşebbüsler, Latin Batı, İstanbul ve Asya arasında devamlı bir düşünce alışverişi sağlıyordu. Ticaret filoları İtalya'yı dünyanın bütün limanlarına bağlıyordu. İpek balyaları içinde, fildişi, altıntozu taşıyan kervanlar, uzak medeniyetlerden, meçhul dinlerden haberler getiriyordu.

Bu uzun, bu çileli yolculuk nasıl geçecekti? Ağzı lâf yapan biri yol boyu devşirilen meraklı hikâyeleri anlatırdı arkadaşlarına. Şövalyeler, haçlı seferlerini, müslüman hükümdarların zarif bilgeliğini, Filistin'de veya Boğaziçi'ndeki aşk hatıralarını tekrarlardı. Bezirgânlar çekmecelerindeki değerli taşların marifetlerini ifşa eder, insanı bir bakışı ile öldüren kurtlardan, balta girmemiş ormanlarda dolaşan yılanlardan.. söz ederdi. Nükteler, fıkralar, kıssalar.. birbirini

kovalar, uzun saatler tatlı tatlı geçerdi. Ne fırtına gelirdi akla, ne korsan, ne de veba.

Üstelik bu kıssadan hisseler, tabiat hakkındaki bu garip müşahedeler, hikâyeler.. yolcular arasında da kalmıyordu. Dinleyicilerden birkaçı, daha sonra, kitap yazacaklara da anlatıyordu onları. Tek tek veya bir araya getirilen benzer hikâyeler edebiyatların malı oluyor ve bütün dünyayı dolaşmaya başlıyordu."[37]

* * *

Evet, romanla kadınlaştı Batı dünyası, roman sayesinde kadınlaştı, Thibaudet'ye göre. Kadınların odasında oluştu roman. Çünkü bu oda, öncelikle romanların okunduğu, daha doğrusu dinlendiği, hayal edildiği, yaşandığı yerdi. Eski Atina delikanlıları için felsefî diyaloglar ne ise, roman da kadınlar için oydu artık.

"Erkeklerin hoşuna gitmedi bu, alaya başladılar. Müstehzi bir edebiyat doğdu: fabliolar. Fabliolarda kadın, aşağılık ve hain bir yaratıktır. Ama bu kadın kavgası, romanın gelişmesine katkıda bulunur. Romanda kadın vardır, dünya kadının etrafında döner. Kadına ilgi duyulur veya ona karşı cephe alınır. Bu aylak ve hayalperest dünyada aşkın ideali veya kendisidir roman.

Onaltıncı asırda yeni bir devrim olmuştur: matbaanın icadı. Artık romanlar, eskiden olduğu gibi inşat edilmemekte, odada yalnız başına okunmaktadır. Eskiçağlarda böyle bir imkân yoktu; Ortaçağ'da da nadir mi nadir. Matbaa ile, roman okuma zevki toplum hayatına mâlolur. Bununla beraber roman, iki asır boyunca, ünlü yazarların pek iltifat etmediği ikinci sınıf bir edebiyat türü olarak kalacaktır. Evet

37 Bu yazının kaynağını bulamadık. *Kırk Ambar*'ın 1980 baskısında (Ötüken) kitabın arkasındaki Notlar bölümünde yer alan bu bölümü kısaltarak metinle kaynaştırdık.

her yanda roman okunur, roman üstüne roman yayımlanır. Roman kadınların ve birçok erkeklerin başlıca edebî gıdasıdır. Ama hepsi de ya eski romanlar, ya da eski usule uygun düzenlemeler. Bir kelimeyle kaynak, hep saray romanları. Onaltıncı asır, Lancelot'nun nesre çevrilmiş bir nüshasına bayılır: *Galyalı Amadis*. Roman okuyucusu kadın okuyucudur. Kadın okuyucu, edebî tekâmüle ayak uyduramamıştır. Edebiyat da, din ve giyim kuşam gibi, erkek için başka, kadın için başkadır sanki. Hatta türün oluşmasında ve gelişmesinde kadın erkek kavgası sürüp gitmektedir diyebiliriz. Fablio kafası, saray romanına karşı hep alaycı, hep düşman. Rabelais'nin romanlarını kıştırtan da aynı kafa.

Onaltıncı asırda dehanın damgasını taşıyan ve dünya edebiyatına ana malzeme olarak katılacak olan iki roman var sadece: Rabelais'nin romanı, Cervantes'in romanı. Her ikisi de antiromanesk romanlar, eski romanın parodisi, eski roman karşısında kahkaha ile gülüş. Gerçek roman, romanlara hayır demekle başlar, gerçek felsefenin de felsefelere hayır demekle başlaması gibi.

Bu romanlarla ilk defa olarak roman, edebiyatta imtiyazlı bir yer alacaktır, bir *Odise*'nin, bir *İlahî Komedi*'nin aldığı yer. Bilhassa *Don Kişot*. *Odise* ile *İlahî Komedi* kendi alanlarında nasıl aşılamamışsa *Don Kişot* da öyle aşılamayacaktır."[38]

B– ROMANIN ÖN-TARİHİ

1. İspanya'da

Şövalye Romanı

Edebiyat, Ortaçağ Avrupa'sının ortak hazinesi. Bu okyanusu, çeşitli ülkelerden gelen ırmaklar beslemiş. Şövalye

38 A. Thibaudet, a.g.e. s. 11-14.

romanı bir baştan bir başa büyülemiş İspanya'yı. Can çekişen Ortaçağ, çöküşüne şahit olduğu ana değerleri korumak için tek başına yollara düşen gezginci bir kahramanda simgelemiş idealini.

"Şövalye ruhunu yapan değerler: yiğitlik, savaşçılık, serüven, kadına perestiş..

Feodal toplum sefahat ve ahlaksızlık içinde çürüyüp gitmektedir. Her yanda haksızlık, her yanda baskı. Temel faziletleri ayakta tutmak için birtakım insanların yollara düşmesi, örnek olması lazımdı.. Çetin bir iş. Ufukta güdük ve çıkarcı bir istikbal belirmişken, yarına dur demek ve yıkılan bir mâzinin köhne değerlerine ihtişam kazandırmak dile kolay. Hele bu ulvî çılgınlıkların en büyük düşmanı da adaletle iktidarın temsilcileri ise... Başka bir deyişle, ondördüncü yüzyıldan itibaren roman kahramanları, hak ve adalet uğruna mızrağa sarılacak, mahvolan toplum düzenini ferdî zaferleri ile payandalamaya çalışacaklardır. Bu hikâyelerin en eskisi, ama hiç şüphesiz en ünlüsü: *Galyalı Amadis*. 1492'de kaleme alınmış (basılışı, 1508). Kaynağı neresi? Belki Portekiz, belki Fransa. Muhakkak olan şu ki, Garci Ordonez de Montalvo tarafından İspanyollaştırılmış. *Amadis*'i türün bütün özellikleriyle donatan o: canana karşı mutlak ve ilahî aşk, hükümdara bağlılık. Serüvene susamış, hayalleriyle sarhoş, harikuladeye düşkün bir devrin bütün emellerini dile getiren bir kitap *Amadis*. Ermiş Teresa'nın genç ruhunu büyülemiş bu romanlar, daha sonraki mistiklerin eserleri için taze bir ilham kaynağı olmuş.

İspanya'da doğmadı şövalye romanı, ama en çok orada gelişti. Kazandığı itibar, bütün bir kavmin ve bütün bir devrin özlemlerine cevap verdiğini göstermiyor mu?"[39]

Amadis'in rakipleri saymakla bitmez. Şövalye romanları

39 Jean Camp, *La Littérature Espagnole, des origines à nos jours* (Başlangıcından günümüze İspanyol Edebiyatı), P.U.F. Paris 1961, s. 21.

bütün onaltıncı yüzyıl boyunca yaşayacaktır. Yeni yeni şövalyeler ortaya çıkıp kâh insanlarla, kâh büyücülerle cenk edecektir. Bu hikâyeler okuyucuyu öyle büyüleyecek, hayalini öylesine kanatlandıracaktır ki, Kilise telaşa düşecek ve yasaklayacaktır şövalye edebiyatını. Tür onaltıncı asrın ortalarına doğru gözden düşmeye başlamıştır. Yazarların ilham kaynakları kurumuş veya bayağılaşmıştır. Romana dinî duygular da girince zeval saati çalar. Öyle ki Cervantes *Don Kişot*'u ile şövalye romanlarını rezil ederken tür zaten can çekişmektedir.

Pastoral Roman

"Şövalye hikayelerinden boşalan tahta pastoral roman kuruldu. Zırhlara bürünmüş şövalyeler, yerlerini salon çobanlarına bıraktılar. Tür, Montemayor'un *Diana*'sıyla (1550) fethetti İspanya'yı: çoban kızı Diana ile çoban Sireno'nun sevdaları. *Amadis* kadar sevildi kitap, benzerleri yazıldı. Savaş tasvirlerinden bıkıp usanan okuyucu kırlara çevirdi bakışlarını. Hayalî bir kır ama tatlı ve düzenli.

Mağrip Romanı

Pastoral roman uzun ömürlü olmaz. İspanya, mağlup İslâm'a son bir saygı nişanesi olarak Mağrip romanını kaleme alır. Ezelî düşmanı zarafetle canlandıran bu hikâyeler bir nevi romanlaştırılmış tarih: hayalle hakikat iç içe. Bu hikayelerin en ünlüsü Gines Perez de Hita'nın: *Gırnata'da İç Savaş* (1595). Birinci bölüm Gırnata'nın İslâm eline geçişi. Katolik hükümdarlarla savaşan Gırnatalı kahramanlar ve zavallı Rey Chico. İkinci bölüm: Elpujaraların ayaklanması.. aşk ve kan. Dini de kavmiyeti de unutturan aşk. Döğüşen her iki taraf da yiğit ve efendi. Mahallî renkler çok ba-

şarılı. Tasvirler parlak ve şairane. Hikâyenin örgüsü içine yerleştirilen şiirler serüvenleri daha da güzelleştiriyor. İslâm Endülüs'ün yaşayışı, giysileri ve anıtları ile mağlup Arapların ruh dünyasını gözler önüne seren bu mısralar Kastilya şiirinin en güzel örnekleridir. Evet şövalye romanı da pastoral roman da çok tutuldu İspanya'da. Ama her iki tür de Kastilya ağacına başka ülkelerden yapılmış aşılar.

Pikaro Romanı

Oysa, Pikaro romanı İspanyol toplumunun bağrından fışkırdı. Çürüyen bir medeniyetin meyvesi. Şüphe yok ki her çağda her ülkede hırsızlar var. Hırsız, *Miletos Masalları*'ndan bu yana edebiyatın sık sık ele aldığı bir konu. Ama hiçbir ülkede İspanya'daki kadar özgün, renkli ve yaşayan bir edebiyatın malzemesi olmamış. Kaynağı halk bu romanların. Boğuk yankılarına destanlarda, Ortaçağ romanlarında rastladığımız bu tür, çoban hikayelerinin yavanlığına, şövalye aşklarının yapmacıklığına bir tepki olarak doğdu. Eski zaman bahadırlarının soylu duygularını iğneleyen insafsız bir hiciv. Pikaro romanlarında tersine bir soyluluk söz konusu. Pikaro aşağı bir soydan geldiği için çalımlıdır. Şövalyeler kahramanlıklarıyla övünürdü, Pikaro aşağılık serüvenleriyle. Pikaro romanının diriliği, Kastilya dilinin, Kastilyalı kafasının demokratik özünden gelir. Pikaro hayta demek. O da bir destan kahramanı. Ama ne devlerle cenk eder, ne büyücülerle cebelleşir. Yine de her günü bir savaş Pikaro'nun. Açlıkla, maddî acılarla savaş. Mühim olan tek şey, bedeni. Her Allah'ın sabahı çözümlemek zorunda olduğu sorunlar var: karnını doyurmak, giyinmek, aşk yapmak, bir çatı altında barınmak.. Ne demiş atalar: yarına Allah kerim! Ölümle ahret ne kadar uzaksa, yarın da o kadar uzak!

Ölüme aldırmaz Pikaro. Yok olma, ne mistiği korkutur,

ne askeri. Mistik için cennet vardır, asker için zafer. Pikaro'ya sorarsanız, bitmeyen bir savaşın sonudur ölüm, bir nevi dinleniştir. Her türlü metafizik düşünceye yabancı bir kalender.. Kahkahası, çok kere ümitsizliğin umursamayan çığlığıdır.

Pikaro romanlarının ilki ve en güzeli: *Lazarillo de Tormes* (1554). Kim yazmış, bilen yok. Diego de Mendoza mı? Belki. Kitap, türün bütün özelliklerini toplamış. Konuşan, yazarın kendisi. Olaylar tarihî sıralarına göre dizilmiş. En hâyâsız, en dokunaklı sahneler çırılçıplak bir soğukkanlılıkla canlandırılmış. Hikâyenin kahramanı Lazarillo, her işe girip çıkmış: âmâları gezdirmiş, cimri bir keşişin uşağı olmuş, bir seyisin hizmetinde bulunmuş; bazan beyzadelerin emrinde, bazan esafilin. Her tabakadan insanlar tanımış. Hiçbirinin beş para etmediğini anlamış ve anlatmış. Sonunda Toledo'da tellal.

Pikaro, dünya edebiyatına İspanya'nın armağanı. *Lazarillo* bir şaheser. Sahneler gerçekçi, nükteler keskin, yergiler insafsız, üslup tok ve diri. İspanyolların bayıldığı bu roman, yeni bir türün modeli olmuş. Ama taklitlerinden hiçbiri onu unutturamamış.

Hem İspanya'da, hem diğer Avrupa ülkelerinde en çok okunan bir roman da *Guzman de Alfarache* (1599-1605). Yine dünyayı dolaşan bir Pikaro karşısındayız. Aşçı yamaklığından, kardinal uşaklığına, maliye memurluğundan, muhabbet tellallığına kadar akla gelen ve gelmeyen her işe girip çıkmış kahramanımız. Sonunda kürek mahkûmu. Benzerlerine ibret olsun diye, bu güzel romanı kaleme almış Mateo Aleman. Kitapta üç unsur var: serüven, kıssadan hisseler, konuya şu veya bu vesileyle eklenmiş hikâyecikler."[40]

İngilizce'ye 1623'te James Mabbe tarafından çevrilmiş.

---

40 Jean Camp, a.g.e., s. 43-48.

Nefis bir tercüme. Ben Jonson bayılmış kitaba, övgüler yağdırmış. Ve Lessing farklı görüşlere sahip iki tenkitçi, ama ikisi için de eser Pikaro romanlarının en güzeli."[41]

Batı edebiyatlarını derinden derine etkileyen büyük Cervantes'e gelince, *Don Kişot*, hâlâ tartışılan, hâlâ yaşayan bir kitap.

Don Kişot

Eser büyük romanların yalnız yazılış tarihi bakımından, yalnız değeri bakımından mı birincisi? Hayır. *Don Kişot*, romanların romanı, romanlara karşı roman, daha doğrusu bir okuyucunun romanı, bir roman kütüphanesinin romanıdır. Don Kişot'un kafasında doğmuş, Don Kişot tarafından gerçek hayata katılmış bir roman. Bir romanda romanların tenkidi. Bir roman okuyucusunun hayatını bir roman okuyucusuna anlatan roman.

Her dile çevrilmiş *Don Kişot*. Her nesil Cervantes'i yeni baştan konuşturmaya çalışmış. Yorumlar yorumları kovalamış.

Kitab-ı Mukaddes'ten sonra en çok satılan, en çok okunan kitap. Eserin büyüsü nereden geliyor? Mesajı ne?

Önce Cervantes'in çileli hayatına bir göz atalım.

Rönesans'ın ferdasmdayız. Edebiyatta, sanatlarda, her şey yeni, her şey taze. Millî birliğini kuran İspanya, Avrupa'nın en büyük devletidir artık. Şarlken tahttan feragat ettiği zaman Cervantes sekiz yaşında idi. Ondan az önce büyük mistikler sahnededir. Dâhi ressam El Greco ve "zekâların ankası" Lope de Vega, çağdaşları. Bu fetihler, bu zaferler çağında, o çağı herkesden daha çok temsil eden Cervantes'in hayatı, bir bozgunlar dizisi.

"Miguel de Cervantes Saavedra, Kastilyalı. Ekim 1547'de

41 J. Fitzmaurice-Kelly, *Litterature Espagnole*, A. Colin, Paris 1904, s. 274.

vaftiz edilmiş, doğum tarihi tam olarak bilinmiyor. Babası sıradan bir cerrah. Müşteri bulabilmek için kent kent dolaşan avare cerrahın oğlu, ciddî bir tahsil görememiş. Diplomasız diye alay konusu olmuş yıllarca. Ama küçük yaştan beri kitap delisi. Yirmibirinde Madrit'ten ayrılmış. 1570'te asker. Bir yıl sonra İnebahtı savaşı. Cervantes bu savaşta göğsünden iki kurşun yiyecek ve bir daha sol elini kullanamayacaktır. Sonraları, *Don Kişot*'u yazmaktan çok, Lepanto çolağı olmakla övünürmüş. Navarin'de, Korfu'da, Tunus'ta yiğitçe dövüşmüş. İspanya'ya dönerken hücuma uğramış gemisi (1575). Cervantes tutsak olarak Cezayir'e getirilmiş. Beş yıl esir kalmış. Kaçmaya kalkmış, yakalanmış. İstanbul'a götürülüp satılacak. Bir tesadüf kurtuluşunu sağlamış 1580 aralığında Madrid'e dönmüş. 1582'den itibaren edebiyatın malı.

Cezayir'de yazdığı piyesler kayıp. 1584'te kendinden 18 yaş küçük bir kızla evlenmiş. Yayımlanan ilk eseri *Galatea*. Pastoral bir roman. İki defa basılmış. Yazara para getirmemiş ama şöhret sağlamış. Sonra şiirler, tiyatrolar. Başarı kazanamamış. Derbeder, perişan, yoksul bir hayat. Hapishaneler, aşağılık devlet hizmetleri. Asrın sonunda adını hatırlayan, yalnız alacaklılar. Nihayet 1605'te *Don Kişot*. Arkasından kıskançlık, haset, iftira. Eleştiriciler tadına varamamış kitabın, halk bayılmış. Aynı yıl beş baskısı yapılmış. 1615'te *Don Kişot*'un ikinci bölümü yayımlanmış. *Novelas*'ları da meşhur. 23 Nisan 1616'da, Shakespeare'le aynı gün, ölmüş Cervantes. Mezarının yeri meçhul."[42]

"Artık kahramanında yaşayacaktır Cervantes. Zaten bu iki insan arasında şaşırtıcı benzerlikler var. Romanını yazarken ellisini aşmıştı Cervantes, kahramanı gibi. Rüyalarını kolay kolay haykıramazdı, başkasına söyletmek zorunda

42 Fitzmaurice-Kelly, a.g.e., s. 221-249.

idi. Zavallı Cervantes, bir zamanlar İtalyan ordusuna katılmıştı. Hem de ne heyecanla. Mançalı şövalye de aynı coşkunlukla zaferin fethine çıkar. İkisine de yâr olmaz talih. Biri yaralanıp esir düşer. Sonra da hizmet ettiği efendiler tarafından unutulan aylıksız bir malûl. Ötekinin insanlardan gördüğü tek karşılık: hakaret ve alaydır. İkisi de yiğit, ikisi de mağlup. İkisinin de zaferleri hayalî zaferler."[43]

Ne garip serencam. *Don Kişot*'ta sergilenen, kıytırık bir hikâye. Ama kitap bugün dünya edebiyatının üç beş zirvesinden biri.

Düşünce gücü onda, üslup güzelliği onda. Peki ama malzemenin sefaletine ne diyelim? Eleştiriciler konuya boşvermiş. Kimi, bu Cervantes bir meczub-u ilahî, ne söylediğini bilmeyen bir budala demiş; eserdeki o erişilmez güzellikler ilham-ı rabbanî. Kimi, ne münasebet diye sesini yükseltmiş, Cervantes kurnazın biri, şövalye romanları sadece bir bahane, amaç: okuyucuyu tefe koymak asıl konu gizli, sembolik, hatta batınî. Kelimelerin arkasındaki hakikat araştırılmış. Coğrafyadan tıbba kadar her ilim bulunmuş *Don Kişot*'da. *Don Kişot*, şiirle nesir arasındaki anlaşmazlığı sergiler, diyenler de var. Yazar kendini anlatmış diyenler de. Don Kişot eşittir Cervantes.

Bütün bunlar hakikatın birer parçası. Önce, birinci *Don Kişot*'la ikinci *Don Kişot*'u birbirinden ayırmak doğru olur. İlk ciltte Cervantes, şövalyeliğin modern dünyada bir delilik olduğunu anlatır. İkincide ise şövalyeliğe lâyık olmayan modern dünya ile alay eder. "Kitabına başlarken bütün şövalye edebiyatını gülünçleştirmek istiyordu Cervantes. Romancı, çağdaşlarını büyüleyen o maskara kitaplara kızmış, birinci bölümü döşenmiş. Kesin bir plan yok. *Don Kişot*, önce delinin biri, hem de zırdeli. Şanso Pansa derseniz,

43 Jean Camp, a.g.e., s. 51.

köy ayısı. Hem bön, hem çıkarcı. Zamanla kahramanlarına ısınmış yazar. Zekâsının bu iki çocuğuna eşit olarak bölüştürmüş kafasını. Efendi, eğitimden geçmiş, geniş düşünceli bir şövalye olmuş. Uşak ise, sınırlı fakat emin bir sağduyu ile donatılmış. Artık Don Kişot, tahtası eksik bir insandır sadece. Haksızlık karşısında başkaldıran, fazilete âşık bir monoman. Evet, yine hep hayal peşindedir. Ezilenin savunucusu, zayıfın koruyucusu, küstahın ve rezilin belası olmak ister. Ama bunun dışında kâmil bir insan, usta bir hatiptir. Şanso da eski Şanso değildir ya.. Kaba olmasına hep kaba, ne var ki yontulmuştur biraz. Yeni bir fasıl başlar hayatlarında. İki insan, ruhla beden gibi kaynaşmıştır. Birbirlerini aydınlatır, birbirlerini tamamlarlar. Sık sık tartaklanır, tartaklanmadıkları zaman da alaya alınırlar. Gelgelelim, onları horlayanlar da kendilerinden daha âdi ve budala kimseler. Okuyucu önce güler, sonra acır, sonra da iyiden iyiye sever kahramanlarımızı. Hem eğlenir, hem ders alır. Don Kişot-Şanso ikilisi zamanla tazelenen geniş bir dramın değişmez zemini. Cervantes, ikinci bölümde çok daha kendisi. Yıllarla olgunlaşmıştır. Artık amaç, şövalye romanlarının tehzili değildir sadece. Eleştirilen bütün bir insanlık. Okuduğumuz, amelî bir felsefe kitabı, daha doğrusu bir kıssadan hisseler mecmuası."[44]

Nesilleri güldüren kitap, kitapların en hazini, en yürek parçalayıcısı. Dünyası yıkılan, mitlerinden kopan ve parçalanan insanın bocalayışlarını sergiler. İnsanlık, her büyük buhranda, bir düzenden ötekine, bir tarih döneminden başka bir tarih dönemine geçerken, birtakım sualler sorar kendine: hakikat nedir? Hakikatı kavramanın yolları var mı? Ortaçağ'ın da belli bir hakikatı, bu hakikatı arayış metodu,

44 Louis Viardot, "Notice sur la vie et les ouvrages de Cervantes" (Cervantes'in Hayatı ve Eserleri Üzerine Notlar), *Cervantes Saevedra Miguel de, Don Quichotte* içinde, çeviren ve notları yazan L. Viardot, Dubouchet, Paris 1845, s. XIII.

onu tespit etmek, korumak ve ispat etmek için ölçüleri vardı. Yeni bir çağ başlıyordu onaltıncı yüzyılın sonlarında: Modern Çağ. Sahneye şüphe çıkıyordu. Bir evvelki çağın sistemini de, bu inançların temelindeki güçlerle birlikte silip süpüren şüphe. Montaigne'nin, Descartes'in şüphesi. Yeni bir metot bulmak, yeni bir dünya ile temas kurmak zorunluydu artık. Bu yeni dünyanın adı: gerçek. Cervantes'in yeri, bu iki hakikatın, bu can çekişmeyle yeniden doğuşun kesiştiği yer. O da kendini parçalanmış ve çelişkiler içinde bulacaktır çağdaşları gibi. Bir yanıyla dünü özleyecektir, bir yanıyla yarını. Akışın şuurudur Cervantes. Feodal dünyadan kopmaya katlanamaz bir türlü. Rüyalarının dünyasında yaşamak ister. Ama çağ, bir başka çağdır artık. Düşman bir gerçekle karşı karşıya. Yaşamak için pis ve çetin yükümlülüklerle pençeleşmek zorunda. Gerçeği kavramanın yolu: akıl ve tecrübe. *Don Kişot*, bir buhranın kitabı, inançlarından kuşku duymaya başlayan bedbaht bir insanın hikâyesi.

Evet, *Don Kişot*'un anlamı çağdan çağa değişmiş. Her okuyucu kendini bulmuş onda, kendi vehimlerini, kendi kavgasını. Avrupa'nın ilerici yazarları Cervantes'i kiliseye, yobazlığa düşman bir militan olarak görmüşler. Yok etmek istediği şövalye edebiyatı değil, teoloji imiş. Don Kişot'un davranışlarına bakın: şövalye romanları karşısındaki tutumu, dini bütün bir Hıristiyanın *Kitab-ı Mukaddes* karşısındaki tutumu değil mi? Metinlere harfi harfine sadık, boyuna zikreder onları, her vesilede hüccet diye kullanır. Hem rastgele bir Hıristiyanın değil, bir kelam âliminin davranışıdır bu. İnanç bütün mizacını damgalamıştır. Çok defa iyi kalpli, anlayışlı, hoşgörülü bir insandır ama sevdiği kitaplar söz konusu olunca çileden çıkar. Ne akıl tanır, ne insaf. Laf anlamaz, sert ve aşırıdır. Bir kelimeyle su katılmamış yobaz. Nasdan başka delile itibar etmez. Nas mâzidir, gelenektir. Herkesi hidayete erdirmek ister. Laf anlatamazsa gelsin kı-

lıç. İnsanın soracağı geliyor: Don Kişot'u zehirleyen şövalye romanları mıydı sahiden? Yoksa din kitapları mıydı? Zararsız bir manyak olarak takdim edilen Don Kişot'da yazarın hicvettiği, çağının fanatizmi belki de. Başka bir deyişle Haçlı savaşları kışkırtıcısı yobazlar. Haydi o kadar ileri gitmeyelim: Cervantes, Don Kişot'un abuk sabuk kitaplarıyla kilisenin kutsal kitaplarını aynı torbaya koyarak onları küçük düşürmek, karalamak istemiş olamaz mı? Ermiş Teresa da bu kitaplarla büyülenerek, Araplar tarafından şehit edilmek arzusuyla yollara düşmemiş miydi? Kitap kitaptır. Hepsi de hayata istikamet vermek ister. Sirenlerin şarkısına benzer kitaplar. Baştan çıkarır kulak vereni. Dinî kitapları okuyarak eyleme geçmekle, şövalye romanlarını okuyarak eyleme geçmek aynı şey değil mi? *Upanişad, İncil* veya *Kapital*..

Don Kişot da şövalye romanları yerine kilise babalarını okumuş olsa, Teresa gibi davranırdı şüphesiz. Evet, Don Kişot kendini gülünç bir dâvâya kaptırmış, ya Ermiş Teresa? Bir düşünce ve yaşayış şeklinin temelindeki ideoloji nasıl değerlendirilecek? Tek ölçü: niyet ve amel. Don Kişot'un niyetleri hâlisane. Davranışları da herhangi bir ermişinkilerle pekala boy ölçüşebilir. Yine de ideali abes, saikleri abuk sabuk, imanı gülünç. Kime ve neye göre? Don Kişot'un gerekçeleri hayalî, amenna. Kendine de, başkasına da hayrı dokunmayan bir sürü çileye, bir sürü azaba göğüs geriyor. Ya Ermiş Teresa?

Onun da, tek mazereti imanın "ulvî cinneti" değil mi? Don Kişot'u İgnace de Loyola'ya benzetirler. Cervantes'in oklarına hedef olan da Cizvit tarikatının kurucusu ve teolojinin babası olan bu keşişmiş.

Cervantes'in peşinde Engizisyon zagarları var. O da Descartes gibi maske takmak zorunda. Hürriyetin olmadığı yerde hakikat, şiirin ve hikâyenin tüllerine bürünür. Rabelais de Hıristiyanlığı temelinden çatırdatan düşüncelerini

gerçek üstü kahramanlarına söyletmez mi? Onda da hikâye abuk sabuk. Maceralar akıl almaz. Ama her iki yazarın sunduğu kadeh de hakikat balı ile dolu. Köpüklere bakmayın. İliğe ulaşmak için kemiği kırmak lazım ikisinde de.

Kişotizm'i tanımak için önce doğduğu ülkenin aydınlarını dinlemeliyiz. Ganivet,[45] Don Kişot'u şöyle anlatır:

"Her kavmin gerçek veya muhayyel bir kahramanı var. Bu kahramanda kendi vasıflarını somutlaştırır kavim. Her edebiyatın bir ana yapıtında yaşayan bu kahraman, zamanının toplumuyla bağlantı kurar. Çeşitli sınavlardan geçer, hakikî çapını gösterir. Soyunun çapıdır bu. Yunanlının hası: Ülis. Bir Aryalımn faziletleriyle (ihtiyatkârlık, vefa, cesaret, nefse hâkimiyet), bir Sâminin kurnazlığı ve her işin altından kalkışı onda toplanmıştır. İspanyolların Ülis'i Don Kişot'tur. Ülis'ten çok daha tinsel bir kahraman. Don Kişot'un bu tinselliğe ulaşması için gündelik işlerin yükünden kurtulması, bu gibi uğraşları bir seyise yüklemesi lâzımdı. Filhakika kahramanımız bu sayede tam bir hürriyete kavuşmuştur. Hareketleri sonsuz bir yaratış, beşerî bir mucizedir. Düşünce olarak tasarlanan her şey hareketlerinde idealleşir. Araplardan önce Don Kişot yoktu İspanya'da. Araplar varken de yoktu. İspanya İspanyollar tarafından yeniden ele geçirilince ortaya çıkabildi Don Kişot. Araplar olmasaydı, Don Kişot ile Şanso Pansa tek bir insanda birleşecekti, Ülis'in bir nevi kopyesi. İspanya'nın dışında çağdaş bir Ülis ararsak, en güzel örnek Anglosakson Ülis'i Robenson. İtalyan Ülis'i *İlahî Komedi*'deki Dante. Alman Ülis'i filozoftur: Doktor Faust. Ama hiçbirisi etten kemikten Ülis değil. Tek tabiî Ülis, Robenson. Evet, küçük çapta bir Ülis. Yalnız tabiatla savaşırken becerikli. Maddî bir medeniyeti yeni baştan kuracak yetenekte. Amacı, başka insanları yönetmek,

45 Angel Ganivet Garcia (1805-1898), eseri *Idearium Espanol* (1897).

onlara emir vermek. Şanso Pansa okuma yazma öğrense, Robenson olabilirdi. Robenson mecbur kalsa, cakasından vazgeçer, Don Kişot'un seyisi olurdu."

Büyük İspanyol yazarı Unamuno için bir kutup yıldızıdır *Don Kişot*, İspanyol ruhunun kendisidir. Yazar, İspanya'nın millî dini saydığı kişotizmde, kendi kurtuluş felsefesinin bütün hamleci ruhunu ve ateşli ifadesini bulur. Ona göre, asık yüzlü şövalye, zamanla İspanyolluktan sıyrılır ve "evrensel ruha, hepimizin içinde yaşayan insana" inkılab eder. "Ne kadar yozlaşmış olursak olalım, gündelik ve bayağı hayatın bütün sille tokatlarına rağmen, idealin koruyucusu olarak kalan Dulsine'nin âşığı kanatlandırır ve yüceltir bizleri. Cervantes'in kahramanı mutlak ve nihaî bilgi peşindedir. Belki büyük fetihler yapamaz ama bu uğurda her tehlikeyi göze alır." Kişot'la aynı susuzluğu duyan Unamuno şöyle der: "İspanyol felsefesinin özü, gülelim diye yazılan bu kitaptadır."

Unamuno, hür ve şuurlu insanları yeni bir cihada çağırır: Don Kişot'un mezarını, erazilin elinden kurtarma cihadı. Erazilin, yani okumuşların, keşişlerin veya ukalâ berberlerin.

"Bir dilber uğruna girişilen bu kavgaların can alıcı noktası: işi sebepsiz deliliğe vurmak ve ruhun insafsız zorbası mantığa, yiğitçe başkaldırmak. İçimizde kalbin sesini boğan, sağduyu vebası. Bizi o vebadan yalnız cinnet kurtarabilir... Kişot her mücahide: kopacaksın, der; adsız ve ruhsuz kalabalıktan, ufuksuz iştahlarıyla yavan ve kendini beğenmiş insanlardan uzaklaş. Yalnızlık, mana dünyası fatihlerinin ortak kaderi... Başkaları senin için ne düşünürse düşünsün, aldırma. Tanrı, ne düşünüyor, ona bak. Yalnızlık, kutsal yalnızlık."[46]

Horace Walpole ne demiş: "Hayat düşünen için bir kome-

46 Don Miguel de Unamuno, *Vie de Don Quichotte et de Sancho Panza* (Don Kişot ve Sanşo Panza'nın Hayatı) (1905) adlı bir eseri de var.

didir, hisseden için trajedi. Kişotizm, yalınkat ve dünyaya çivili bir felsefeye karşı hayat dolu bir hikmettir. Güdük ve kanatsız ruhlara gülünç gelişi bundan. Biz de, Mançalı şövalye gibi, yalnız başkalarının gözünde değil, kendi gözümüzde de gülünçleşebilmeliyiz biraz. Sefaletimizi sergilemek için mi? Hayır. Akıntıya kürek çeken insanların çoğu tarafından ıslıklanır Kişotizm, bir mefkûrecilikten çok bir ruhçuluktur. Kişotizm, dünyayı olduğu gibi kabul ederek faydacı ve ilmî değerleri ön safa geçiren 'kultur'a karşıdır. Don Kişot ümitsizce döğüşür ama kötümser değildir. Hiçbir zaman teslim olmaz, daima rasyonel bir abese bel bağlar. Cihanşümul inanca sadıktır şövalye. Başkalarında ezelî hayat imanını tazeleyerek, ölümsüzlüğe ulaşmak için döğüşür.

Kişot'un destanı Şanso'yu da sarar. Ufkunu daraltan at gözlüğünden kurtulur zamanla, yavaş yavaş daha geniş, daha soylu bir görüşe yükselir. Efendisinin vehimlerini paylaşmasa da kendi kendine sormaktan kurtulamaz: Ya bu hayaller hakikatsa?"

Don Kişot'a yeni bir yorum getiren en değerli eser, çağdaş bir kadın yazarın: *L'Ancien et le Nouveau.*[47] Marthe Robert konuya şöyle giriyor: "Olgunluk çağında bir adam 'ellisine merdiven dayamış' günün birinde, o zamana kadar hayatının manasını yapan ne varsa hepsini arkada bırakıp, yollara düşüyor. Görünürde belli bir hedef yok. Gerçekte ise, okuduklarını uygulama peşinde. Ver elini serüvenler dünyası. Ne çektiği acılar yolundan alıkoyabiliyor, ne alaya alınmalar. Felaket de vız geliyor, kötek de. Aklına koymuş bir kere. Yüzde yüz kitap gibi yaşayacak. Ve edebiyatın ne olduğunu anlayacak böylece. Doğru muymuş yanlış mı? Yararlı mıymış boş mu? Kısaca sahiden değeri var mı edebiyatın? Bu uğurda, varından yoğundan vazgeçer Don Kişot. Hayatı-

47 Marthe Robert, *L'Ancien et le Noureau, De Don Quichotte à Kafka* (Eski ve Yeni, Don Kişot'tan Kafka'ya) Petite Bibliothèque Payot, Paris 1967.

nı hiçe sayar. Huysuz, laf dinlemez, dertli. Bozgundan bozguna yuvarlanır; yılmaz. Umduğu bir şey yok ki yılsın. Bu işin sonu olmadığını bilir, ama yine de deneyecek. Mukadder akibetine doğru ilerlemek zorundadır: hayal ettiği tehlikelerden biri gerçekleşse, korktuğuna uğrasa, kitapların gücü, kitapların doğruluğu ispat edilmiş olacak. Ne gezer! Yapacağı tek şey kalmıştır: sessizce ölmek. Kederden, belki daha çok yorgunluktan ölmek.

Don Kişot'un serüveni sona ermiş midir acaba? Hayır.. Evini barkını terk ederken, İspanyol hidalgonun amacı kitapları yeryüzüne indirmekti. Yani peşinden bütün bir edebiyatı sürüklüyordu. Bu devrimci eylemle yazın'ın altmçağı noktalanıyor, edebiyatın modernçağı başlıyordu. Acılı, tedirgin, kavgalar ve cebelleşmelerle dolu bir çağ. Yürek isteyen bir işti bu, dünyanın en devrimci teşebbüsü. Kitapla hayat birbirini sigaya çekiyordu böylece. Üç yüzyıldan beri sık sık tekrarlanan bir sınav. Dünyanın en çetin sınavı. Çağdaş bir yazar, Don Kişot'un çocuğu olduğunu hatırlayıp da, içinden gelen sese boyun eğince serüven yeniden başlamaktadır. Don Kişot ölümsüz ise, bunun için ölümsüz. Evet, kahramanımızın çok sevdiği örnekler başarısızlığa uğramış. Bu işten yüz akıyla çıkan yalnız kendisi. Yüzyıllar önce, hikâyesini anlatan kitaptan gerçekler dünyasına fırladı. Yüzyıllardan beri, hiç değilse benzerleri için, gerçeğin gerçeği. Başka bir deyişle, hayatı, başarıları, bozgunu gönüldaşları için ne bir roman, ne bir efsane ama eşsiz ve zorlayıcı bir örnek. Evet, pek azı Don Kişot'u sonuna kadar izleyebildi. Kolay mı! Hem dikenli, hem de gülünç bir yol bu. Ama yolundan gidenler, sırf okuyanlar eğlensin diye onun eserini devam ettirmediler: çağdaş edebiyatın görevini de tanımlamış oldular.

Modern roman insicamlı bir bütün değil, ama *Don Kişot*'a dayanıyor. Örnek mi istiyorsunuz? İşte Kafka'nın *Şato*'su.

Bu kitap da, asırlarca sonra, Cervantes'in ortaya attığı soruyu gündeme getiriyor: gündelik hayatta kitapların yeri ne? Doğruluklarını nasıl kanıtlıyorlar? Don Kişot'cu romanın hem kalkış, hem de varış noktası bu sorular. Nazarî bir tartışma konusu değil bu. Düpedüz dram. Don Kişot, kitaplarını yakarak yola düşer. Kafka'da bu yakış, bir mecaz olmaktan çıkar, bir kendini feda ediş olur...

Ne Cervantes bitirmiş eserini, ne Kafka... Hayalle hakikat, komikle trajik, ikisinde de kucak kucağa... Serüven: çağından kopan insanın, mutlak peşindeki insanın, kafasındakileri hayata geçirmek isteyen insanın dramı. *Don Kişot* kısır, sorumsuz ve hayata düşman bir idealizmin hicvi mi acaba? Yoksa şövalyeliğin topyekun müdafaası mı? Önceden kaybedilmiş bütün dâvâların, iman, feragat, adalet aşkı gibi mutlak faziletleri somutlaştıran şövalyeliğin."[48]

Tenkitçiler hâlâ bir karara varmış değil. Hataları, kitabı konusundan soyutlamak. Oysa *Don Kişot* her şeyden önce edebî bir eser: yazarın yazıyı sigaya çekişi. Amaç: kitaplarla hayatın münasebetlerine ışık tutmak. "Cervantes, şövalye romanlarını, başka bir romancının bir aşk hikâyesini yahut bir tarih olayını işleyişi gibi ele alıyor. Arada tek fark var: *Don Kişot*'ta, şövalye romanlarının yüzde yüz hayalî olduğu ısrarla söyleniyor; öteki romanlarda aşk hikâyesi veya tarih olayı gerçekmiş gibi sunuluyor. Kitapta gizli hakikatler aramak niçin? Çapraşık olan: kitabın konusu, yani edebiyat. Bir romanda şövalye romanlarının eleştirilmesi, okuyucunun alışkanlığını altüst ediyordu. Öyle ya, romanın iddiası: hayatı aksettirmek. Oysa *Don Kişot*'ta hiçbir şey sahiden olmuş gibi anlatılmaz. Olaylar daha önce edebî bir işlemden geçirilir, hem de açıktan açığa. Yaşayan kahramanlar yok romanda. Serüvenler de, sözler de hayattan alınmamış. Baş-

48 Bkz. Marthe Robert, a.g.e., s. 5-10.

lıca kaynak: daha önce yazılmış kitaplar. Kişiler de, olaylar da, konuşmalar da bu kitaplardakilerin bir nevi çeşitlemeleri. Önümüzde en az üç metin var: *Amadis*, Seyid Hamid bin Engeli'nin (hayalî bir vakanüvis) metni ve onlardan yararlanan Cervantes'in kitabı. Okuyucu bunlar arasında bir karşılaştırma yapmaya çağrılıyor. Ahmakça okumaya değil, eleştirme yapmaya. Olup bitenlere inanır, kitabı sağlam bir yoruma temel sayarsanız, hataya düşersiniz. Çünkü roman ancak yazarın ustaca kaynaştırdığı metinlerden kalkarak anlaşılabilir. Hataya düşmemek için bütün dikkati romanın gerçek konusu olan şövalye hikâyesi üzerinde toplamalıyız.. eleştirici bir dikkat. Şüphe yok ki Cervantes, şövalye hikâyesini edebî bakımdan çok değerli olduğu için seçmedi. Belki de hayal dünyasında yaşamak hoşuna gidiyordu. Filhakika bu romanların büyüsü, edebî değerlerinden gelmiyordu. Hepsi de birbirine benziyor, hepsi de aynı olayları sergiliyordu. Çocuk masalları gibi fantastik, sonları önceden belli, yavan, biteviye ama yine de hoş ve sürükleyiciydiler. Hele son şövalye romanları.. kaçış edebiyatı denilen türün en zavallı, en abuk sabuk örnekleri.

Cervantes, bütün çağdaşları gibi, bu romanlarla beslenmişti. Masum bir tiryakilik, ama yaygınlaşınca, bir bela oluyordu toplum için. Böyle bir tehlike kalmamıştı artık. Cervantes'in nesli şövalye romanlarını unutmuştu bile. Otuz yıldır tek şövalye romanı basılmamıştı. Şövalye tutkusu çoktan sona ermişti İspanya'da... Edebiyata ferman dinleten pikaro'dur artık. Devrin İspanya'sını çok iyi tanıyan Cervantes neden okuyucularına zaman dışı birtakım rüyalar sunmaktadır. Sunmaktadır, çünkü bu çağ dışılık kendi eğilimlerini okşuyordu. Cervantes büyülenmişti o kitaplarla ve büyüyü bozmak için yazacaktı *Don Kişot*'u. Bu romanları ihya etmek istemiyor. Amacı: gerek kelimelerle, gerek zamanı ile kesin olarak hesaplaşmak. Evet, o tozlu kitapların

dünyasından üzülerek ayrılmaktadır. Şimdi zaman değişmiş, kahramanların yerini bürokratlar almıştı. Miskin bir inkıraz çağı idi bu."[49]

Cervantes'deki melâl, yaratıcıların birçoğunda yok mu? Dante, Ortaçağ'ı yıkarken, kaybolan bir rüyanın hüznü içindedir. Sevgili aristokratlarını yerden yere vuran Balzac'ın kalbi de yıkılan dünyanın enkazı altında çırpınmaz mı zaman zaman?

Galiba büyük adamın kaderi putkırıcılık. Bu putlar bir dönemde onun da mabudu olmuştur. Ve bilir ki yeni bir dünyanın, daha güzel bir dünyanın yolunu açmak için bu sevimli oyuncakları parçalamak zorundadır.

"Eskiçağ okuyucularının çoğuna göre, Homer'in poemleri, her ilmin ve her hakikatın temeli. Yunanlı öğrenci daha ilk mektepteyken, yazı modeli olarak şunları kopye edermiş: Homer bir insan değil, bir Tanrı'dır. Henüz körpecikken, hecelemeye başlar başlamaz, Homer sunuluyordu yavruya. Adeta kundaktayken sütünü içiyordu şiirlerinin. Büyürken de Homer yanındaydı hep. Onu bırakır bırakmaz, susuzluğunu duyardı, bu içli dışlılık ölünceye kadar sürüp giderdi...

Don Kişot'un parlak şahadeti ile sabit: Homer örnek olarak, vasfını bütünü ile korumaktadır. Her hakiki şakirt için, Homer'in bilgeliği geçerlidir hâlâ. Her konuda ona inanır, her alanda onu izlersiniz. Homer size yalnız bir ahlâk yasası, bir hikmetler kitabı veya çeşitli ilimler ansiklopedisi sunmakla kalmaz, hayatın minnacık olaylarında da kılavuzluk eder. Bir bilgiler hazinesi, bir faydalı ayrıntılar kaynağıdır da. Her tartışmaya lezzet katar. Karşı konmaz deliller sağlar her iddiaya. İstediğinizi övüp göklere çıkarabilirsiniz... Homer, bir tanedir, evrenseldir, hata etmez. Her şeyi görmüştür, her şeyi bilir, her şeyi söylemiştir. Bu itibarla

49 Marthe Robert, a.g.e., s. 56-59.

eseri, yalnız edebiyatı ilgilendirmez. Başlı başına bir bütündür, bir nevi *Kitab-ı Mukaddes*'tir. Düşüncenizi de, yaşayışınızı da ona göre ayarlayabilirsiniz. Don Kişot için, Homer hata edemeyeceğine göre, Amadis de hata etmez. Bu nasdan şüphe etmek suçtur, hiç değilse dine saygısızlık gibi bir günah. Bununla beraber, millî mitostan tedirgin olanlar çıkmış ve eski zamanlardan beri metinleri ayıklamaya kalkmışlar. Şöyle bir inceleyince görülmüş ki *Odise* ile *İlyada*'da, inananların gözlerini kapayıp geçtiği çeşitli aksaklıklar var. Demek ki Homer de pekala yanılabiliyormuş. Truva'nın hiçbir zaman zaptedilmediği, Homer'in de sözüne itibar edilemeyeceği, çünkü görmediği şeyleri anlattığı ileri sürülmüş. Homer'de doğru ile yalan kucak kucağa. Kafiye gerektirdiği için, birçok lüzumsuz şeyler söylemiş. Zevkle okursunuz. Ama bu masallarda hikmet aramak, Homer'e perestiş etmek düpedüz çılgınlık. Demek ki destan hakikatı ile, bildiğimiz hakikat ayrı ayrı şeyler. Böyle bir itiraz Don Kişot'u çileden çıkarır. Destan hakikatının hiçbir delile ihtiyacı yoktur. Hissedilir ve yaşanılır. Şövalye romanlarındaki olaylar uydurmaymış! Ne biliyorsunuz? Bu tenkidi Homer'in şiirlerine de uygulamak lâzım gelmez mi? Amadis de, *İlyada* ile *Odise*'nin kahramanları kadar doğru. Amadis uydurma ise, Hektor'la Aşil de uydurma, Truva savaşı da yalan. Don Kişot'un düşüncesi çok yerinde. Yunan destanı ile Fransız 'Şanson dö Jest'i ve Amadis'in içinden çıktığı Bröton romanı arasında kurduğu münasebet, tarih bakımından doğrudur. Don Kişot'un bütün edebî buluşlarına kılavuzluk eden: şaşmaz bir sezgi. Homer'e saldıranlar da, kendisine saldıranlar gibi, keşiş ve berber takımı...

Homer'i yüceltenlerle yerenler arasındaki kavgada birinciler daha güçlü. Felsefe, şuuraltı karşısında âciz. Destanı eleştiriyor ama yıkamıyor. Destan, fert için de, kucağında doğduğu topluluk için de, bağların en kopmazı.

Bununla beraber, Eflatun'un ithamları, zamanın düşünceleri üzerinde etkisiz kalmamış. Homer'i savunanlar, delillerini yenilemek ihtiyacını duymuşlar. Başka bir deyişle, işlerini kolaylaştıracak yeni bir yorum metodu aramışlar. İki yol bulunmuş: şiirin ilham eseri olduğu teorisi; mecazî tefsir.

Birinci teoriye göre, şair ilhama mazhardır, doğrudan doğruya müz'lerin veya Apollon'un sözcüsüdür. Eserini vücuda getirirken temaşa ettiği dünya, dış dünya değildir, ilahî dünyadır. Ne var ki hiçbir şairin ilhamı sonuna kadar sürüp gitmez. Homer de zaman zaman hayalini ve duygularını konuşturur. Ama esasda, ilahî âlemle ilişki içindedir. Zarf, maddî, hatta bazan kaba saba. Bununla beraber, dile gelen, ilahî âlemin esrarı. Yadırgatıcı olan, görünüş; ifşa edilen hakikat, ezelî.

Mecazî tefsir ise, Homer'i izah için tam bir kurtarıcı olmuş. Aynı yöntem, sonraları *Tevrat* ve *İncil* için de, Batı'nın dindışı edebiyatları için de sık sık kullanılacak. Yapılan şu: metinlerin zahirî manasını bir yana iterek, batınî manası üzerinde durmak. Hikâyenin kendisi önemsiz, denilmiş.. hakikatı gizleyen lafız oyunlarına kapılmayınız. Mecazları anlayamayanlar Homer'i okumasın. Böylece Homer yüceltilirken, şiir küçümseniyor, bir çeşit aldatmaca sayılıyordu.

İlyada ile *Odise*'nin yaratıcısı her şeyi bilirdi, hata etmezdi. Yunan insanının manevî dayanağı olan bütün doktrinler, bütün inançlar, tabiatın ve ruhun batınî birer ifadesi olan bu iki kitapta toplanmıştı. Herkes kendi yetişme tarzına, inançlarına göre bu cihanşümul mecelleyi yorumlayacaktı. Homer, helenizmin son günlerine kadar ezelî ve kutsal bir şairdir... Destan ise, vahiy eseri olan bir hakikat. Çağdaş yorumcular bu görüşe katılmaz... Onlara sorarsanız, destan ezelî kurallara uygun olarak yazdırılmış ısmarlama bir eserdir. İfşa ettiği hakikatlar bir kastın, rahipler kastının hakikatları. Bu sınıf siyasî ve sosyal bir düzenin, yani aristokrasinin koruyucusu. Cihanşümul düzen diye sunulan: aristokratik düzen.

Görünen âlemdeki düzen görünmeyen âlemdeki düzene uygundur. Görünmeyen âlem, bir örnekler ve emsaller deposudur. İnsanların dünyası Olemp'in bir çeşit repliğidir. Tanrıların insandan tek farkı, ölümsüzlük. Görünen dünya görünmeyen dünyaya bağlıdır. Destandaki soylular, Olemp yaşadıkça payidar olmak ümidindedirler. Destan, kişileri ve olayları sabit kategoriler içinde ele alır. Her iki dünyada da beklenmedik yok. Her kahramanın adına bir sıfat eklenmiştir. Bu sıfat kahramanın moral hatta fizik gelişmesini engeller. Şövalye romanları, kendi kişilerini, asırlarca, bu destan kahramanlarının meziyetleriyle donatmaya çalışacaktır. Tanrılar, sık sık dünyaya iner, insanların serüvenlerinde rol alırlar. İnsanlar ise, hiçbir zaman Tanrılar dünyasına yükselemez. Görünen dünya ile görünmeyen dünya arasında gidip gelebilen tek imtiyazlı varlık: Ozan.

Destanın ilk ve biricik amacı, ilahî ve beşerî düzenin ifadesidir. Ozanın temaşa ettiği dünya bir ezelî hakikatlar dünyası, sürprizin yeri yoktur bu dünyada. Hiçbir şey yeni değildir, her şey bir çeşit tekrardır. Her şey önceden belli, her şey kesin."[50]

Marthe Robert, eserinin "Kitap ve Hayat" adlı bölümüne şöyle başlar: "Destanın temel görevi, bir manada gerçeği aksettirmekti. Ona göre dünyadaki gerçek düzenle Tanrıların kurduğu ideal düzen aynı şeydir. Don Kişotcu roman da destandan kaynaklandığı için, destanî bir düzenin yaratıcısı olmak zorundadır. Ne yazık ki, destanî düzenin yaşanan hayatta gerçekliği kalmamıştır. Uzun zamandan beri, ezelî nizamın yerine, kendine göre bir düzen geçmiştir, karmakarışık, içinden çıkılmaz, garip bir düzen. Destanları taklit eden, iki yoldan birini seçecektir: ya Aşil'le Ülis'den beri hiçbir şey değişmemiş gibi, modeline körü körüne sadık kalacak; ya-

50 Marthe Robert, a.g.e., "La verité Epique" (Destan Hakikatleri) s. 79-102.

hut da, önce gerçek düzeni ortaya çıkarmaya çalışacaktır. Birinci durumda, destanın yüce, güzel ve erinçli yönlerini benimseyecek, başka bir deyişle, yalan söyleyecektir. Düzeni kurtaracağım diye, göz göre göre gerçeği feda etse, hem düzenin, hem de gerçeğin canına okumuş olmaz mı? Gerçeği anlatmaya kalksa, modelindeki yücelik nerede kalır? İyi ama, destanın ilk ve kaçınılmaz kanunu, edebiyatın hayatla uyuşması değil miydi? Edebiyatla hayat nasıl uyuşacak? Yazar ister istemez, ya edebiyata ihanet edecektir, ya hayata. Destanın yani edebiyatın değerlerine sadık kalmak isterse, yaratacağı eser, bir çeşit mektep ödevi veya düzenle alay eden bir yarı destan, yani gülünç bir parodi olur. Gördüklerini anlatmaya kalksa, kesin'in yerine mümkün'ü ve şüphe'liyi geçirmek zorunda. Cervantes, istese de istemese de bu ikinci yolu seçecekti. Evet, mevcut olan kesin değildi, çünkü kitaplarda yazmıyordu. Yani gerçek, bir görünüşler karmaşığı idi: bir imkânlar, bir inançlar, bir sebep-neticeler ve yargılar yumağı. İplikler dolaşmış, düğüm olmuş, hatta çok defa kopmuş. Uzun zamandır bozulan iman birliği, artık sadece kültürün, sadece kitapların saygı ile yaşatmaya çalıştıkları bir hatıra. Homer'in o câmm bedahatleri, ya masal sayılıyor, ya düpedüz yalan. İşte böyle bir keşmekeş içinde, düzeni anlatacaksınız. Ama düzenin sağlamlığından kuşkulandıracak bu kadar karışıklık varken can-ü gönülden 'işte düzen' deyip çıkabilir misiniz? Hayır. Yapabileceğiniz tek şey, bu düzenin peçesini kaldırmaya çalışmak ve arkasındaki herc-ü merci, anarşiyi gözler önüne sermek.

Cervantes'in *Don Kişot*'ta yaptığı budur işte. Kitapta, kesin diye ileri sürülen destan hakikatleri, hayatın gerçeklerine çarptıkları anda, mecra değiştirmekte, bozulmakta, parçalanmakta veya yok olmaktadır.

Destan daha talihli bir tür. Her yerde destekler bulur kendine. Hem dışarda, mesela Oluşum masalında, hem

kendi alanının içersinde. Tabiî olarak gelişen dil, apaçık bir mesaj sunar dinleyiciye. Roman ise, destandaki bedahati ifade edecek bir anlatım biçimi yaratmak zorundadır önce: İsimler, soykütükleri, kompozisyon yöntemleri ve manalı roman temaları gibi. Sonra da yaşanan hayatla temasa geçecektir. İyi ama yaşanan hayatta destan kanunu geçerli değildir artık. Romanı destan kanunlarına uydurmaya kalkmak olsa olsa güldürür insanı. Bunun için *Don Kişot*, daha ilk sayfalardan itibaren ikiye bölünür. Boyuna tazelenen bir çatışmanın odağıdır eser. Bir yandan ideal bir kitap olmak ister, mutlak bir düzeni anlatacak, mutlak hakikatler sunacak bir kitap. Bir yandan da olduğu gibi gözükmek zorundadır: içinden çıkılmaz bir bilmeceler yığını. Her gün, bu lugazlar kitabına yeni bir sayfa eklemektedir hayat, bir çocuk beceriksizliği veya bir ifrit hainliği ile. Cervantes, sonuna kadar büyük bir titizlikle izleyeceği planı, bu bölünmeden ve onun sonucu olan sert çatışmadan çıkaracaktır."[51]

Don Kişot'un Odise'den aldığı ilk özellik destanın oluşumuna ait. Dinleyiciyi destandaki düzensizliklere inandırmak için bir yandan ilhama (ilham perisine başvurmak, sadece, bir belagat yöntemi değildir), öte yandan geleneğe, yani Truva masallarını iyi bilen Femios ve Demodokos adlı iki ozana başvurur Homer. Filhakika ozan, sadece duygusuna ve muhayyelesinin buluşlarına dayanarak, düzen budur diyemez. Anlatacaklarının hayal mahsulü olmadığını, çok emin kaynaklara dayandığını ispat etmek zorundadır önce. Onun için de ilham perisine yani Zeus'un kızı Bellek Tanrıçası olan Müz'e başvurur. Hikâyesinin mevsukiyetini

51 Marthe Robert, a.g.e. "Le Livre et la Vie", s. 107-109. Cemil Meriç'in, Marthe Robert'in eserini esas alarak yaptığı çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde bazı paragraflar yer değiştirmiş, ya da birbirine karışmış durumdaydı. Fikir silsilesi içinde, bu nedenle ortaya çıkan kopuklukları giderebilmek için, Robert'in metnini izleyerek, paragraflar arasında bazı takdim tehirler yapmak ihtiyacını hissettik.

ispat için Müz'ün şahadetine ihtiyaç duyar: ozanın 'düzen'i anlattığını onaylayacak en yetkili makam: Müz'dür. Ozanın neler söylediğini önceden bilir. Demek ki Olemp'te *Odise*'nin bir nevi doğrulayıcısı vardır: ilahî nüsha. Beşerî kitap bu nüshadan kopye edilmiştir sadece. Kaldı ki Müz, destanın ilahî özelliğini doğrulamakla kalmaz, bilgisini aktarmaya lâyık gördüğü kimselerle temasa geçer. Kendi kontrolü altında, destanı aktaracak olan bu kimseler, bir anlamda dünyadaki temsilcileridir Müz'ün. İşte Homer'in öncüleri bu insanlardır. Lonca şeklinde örgütlenmişlerdir. Görevleri: metnin korunmasına ve yerinde kullanılmasına nezaret etmektir. Demek ki bu loncanın üyeleri yüzdeyüz güvenilir kişilerdir...

Eserini sağlam bir destan zeminine oturtmak isteyen Cervantes, böyle bir avantajdan nasıl vazgeçsin? Ne var ki eski destan şairleri gibi herhangi bir loncanın üyesi değildir. Böyle bir loncada, herkes düzenin hem koruyucusudur, hem korunanı. Yazar ise, tek başına bir insandır, kendinden sorumlu olan yine kendisidir. Tecrübesinden başka kanuna dayanamaz. Biricik rehberi: seziş. Müz'ün ona hiçbir yardımı olamaz. Onun işi hatırlamak değil yaratmaktır. Yaratmak için tek yardımcısı var: kafası. Sağlamlığı şüphe götüren bir yardımcı, yanılabilir. Kitabı daha önce ilahî bir kalem tarafından yazılmış değildir, yoktur, yazılacaktır, bir kelimeyle, bir tasarıdan ibarettir, faydası da, doğruluğu da önceden ispat edilmiş değildir eserin. Kendisi bile eserini bitirip bitiremeyeceğini bilmemektedir. Ne yardımına çağıracağı bir Müz, ne izleyeceği bir gelenek, ne kopya edeceği ilahî bir model var. Mecburen yepyeni bir eser yaratacaktır, öznel ve özgün, dolayısıyla kişisel. Öyle olunca da kitapta gerçek bir epik eserin özelliklerini bulmak zor. Hem tek başınadır yazar, hem de yalnızlıktan kurtulmak ister. Yapacağı tek şey: modelinin kaba saba bir taklidini vücuda getirmek.

Don Kişot'un oluşum hikâyesi bu işte. Destan olmak iddiasındadır ama romanesk entrikalarla da içiçedir. Bir görüşe göre de, Cervantes, *Don Kişot*'un yazarı değildir. Evet, hazırlanışına katkıda bulunmuştur, bunu da inkâr etmez ama esas itibariyle uzun zamandan beri bilinen ve işlenen bir konuyu derlemiş toparlamış ve halka sunmuştur, Homer gibi. Eseri kendinden önce de vardır. Böyle bir prototipin varlığını kabul etmek yazarın yaratıcılığına elbette halel getirir ama Cervantes için eserine bir destan irtifaı kazandırmanın tek çaresidir bu. Cervantes, sonuna kadar bu irtifaı korumağa çalışacaktır iyi kötü.

İlham perisi olarak Seyyid Hamid bin Engeli'yi seçmiştir Cervantes. Demek onun yeri de Seyyid Hamid'inkine eşit olmasa da yakın bir yerdir. Kim bu Seyyid Hamid? Nereden çıktığı belli olmayan bir meçhul: Dinsiz imansız bir yabancı. Bu kıtıpiyoz otoritenin Homer'in ilham perileriyle boy ölçüşmesi kabil mi? Seyyid Hamid, yalancı ve hain bir soydan: Mağripli. Eserlerini Araplar arasında bile tanıyan az. Cervantes, Toledo'nun Yahudi mahallelerinde dolaşırken bulmuş kitabını, kesekâğıdı yapılmaktan kurtarmış. Seyyid Hamid, romancılık iddiasında değil, Arap tarihçisi olduğunu söylüyor, belli ki anlattığı hikâyeye tarihî bir temel kazandırmak için. Bununla beraber pek ciddiye alınmamış eseri. Konusu ipsiz sapsız, kaynak ve referans dersen hak getire. Yeni Odise'nin vaftiz babası böyle bir herif işte. Hem de kitap bitinceye kadar sahnede.

Don Kişot'un sıradan bir roman olmadığını okuyucusuna kanıtlamak için yazarı tarafından uydurulan bu ilham perisi, eserin epik oluşumuna aydınlık getirecekti, Homer destanlarındaki Müz gibi. Ama öyle olmuyor, tersine, ilk defa romanın dokuzuncu bölümünde ortaya çıkmasıyla, her şey daha da içinden çıkılmaz bir hal alıyor. Bu bölüme kadar Cervantes, herhangi bir romancı gibi, anlattığı hikâyeyi

kimden öğrendiğini açıklamaya yanaşmıyor. Don Kişot'la Biskayalı kavgaya tutuşuncaya kadar konuşan hep kendisi. İki düşman, kılıçlarını çekip savaşa başlayacak. Fakat birden elleri tutuluyor, kalakalıyorlar öylece. Sanki birden taş kesilmişler. Bre aman, ne oluyoruz? Yaşayan kahramanlar kitaba yapışıyorlar adeta, Cervantes, birden, sonunu bilmiyorum, diyor. Anlattıkları yazarı bilinmeyen bir kitaptan alınmıştı. Kitap burada bitti. Ne yapsın? Destan şairi uydurmaz. Ama merak etmeyin buyuruyor, daha tamam bir metin arayacağım. Kavganın sonunu o zaman öğreniriz.

Seyyid Hamid, eserin ilk yazarı değil, öncüleri var. Adsız öncüler. Cervantes, eserin oraya kadar olan bölümlerini bu adsız yazarlardan aktarmış. Demek ki hikâyenin mazisi uzun, ağızdan ağıza çok dolaşmış. Cervantes bunları bir yerde okumuş, yani kendisi uydurmamış. Çok hoşlandığı için başkalarına nakletmek istemiş. Ne yazık ki elindeki kaynak yetersiz. Üzülmeyin canım: tesadüf imdadına yetişecek ve Hamid'in kitabını da ele geçirecektir...

Demek ki Don Kişot'un en az üç yazarı var. Biri birkaç bölümün yazarı, adı bilinmiyor; diğeri Seyyid Hamid, romanın bütün malzemesini o sağlıyor; nihayet elindeki malzemeyi değerlendiren ve düzenleyen Cervantes, Seyyid Hamid'in Arapça olan eserini İspanyolca'ya çeviren Kastilyalılaşmış Magriplinin katkısını da unutmamalıyız...[52]

"Başlangıçta, millî destan belli bir topluluğa ait insanlarca doğal olarak anlaşılan, o topluluğun sadık bir yansıması olarak ortaya çıkan, o insanları birbirine kenetleyen bir güç. Ama artık millî denilen destan, topluma yabancı bir eser, anlamı değişmiş, bozulmuş. Nitekim İspanya'nın millî destanını yazan da bir Arap, yalancı ve dinsiz bir herif. Kitabının sonu gelmiyor, okunması zor çünkü harflerini gü-

52 M. Robert, a.g.e. s. 107-114.

veler kemirmiş. Her sayfasında doğruyla yanlış kucak kucağa. Toplumun da, destan edebiyatının da birliğini yapan bir düzen vardı eskiden, sıkı bir mertebeler dizisine dayanan bir düzen. Onun yerine geçen anarşik dünyada güvenilir hiçbir değer kalmamış. Doğru mu, yanlış mı olduğu kesin olarak bilinmeyen olayları öğrenmek bile ancak büyük emekler, büyük paralar harcamakla mümkün...

Cervantes, modern bir destanın ortaya çıkmasını hem kolaylaştıran, hem de zorlaştıran bu kritik durumu okuyucuya anlatmak için, romanın örgüsüne kendi emeklerinin ve çabasının hikâyesini de katar, kısa ve tabiî komik bir hikâye. Okuyucuyu inandırmak ister ki, eseri, çağdaşı her yazarın boyun eğmek zorunda olduğu entelektüel ve ticarî işlemlerin şüpheli bir ürünüdür.

Don Kişot, kutsal bir yetkiye sahip kişiler tarafından derlenip korunmuş değildir. Tersine, üzerinde oynanmış, sakatlanmış, bozulmuş bir eser. Hem de hiçbir plan gözetilmeden. Bazıları kaybetmiş kitabı, bazıları arayıp bulmuş, satın almış, çevirtmiş, tekrar satmış. Düzenin veya düzensizliğin kanunu bu...

Evet destanın kaynağı ilahîdir, hiç değilse efsanevidir. Oysa Don Kişot'un kaynağı karanlık, bulanık, hatta utandırıcı. Bütün modern eserleri çevreleyen şartlar gibi. Hepsi de inandırıcı bir temelden yoksun. Ne var ki Don Kişot çok çetin bir iş almıştır üzerine: bir yandan üstün bir amacı başarmak ister, çünkü bir destan olmak iddiasındadır; öte yandan, nesrin aşağılık bölgesinde kalmak zorundadır, çünkü aktüeldir. Destanla nesir uyuşmaz birbiriyle. Roman onları kaynaştırınca birliğini kaybetmiş olur. Ya aralarından birini seçecek, ya da aralarındaki uyuşmazlıktan yararlanmanın bir yolunu bulacak.

Cervantes'in kanaati şu: destan nazımla da yapılabilir, nesirle de. O devirde bunu söylemek büyük bir cesaretti,

köklü önyargılara karşı gelmekti. Destanın ayırıcı vasfı, oturmuş ve belirli bir yapıya sahip olmaktı, ama bu yapıyı ayakta tutmaktan başka görevi olmayan nazımdan pekala vazgeçebilirdi destan. Demek ki destanın denenmiş kurallarına uygun bir eser kaleme almak ve, çağdaş romanın yaptığı gibi, gündelik dili, gerekiyorsa bayağı dili, herkesin dilini kullanmak caizdi. O zaman destanla nesir birbiriyle dürtüşmeyecek, uygunsuz bir biçimde birbiriyle bağdaşmak zorunda kalmayacaktır. Her ikisi de, muhtaç olduğu bütünlük ve kesinlik içinde, kendi hesabına gelişebilecektir.

Cervantes şurasını sezmiştir ki faydalanmak istediği destan unsurları içinde, romanesk muhteva, taklide en elverişli olanıdır. Apaçık kanunları vardır, geçerliliğini her zaman koruyan kanunlar. Kaldı ki destanî anlatış tarzı, alıştığımız roman tekniğinden çok da farklı değildir. Destan tarzında, birbirinden aşağı yukarı bağımsız birtakım epizodlar alt alta sıralanır; bu parçalardan her biri kendi başına bir hikâye gibidir; bütünün manasını bir parçada da bulabiliriz. Çağdaş roman da itibarî bir aksiyon düşüncesine dayanır. Destanî anlatış tarzı her şeyi söylemeyi ve göstermeyi mümkün kıldığı gibi, yazara geniş ve oturaklı bir çerçeve de sunar. Bütün yeniliklere açık bir çerçeve. Cervantes'in önerdiği, abartma ve tekrarlama gibi iki yönteme dayanan "sallapati yazış tarzı" romana da son derece değişik yollar açar. Bu metotla hem *Odise* yazılabilir, hem Joyce'un *Ulis*'i, hem de *Hissî Terbiye*. Demek ki destan, bu yapısıyla, yaşayan bir edebiyat için tükenmez bir kaynak.

Don Kişot muhtevası ve nesir oluşu bakımından Homer'in eserinden çok farklı. Ama kompozisyonu ile ona çok yakın. Romanın edası, aksiyonun yerinde sayışı, parçaların ritmi, hikâyelerin iç içe geçmesi, kahramanların hep aynı kalışı, olaylarda bir ilerleme olmayışı *Odise*'yi hatırlatır hep. Bu bir tesadüf eseri olamaz, şövalye romanlarının körü kö-

rüne bir kopyası da söz konusu değildir. Gerçi şövalye romanları belli bir tekellüfsüzlük içinde kaleme alınmışlardır ama bu sallapatilik çok geçmeden biçimsizliğe ve haşviyata dönüşür. Oysa Don Kişot, epik muhtevaya anlamını veren ilk şemaya sadıktır. Nasıl Odise sonu gelmeyen bir serüvenler dizisiyse, nasıl kahramanlar hep aynı güçlüklerle, aynı düşmanlarla, aynı meselelerle karşı karşıyaysalar, Cervantes'in romanında da öyledir. Cervantes'te de parçaların sayısı bütünü zedelemeden istenildiği kadar çoğaltılabilir...

İçerdiği destan unsurlarına ve şiirselliğe rağmen Don Kişot bir başka açıdan da idealine ihanet etmektedir. Gerçekten de Don Kişot şiirin asil diliyle değil, nesir diliyle konuşup kendi diliyle diğer kahramanlarınki arasında hiçbir fark yoktur çoğu zaman. Burada bir çelişkiden söz edilebilir belki ama bir tutarsızlık olduğu söylenemez. Unutmamak lâzım ki kahramanımızı çağına ve gerçeklere bağlayan yalnız dilidir. Dil, onun gerçeği, inancının kökü ve son ümididir. Bir pamuk ipliği ile bağlı olduğu gerçekten kopmamak için sokaktaki adamın dilini benimser Don Kişot. Kelimenin gücüne olan inancı da onu buna zorlamaktadır, çünkü sanıldığı gibi, masum bir hayalperest değildir hazret, başkalarını da peşinden sürüklemek isteyen katı bir ıslahatçıdır, insanların rüyasını yaşamalarını ve sözden eyleme geçmelerini ister. Özleyişlerini dile getirmekle yetinseydi bir şiir dünyası içine kapanabilirdi, ama o, çağdaşlarını etkilemek, onlarla iletişim kurmak arzusundadır, nesre başvurması kaçınılmaz.

Kahramanımız çelişen emeller peşindedir. Bir taraftan idealin saflığını koruyacak, çünkü gerçek bir kahraman; öbür taraftan, düşündüklerini anlatmak için sokağın dilini konuşmak zorunda. Sanki bir büyünün kurbanıdır. Dokunduğu her şey bayağılaşmaktadır. Kirke bir köy orospusu olur çıkar, şatolar kuşkulu birer hana dönüşür, ordular bi-

rer sürüdür, savaşçılar haydut, kahramanlık dolu savaşlar sokak kavgası. Şiire ulaşmak için çabaladıkça çamura gömülür Don Kişot, pis kokan bir çamura...

Romanın epik yapısı için, oluşumu ve kompozisyonu son derece önemli kuşkusuz, ama bu yapıyı ayakta tutacak bir de kahramana ihtiyaç var. Neyse ki Don Kişot, hem ruhuyla hem de bedeniyle tam bir destan kahramanı. Sırf ona kalsa, Yeni Odise, Eski Odise'nin tıpkısı olurdu; kitap gibi konuşur, verdiği kararlardan kıl payı ayrılmaz, eşsiz ve ezelî bir kahramanın hayatını yaşardı. Don Kişot, romanda, destanın yorulmaz temsilcisidir. Romana yüksek bir gelecek hazırlayan o.

Bir manada denilebilir ki *Don Kişot*'un başlıca görevi, romanı yolundan çevirmek, normal malzemesini oluşturan unsurlardan onu mahrum etmek ve ona gelişmesine hiç de uygun olmayan yepyeni malzemeler sunmak olmuştur. Roman dünyası, aşırı temayülleri ve gayri tabiilikleri bir yana, her şeyden önce, anlamsız veya kendi kendilerine anlaşılmayan gerçeklerin anlamlı bir ifadesidir. Başka bir deyişle, tamamen nicesel malzemelerin sergilenişidir. Bu malzemeler romanın konusu olunca, yani romancı tarafından ele alınınca, ilginçleşir ve nitelik kazanır. Az görülen, benzeri olmayan, tek olan girmez romana. Romancının ele alacağı biricik değerler, istatistik değerlerdir. Herhangi bir gazetede on satır tutmayacak alelade bir haber, en silik bir çehre, hiçbir değeri olmayan eşyalar, romanda yalnız faydalı olmakla kalmaz, büyük bir temsil gücü de kazanabilir, gerçeğin bir parçasına ışık tutarlar. Oysa romanda işlenmeseler, dikkate çarpmaz, hatta okunmazlardı. Romanın değerini yapan, anlatılan olayların sık sık geçmekte oluşudur: sayısal bir değer. Oysa Homer'in kahramanları da, Don Kişot da birer istisna. Belki edebiyatta benzerleri var. Gerçekte ise, tektirler. Bu itibarla, istatistik, Don Kişot'u değerlendirmek-

te hiçbir işe yaramaz. Yani Don Kişot'un yaşadığı dünyanın, roman dünyası ile herhangi bir münasebeti yoktur. Kaldı ki böyle bir dünyada doğmamış, oraya zorla sokulmuştur. Cervantes isteseydi, Don Kişot bambaşka biri olabilirdi. Onu görünce, 'işte bizden biri' diyebilirdi çağdaşları. Bir çeşit erkek Madam Bovary; tedirgin ve can sıkıntısından perişan, hercâi bir köy ağası. Don Kişot önceleri böyle bir burjuva romanı idi. *Don Kişot* böyle bir burjuva romanı olarak başlar ama kahramanımız bu konuma razı olmaz ve kaderini yaşamaya kalkar. Zaten öyle olmasa eserin destanî bir boyutu da olamazdı.

Elli yaşlarında bir adam. Silik, çekingen, ödlek. Hayatında anlatacak tek vak'a yok. Hepsi de birbirine benzeyen yıllar. Evlenmemiş, aşka yabancı. Hayattan kitaplara ve rüyalara kaçmış. Her ülkede binlercesi yaşayan kıtıpiyoz bir köy ağası. Birden uyanır gibi oluyor. Kaybolan hayatına nasıl bir mana kazandırabilir? Ve sokağa fırlıyor. O, kendi kaderini kendisi yaratacak olan bir kahramandır artık. Handaki gülünç törenle şövalye unvanını kazandıktan sonra, eşsiz serüven başlamıştır. Hancının ihsan ettiği bu şövalye unvanı destanlar dünyasında hiçbir değer taşımaz. Ama ümitsiz bir adam için gerçek bir asalet töreni. Kişot'un inancı, inkisarlarından ve yükselme arzusundan doğan bir inanç. Kahramanımız yarı edebiyatçı, yarı komedyen. Bu kubbede hoş bir seda bırakmak amacındadır. Bir nevi mitoman belki de. Alınyazısım beğenmiyor. Kaderini yeni baştan kendi kolları, kendi zekâsı ile inşa edecek. Destanını yazan da, yaşayan da kendisi. *Don Kişot*'un yarattığı dünyada tek insan yaşar: Don Kişot. Demirçağı'nda Altınçağ'ı yaşatmak. Bir adam değil, bir tarih özeti. Kendinde, birbiri ile bağdaşmayan, daha da çok zaman dışı güçleri toplamak emelindedir. Bir şeyler yaptığını vehmediyor, Hakikatte ise, yalnız kendisinin yaşadığı bir iç dramı dışlaştırmaktadır. Don Kişot'ların çelişkisi şu:

gerçek bir kahraman değiller; çünkü yaptıkları, düşündükleri ve istedikleri kendilerinden başkasını ilgilendirmez. Don Kişot'un dünyasına kimse girmek istemez. Sanşo bile istemeyerek dinler efendisini, başkaları eğlenmek, alay etmek, gülmek için. Yani hâin bir tecessüs ile yaklaşırlar üstada. Yarı canlı bir heykel. Bir nevi konuşan makine. Çarklarını söküp bakmak, ilginç. Bu haşin, bu anlayışsız kalabalık içinde Kişot'u ilgilendiren, daha çok kürek mahkûmları ile sergerdeleri, Ölüm Alayı'nın oyuncuları, Biskalyalı vs.. yani ıslah etmeye yeltendiği düşman'lar. Kişot'a karşı uyanan tepki, hep husumet. Kurtardıkları, can düşmanı olup çıkarlar. Dostluk da içinde bulunduğu zindanın kapılarını açamaz. Ona yaklaşmanın tek yolu: hile. Don Kişot oynanan komedilerin farkında mıdır acaba? Yalnız kalmamak için mi aldanmış görünür? Ama bütün çırpınışları boşuna. Don Kişot baştan başa ruhtur, dermansız bir vücuttaki ruh. Yalnızlık canına okur. Tepeden tırnağa arzu, ama bir rüya içinde yaşadığından arzuları felce uğramıştır. Gerçek dünyada da eli kolu bağlı, destanlar dünyasında da. Çünkü destanlar dünyasında başarıya ulaşmak için yalnız ruh, yalnız canlılık yetmez. Maddî bir üstünlüğe, eşsiz bir vücut gücüne de ihtiyaç var. Heyhat! Amadis'lerin yaşadığı dönemde değiliz artık. Kişot'un yapabileceği şey, canavarları haklamak değil, olsa olsa itikâfa çekilmektir. Kahramanımız daha çok entelektüeldir. Dış dünyanın haşin gerçeği ona hem korku telkin eder, hem de büyüler onu. Don Kişot'un bir destan kahramanı olarak korkunç bir talihsizliği var... Çirkindir, sıskadır, gülünçtür. Destan, güzelliği ile, gücü ile mağrur insanların at koşturduğu bir dünya. Destan kahramanları, Kişot gibi talihsizler için hiç de müşfik değildir.

Don Kişot cengâver olarak giremez destana. Tek silahı vardır: ikna gücü. Güzellik kadar önemli bir meziyet. Don Kişot'un sahip olduğu ve ustalıkla kullandığı vasıflar ara-

sında hitabeti, kelimelere sevgi ve saygıyı, onları yaşatacak sanat gücünü sayabiliriz...

Kısaca, Kişot'un dünya'yı değiştirmek için başvurduğu en etkin silah: söz. Destanlar dünyasında olduğu gibi, hakikatı araştırma yolunda da kelâmın sonsuz gücüne inanmıştır. Homer'in kahramanları için olduğu gibi, Don Kişot için de konuşmakla yapmak aynı şey. Yani bir küfür, bir yemin, bir iltifat, bir takdir, hemen bir olaya dönüşür. Formüllere harfi harfine bağlıdır. Nezaket olsun diye konuşmaz, konuşmak başlı başına bir eylemdir. Haksızlıkların düzelticisidir ya! Uşağının aylıklarını hakça ödemek istemeyen çiftçiye yemin ettirir, bu yemin kâfidir onun için, denetlemeye ihtiyacı yoktur, gerekeni yapmıştır o.

Don Kişot'un dinidir kelâm. Kelime uğrunda döğüşür, kelime uğrunda hayatını fedaya hazırdır. Onları çok ciddiye alır. Adaleti ve ahengi önce kelimeler dünyasında gerçekleştirmek ister. Hataya, laubaliliğe tahammülü yoktur. Yerinde kullanılmayan her kelimeyi titizce düzeltir. Vuzuhsuzluk çileden çıkartır üstâdı. Kelimelerin yerinde kullanılmasını ister. İnsan üstü bir amaç bu. Herkesi, karşısında bulur Don Kişot: herkesin tembelliği ile, alışkanlığı ile, cehaletiyle, hayâsızlığı veya vurdumduymazlığı ile savaşmak zorundadır. En kahredici tecrübelerinden biri de dil uğrundaki cihattır. Çevresindekiler onu, kâh acıyan bir kahkaha ile, kâh gizlemeye çalıştıkları bir istihza ile, yahut şüphecilerin içtenpazarlığı ile karşılarlar. Bir kelimeyle çölde vaazlar verir. Pişmiş aşına soğuk su katmak isteyen bu münasebetsizi dinlemek istemez kimse. Kehanetleri ciddiye alınsa... Bereket alınmaz. Hiçbir müridi yoktur Allah'tan. Ondan bir an önce yakayı kurtarmak için, herkes söylediklerini dinler görünür, ama dinlemez.

Yine de ümitsizliğe düşmez Don Kişot. Dünyayı değiştirecek büyülü sözü bulamamıştır ama, hiç değilse çevresin-

de, dilin berraklığını, yerindeliğini, saflığını korumaya çalışır. Bunlar olmadıkça adaletin uzak bir çağda bile olsa, kurulacağını ummak bir hayaldir. Gerçi şövalyemiz böyle bir ideal uğruna yollara düşmemişti. Ama elinden gelen bu: Yani bir çeşit pedagogluk. Kişot, kelimelerin bekçisi ve koruyucusudur. Bu işi büyük bir ciddiyetle yürütür. Dilbilgisi kanunlarının çiğnenmesine hiçbir zaman rıza göstermez. İki eli kanda olsa hatalı bir kullanışı hemen düzeltir..."[53]

"Kısacası, tek başına bir adam Don Kişot. Köksüz, kadınsız ve çocuksuz. Azap çekmek hoşuna gittiği için azap çekiyor. Düşünceden keyf duyduğu için düşünmek zorunda. Bir çağ sona eriyor onunla: eski düzen çağı. Mutlağa âşık olduğu için, bu çağdan kopmaya katlanamıyor. Bir şeyler müjdeliyor ama, müjdelediği yeni bir çağ değildir. Müjdelediği, dizginsiz bir ferdiyetçilik, anarşinin son basamağına kadar kayan bir ferdiyetçilik. Mâzi özlemi, birlik inancı ve düzene taassupla bağlanışı yüzünden fesat tohumları ekiyor, nasları ve bedahatleri kökünden sarsıyor, bütün bağların ne kadar çürük olduğunu bas bas bağırıyor. Bütün bunları yaparken de açıktan açığa bir fesat körükleyicisi değildir. Sadece, dünyayı yorumluyor. Sigaya çekiyor gerçeği. Don Kişot yorumlamak zorundadır. Çünkü olanı kabul etmiyor. Eşyayı görmüyor, münasebetlerini kavramıyor. Onları, kafasındaki örnekle karşılaştırmak, hatıralarına uygun bulursa kabul etmek, bulmazsa reddetmek zorundadır. Sanki karşısına çıkan nesneleri hiçbir zaman görmemiş. Bir tıraş tası çileden çıkarıyor hazreti. Müşahhas hatıraları inanılmayacak kadar zayıf ve karışık. Ama çok güçlü bir hafızası var. Hayattaki tecrübesizliklerini hafıza ile telafi etmeye çalışır... Cervantes'in çağdaşları için, Olemp yok artık. Hıristiyan doktrinleri, çeşitli felsefeler, dünya ile ilahlar âlemi

53 M. Robert, a.g.e. s. 118-146.

arasındaki sürekli alışverişi sona erdirmiş ve herkesin kabul ettiği ölçüler kalmamıştır artık. Kendi içine çekilmiştir insan. Tabiat-üstü, tamamen derunî bir âleme aktarılmıştır, bir soyutlama, bir özleyiş veya hasta bir arzudur artık. Hakikatten çok, hurafe. Don Kişot, bu kopuşun farkındadır. Eski düzen unutulduğu için ölçüsüzlük normalleşmiştir. Kimse farkında değildir bunun, ama, Don Kişot kahrolmaktadır. Hayatının büyük azabı buradan geliyor. Evini barkını terk edişi bundan.

Amacı: devrinin anarşik dünyasına düzen getirmek. Ona göre, mükemmel düzen, kitaptadır. Statik bir düzen değildir bu. Gerçeği feyizlendirecek canlı bir düzendir. Demirçağı'nın büyük hastalığı, görünen dünya ile görünmeyen dünyanın ayrılmasıdır birbirinden. Edebiyat, gündelikle ilahî arasındaki bağları yeniden düğümleyecektir. Eskiden bu işi mitoloji yapıyordu.

İyi ama denecek, destanın değerini yapan heybetli mitlerdi. Don Kişot'un hakikate kıstas olarak gösterdiği romanlar ise kıytırık hikâyelerdir. Amadis'le arkadaşları nerede, Olemp tanrıları nerede! Don Kişot da pekâla bilir ki Amadis, Zeus değildir. Değildir ama onun da yarı insan, yarı tanrı kişilere ihtiyacı var.

Rastgele bir Amadis'i istemeyerek mesihleştirir. Amadis, kıtıpiyoz bir romanın yavan kahramanı. Ama istenilen şartları toplayan başka bir kahraman yok elinin altında. Bebeklerin bile bildiği bir halk hikâyesine ihtiyacı var. Sonra, şişirilen bu Amadis vesilesi ile, nice meselelere dokunması kabil. Çevresindekiler bu meselelerin varlığından bile habersiz. Oysa zamanımız insanı için, kısmen veya bütün olarak kitapların şekillendirmediği bir ideal var mı? Aktarılmış kelâmın otoritesinden bağımsız bir gayesi olabilir mi hayatın? Evet, düşüncelerin mayalanması esrarlı bir gerçek. Bir kendi yarattıklarımız var, bir de çevreden öğrendiklerimiz. İçi-

mizden gelen ilhamla, bize kabul ettirilen düşünceleri ayırabilir miyiz birbirinden? Don Kişot hayır diyor. Ona göre ideal, mâziden gelen bir düşünceler ve hayaller yığınıdır. Her derunî hayatta başkalarının sözü ağır basar. Bu söz binbir şekilde kendini duyurabilir. Ama en mükemmel ve en işleyici şekli: edebiyat. Her şey söylenmiş, yazılmış ve öğretilmiş. Böyle bir dünyada ideal bir davranış icat edebilir misin? İdeal davranış dediğin, ister istemez, taklitle yaratışın bir halitası olacak. Kaçta kaçı taklit, kaçta kaçı yaratış, belli değil. Edebiyat, ne kadar bayağı, ne kadar seviyesiz, ne kadar yozlaşmış olursa olsun, yaşayanların kendilerine örnekler arayacağı bir repertuvardır. Amadis niçin yüceltilmesin? Daha iyisi olmayınca, en·abuk sabuk roman bile bir mit yerine geçebilir. Don Kişot'taki en derin düşünce bu. Cervantes bu ciddî meseleyi ortaya atarken, okuyucunun karşısına yepyeni bir soruyla çıkmaktadır. Cevabı önceden kestirmek imkânsız. Edebiyatın alınyazısı meçhul. Belki muhteşem bir başarı, belki feci bir iflas. İstikbalde ne olacak? Cervantes buna cevap vermez, sadece kahramanının eylemlerini sergiler, bu da yeterlidir. Kitapları sokağa indirmek için dışarı çıkar Don Kişot.

Din kitapları, iyilikten, hakikatten, adaletten, necattan söz ederler. Ama hiçbiri günlük kararlar üzerinde bir şey söylemez. Düşünce ile eylemi nasıl uzlaştıracağız? Hakikatı biliyoruz diyelim. Onu nasıl zafere ulaştıracağız? Adaleti hâkim kılmak için ne yapacağız? Don Kişot bunları bilmeden yaşayamaz. Aradığı, soyut düşünceler, genel prensipler, ahlâk kaideleri değildir. Kesin davranış kuralları lâzım ona. Nizamla anarşiyi, doğru ile yanlışı ayıracak ölçüler lâzım. İhtiyaç duyduğu normları edebiyatta arar. Asırlarca destan sunmuş bu ölçüleri. Kişot için de, *Amadis* böyle bir hayat kılavuzu olur. Buhran anlarında başvurabileceği bir kitap. Ezbere bilir *Amadis*'i, en basit davranışlarını ona göre ayar-

lar. Kitapta yazılanlar kanundur. *Amadis*'te dokunulmayan konuları yok sayar..."[54]

"Don Kişot'un çılgınlığı, psikolojik saiklerin eseri değildir yalnız. Dış sebebleri de var bu çılgınlığın; bunların bir kısmı, düşünceler ve kelimelerle meşbu bir dünyada edebiyatın son derece büyük, öneminden; bir kısmı da içinden çıkılamayacak kadar dallanıp budaklanmıştı gerçeğin esrarından kaynaklanmaktadır. Hangi davranış isabetli, hangi davranış hatalı? Kitaplar bütün bu soruları düşünmüş, çözümlemiş, yazmış. Ama gerçekler dünyasında kesin ve güvenilir kalıplar yok artık. Çapraşık, içinden çıkılmaz bir dünya, elinizden kayı kayıveriyor. Her şey tersine dönmüş. Kitaplarda, asırlar boyu kümelenen bilgilerin aydınlığı. Oysa gerçek, içinden çıkılmaz bir lugaz. Hayatı anlamak için kitaplardan yardım bekler Don Kişot. Çünkü hayat anlaşılır olmaktan çıkmıştır. Meçhul bir kıta gibi önünde uzanan dünyayı değiştirmeden önce, karşısında afallayıp kaldığı gündelik olayları yorumlamak zorunda. Başardım diyebileceği tek değişiklik, bu sürekli yorum. Marx'ın tanımını benimser ve entelektüel'i, dünyayı değiştiremediği için, yorumlamaya kalkışan kimse olarak kabul edersek, çağımızın ilk entelektüellerinden biridir Don Kişot. Her serüvenini şekillendiren de bu yorumlama ihtiyacı. Başkaları bilgilerinden son derece eminken, o hep anlamak çabası içindedir. Herkes kendi idrakine güvenir, gördüğü dünyanın sağlamlığından şüphe etmezken, o her şeyi tersinden görmektedir. Tersinden, ama zannedilenin aksine çoğu zaman doğru bir biçimde. Bu gözlemlerinden çıkardığı sonuçlar ise, pek abuk sabuktur, en azından sıradan insanlar için.

Elli yıl dışında kalmıştır dünyanın. Şimdi hayata faal olarak katılmak istemektedir, ama tek başına da tereddütten

54 M. Robert, a.g.e. s. 154-160.

kurtulamamaktadır, kararsızdır. Nüfuz edemediği bir dünyayı anlamasına elbette kitaplar yardımcı olacaktır. Kılavuzu, mukaddes kitabı: *Amadis*. Ona dayanmadan nasıl üstlenebilir görevini? Yapmak istediği: nizamın bugünkü koruyucularınca ileri sürülen yüksek düşüncelerle karmakarışık realiteyi uzlaştırmak. Şerrin kökünü kazımak için, önce, hayırla şerri ayıracak sabit bir ölçü bulmak lâzım. Bu ölçüyü arar Don Kişot. Heyhat! Yaşadığı çağ Demirçağı. Sahnede büyücüler. Dünyayı altüst eden, Don Kişot'un her yaptığını gülünçleştiren onlar. Ne yapsa boş. Büyücülerle nasıl başa çıksın?

Kitaplardan da medet yok artık. Yazarların en büyüğü Homer bile zamanın gerçeğini bütünü ile anlatmamış ki. Binbir yönlü gerçeğin sadece imtiyazlı bir sınıfa isabet eden asil yönünü tasvir etmiş."[55]

Don Kişot, dünya edebiyatının ana kaynaklarından biri. Cervantes kimleri etkilememiş ki. Çağdaş Rus romanı *Ölü Canlar*'la başlar. Gogol'un ilham perisi Cervantes.[56] *Don Kişot*'un dünya romanındaki izlerini tespit etmek, böyle bir araştırmanın sınırlarını aşar. Yine de bu izlerden bazılarına kısaca yer vermek istedik.

Philippe Van Tieghem'in *Fransız Edebiyatında Yabancı Etkiler* isimli eserinde şunları okuyoruz: "İstediğiniz kadar tarayın; *Don Kişot*'taki ahlâk ve felsefe zenginliklerinin sonunu bulamazsınız... Okuyucu için ondan daha bereketli, daha sürekli bir haz ve hayranlık kaynağı yok. Her dönemde okunmuş. 1608-1609'da iki parça çevrilmiş Fransızca'ya. Birinci bölüm 1614'de kazandırılmış, ikinci bölüm 1618'de. 1614-1810 arasında eserin dört ayrı tercümesinin, 58 baskısı yapılmış Fransa'da. Kitap çok kesif gelmiş Fransızlara. Ya

55 M. Robert, a.g.e. s. 163-170.

56 Bkz. "Rusya'da Roman", s. 224.

birkaç serüvene takılmışlar, ya da bir karikatürleştirme yöntemi olarak faydalanmışlar eserden.

Onyedinci asırda kitaptan birçok alıntılar yapılmış. Ama üzerinde durulan hep gülünç yönler. Georges Sorel'in eserinde (1627), kahraman, zırzop çoban hikâyeleri okuya okuya aklını kaçırır. Ama kitaptaki idealizm ve realizm çatışması çok sığ ve yavan. Scarron, *Komik Roman*'da (1651), *Don Kişot*'tan birkaç sahne aktarır. Ama o dönemin hiçbir romancısı eserin derin manasını anlıyamaz. Marivaux'nun *Modern Don Kişot*'u yine bir karikatür yöntemi olarak kullanır eseri. *Candide*'in ilham kaynağı da *Don Kişot*. Ama kahramanlar Cervantes'inkilerle kıyaslanamayacak kadar güdük ve zavallı.

Tiyatro yazarları, romancılardan daha beter. Don Kişot'u farfara bir asker yapıp çıkmışlar. Sanşo da pisboğazın biridir. Eserdeki şiir kafası ile nesir kafası arasındaki tezat fark edilmez. İmanla akıl, gerçekle hayalî çatışması kaynayıp gider. Okuyucu ne sanat eseri olarak kavrayabilir kitabı, ne felsefe olarak.

Don Kişot'un çeşitli manaları ancak ondokuzuncu asırda kavranılmaya başlar. Romantikler için *Don Kişot*, hayat karşısında idealist bir davranışın canlı sembolü, maddeci bir toplumda bedbaht bir kahramandır (Vigny); *Don Kişot*'u gülünçleştiren roman, ideali gülünçleştirmiş; zira kahraman, bir idealin son koruyucusu (Barbey D'Aurevilly, Léon Bloy).

Sonraları Stendhal, Kastilyalı ikizleri Paris dünyasına aktaracaktır. Julien Sorel, şeref anlayışıyla bir nevi Don Kişot'tur, aşağılık bir dünyayla cebelleşen bir Don Kişot. Balzac'da Balthasar Claes, Kuzen Pons, Schmucke... anlaşılmayan bir idealin talihsiz kahramanları. Flaubert'de Don Kişot hayranlığı çocukluk günlerine uzanır. Hayalle gerçek arasındaki çatışma, bütün eserlerinin leitmotiv'i. Ona göre ha-

yatın temel dramıdır bu. Dramı sonuna kadar yaşar Flaubert ve ancak sanat alanında bir çözüme ulaştırır."[57]

"Okumasını öğrenmeden önce, ezbere biliyordum *Don Kişot*'u. İşte benim kaynağım" diyor Flaubert.. Doğru mu acaba? Gerçi, Emma Bovary, Mançolu hidalgonun kız kardeşidir. Daha zayıf, daha çelimsiz, daha narin. Onun da hayatına istikamet veren: okuduğu romanlar. O da mutlak'ın füsununa kaptırmış kendini. Flaubert'de, Sanşo da yok; daha doğrusu bir sürü Sanşo var: evvela koca, sonra âşıklar.

Cervantes'in İngiliz tiyatrosunda oldukça derin bir etkisi var. İngiliz romanında da öyle. Mesela *Tristran Shandy* üzerinde Cazamian'ı dinleyelim: "*Don Kişot* beşerdeki ihtişamla sefaleti canlandıran sembolik ve tuhaf bir hikâye. Sterne'in felsefesi, son tahlilde, bu tezattan doğan müstehzi derse, bu keskin idrâke dayanır. Tristan Shandy, baştan başa Cervantes."[58] Don Kişot'tan esinlenen yalnız Sterne mi? Hayır.. Fielding de esinlenenler arasında. Yine Cazamian'ı dinleyelim: "Joseph Andrews ile Tom Jones'u yaratan etkiler arasında *Don Kişot* da var. İngiliz dehasının sonuna kadar dudaklarını ayırmayacağı bir mizah ve merareti olmayan bir istihza kaynağı *Don Kişot*...

Don Kişot'u İngilizce'ye kazandıran romancı Smolett de, *Lancelot Greaves*'in birçok temalarını ondan devşirmiş. Ama çok zayıf bir taklit."[59]

Cervantes'in büyük hayranlarından biri de Walter Scott. İskoçyalı şairi romana çeken, Cervantes'in *Novelas*'ı olmuş."

Bize gelince..

Upton Sinclair, "bir Amerikalı 50 yaşını aştıktan sonra, yeni doğmuş bir Avrupalının kültürüne sahip olabilir" di-

---

57 Philippe van Thieghem, *Les Influences Etrangères sur la Littérature Française*, 1550-1880, PUF Paris 1961, s. 56-58.

58 Legouis E. Cazamian, *L. Histoire de La Littérature Anglaise* Hachette Paris 1924 ss. 828-829.

59 Legouis-Cazamian, a.g.e., s. 836 ve 839.

yor. Ya Asyalı! Hele bizim gibi hafızasını kaybetmiş bir toplumun çocukları! *Don Kişot*, düşüncelerle dolu bir kitap. Edebiyatla hayatın münasebetlerine ışık tutuyor. Ele aldığı konunun baştan sona yabancısıyız. *Don Kişot*, İspanyol dilinin şaheseri. Üslûbun güzelliğine varmak için İspanyolca bilmek lâzım. Meyve ağacından koparılacak ki, bütün lezzetiyle tadılabilsin. Dünyanın bütün dillerinde *Don Kişot*'lar var. Her nesil kitabı yeni baştan çevirmeye, Cervantes'i yeni baştan konuşturmaya çalışmış. İspanya'da doğan güneş, bütün Avrupa'yı aydınlatmış. Yorumlar yorumları kovalamış.

Zavallı Türk aydını.. Tanzimat'tan bu yana yalnız Fransız edebiyatını hecelemiş. Avrupa edebiyatının bir bütün olduğunu anlayamamış bir türlü. Ormanı da görmemiş, ağacı da. Rüzgârın önüne savurduğu birkaç kuru yaprağı insan zekâsının bütünü sanmış.[60]

Evet, *Don Kişot* da zaman zaman kazandırılmak istenmiş Türkçe'ye. Cervantes'in şaheseri bir Hacivat-Karagöz hikâyesine döndürülmüş. İlk tercüme 1912'de yapılmış. Çeviren kim? A.C.-A.H. (Mürettibin-i Osmaniye matbaası). Yalnız birinci cilt. Sonra 1942, iki ciltlik bir tercüme, Hamdi Varoğlu'nun (Hilmi Kitabevi).[61] Son çeviri Bilgi Yayınevi'nde çıkan Bertan Onaran'ın *Don Kişot*'u.

Hakikat şu ki.. Flaubert'in çocukken ezberlediği kitabı, biz henüz heceleyecek seviyede bile değiliz.[62]

---

60 *Don Kişot*'u Fransızca'ya çevirenlerden biri de Viardot (1800-1883). Bu zat Gogol'den, Turgenyef'ten de tercümeler yapmış. İspanya Tarihi hakkındaki eseri Ziya Paşa tarafından Türkçeleştirilmiş: *Tarih-i Endülüs*. Abdülhak Hamit'in birçok kahramanı *Endülüs Tarihi*'nden alınmış. Ama *İspanya Tarihi*'ni Türkçe'ye çeviren Tanzimat aydını, bu zatın *Don Kişot* tercümesinden habersiz. Çünkü Cervantes'i anlayacak seviyeden çok uzak (C.M.).

61 Yapılan tercümeler güdük, bedbaht. Aslı ile münasebetleri, isimlerinden ibaret. Çevirenler de dahil, Don Kişot'un sihirli dünyasına hiçbir Türk okuyucusu giremedi. Büyük yazarlar, lâyık olmayanları, bezimlerine kabul etmezler (C.M.).

62 Suut Kemal Yetkin, Dünya *Edebiyatının Ölmeyen Üç Tipi, Hamlet, Don Kişot, Faust* adıyla J. Calvet'den çevirdiği derme çatma risalenin sonunda (Remzi Ki-

2. İtalya'da

Ortaçağ İtalyan edebiyatından kalan ve Avrupa'nın öteki edebiyatlarını geniş ölçüde etkileyen tek hikâye: *Dekameron* (1362). *Dekameron*, birçok edebiyatçılara göre seks romanının şaheseri. Boccacio (1313-1375), bir zaman Napoli sarayında yaşamış, vur patlasın çal oynasın. Sonra, Floransa'ya dönmüş: kasvetli, donuk, biteviye bir hayat. Üniversite hocalığı, Dante'yi yorumlamakla geçen yıllar. Ve kocayınca zühd-ü takvaya vermiş kendini. İnsanlara ve hayata bakışı şaşılacak kadar gerçekçi.

Dekameron, Kara Avrupası çeşnisinde bir yaşayış tablosu. Boccacio, La Fontaine'den Maupassant'a kadar uzanan bir geleneğin başlatıcısı. Boccacio'nun dünyası aldananlar ve aldatanlar, talihliler ve talihsizlerle dolu. 1348 vebası Floransa'yı perişan etmiş. Ölümden kaçan bir avuç insan, yedi hanım üç bey, bir köye sığınmışlar. Nasıl vakit geçirsinler? Önlerinde kocaman on gün. Hikâyeler anlatmışlar birbirlerine günde on hikâyeden yüz hikâye. Hemen hepsi hayâsız, açık saçık. Zaman zaman soylu duygular da sergilenir eserde ama sadece zaman zaman. Kitap, çağın gerçeklerine tu-

---

tabevi, İstanbul 1945, s. 60-61), "Don Kişot için Türkçe Kaynaklar" kaydı ile şu bilgiyi verir:

J. Cassou, "Cervantes'in Dehası"; Türkçe'ye çeviren: P.N. Boratav (*Yurt ve Dünya*, Ağustos 1941, sayı 8).

Sabahattin Eyüpoğlu, "Don Kişot, Romanların Romanı" (*Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, no 1, 1935, İstanbul).

Ahmet Mithat, *Don Kişot* (*Kırk Ambar*'ın ilâvesi olan Çengi'nin birinci kitabı, *İstanbul'da Don Kişot* isminde bir hikâye olup birinci babı *Don Kişot* hakkında çift sütun üzerinden üç sayfalık bir önsöz ile başlar. Dilimizde *Don Kişot* hakkında çıkmış ilk yazı olması muhtemel olan bu önsözde A. Mithat, Nasrettin Hoca ile Don Kişot'u kıyaslar).

Leo Spitzer, "Cervantes", Dilimize çeviren: Sabahattin Eyüpoğlu (*Üniversite Konferansları*, 1935-1936, no 47).

Suut Kemal Yetkin, "Don Miguel ve Don Quijote", *Filozofi ve Sanat* 1935, Dün ve Yarın Tercüme Külliyatı no 37 (C.M.).

Ayrıca bkz. Cemil Meriç, "Don Kişot ve Biz", *XX. Asır* dergisi, 1947.

tulmuş bir ayna. İnsanların başlıca işi zina, dolandırıcılık, ne pahasına olursa olsun post kapmak. Kahramanlar sefih keşişler, rezil tefeciler, kolaya teslim olan kadınlar, kurnaz aylaklar.. Bir kelimeyle her devir Avrupa'sının insanları: her devir Avrupa'sının, daha da çok, Ortaçağ Floransa'sının.

Rivayete göre Boccacio, bir Hint hikâyesinden esinlenmiş: *Zengibar'ın 7 Kralı* yahut *Dolopathos*. Yazar, psikolojik romanın da başlatıcısı sayılıyor. *Flametta*, nefis tahlillerle örülmüş. Bununla berbaer, Boccacio'ya dünya ölçüsünde ün sağlayan: *Dekameron*. Dünya dillerine defalarca çevrilmiş. Taklitleri düzinelerce. La Fontaine, bu masallardan birçoğunu nazma çekmiş. Molière, bazı komedilerinin konusunu Boccacio'dan almış. Chauser realizminin başlıca kaynaklarından biri *Dekameron*. *Heptameron* yazarı Marguerite d'Angoulême'in üstadı da, Boccacio.

3. Almanya'da

Goethe'ye kadar orijinal bir Alman romanı yok. Ortaçağ'ın sonlarında destanî şiirlerden yapılmış nesir düzenlemelerine rastlanır. Uzun zaman yabancı romanlar taklit edilmiş, *Amadis* gibi şövalye romanları, *Diana* gibi pastoraller. Fichart, *Gargantua*'yı ustaca Almanlaştırmış. Onyedinci asırda, hem fantastik, hem de mizahî ve pikaresk romanlar itibardadır; asrın sonlarında ise kahramanlık ve aşk romanları. Onsekizinci yüzyılda bol bol Robenson taklitleri. Bazı yazarlar da Richardson'dan, Fielding'den esinlenmişler. Nihayet romanesk edebiyat: Wieland'ın *Agaton* ve *Abderiten*'i, Goethe'nin *Werther* ve *Wilhelm Meister*'i, Klinger, Heinse ve F.H. Jacobi'nin romanları.[63]

63 Goethe için bkz. Dünya Edebiyatı, "Eski Bir Rüya"dan itibaren, ss. 24-34.

4. İngiliz Romanı

İngiliz, mizaç bakımından, gerçekçi. Bunun izlerine eski edebiyat eserlerinde de rastlıyoruz. *Canterbury Hikâyeleri*'nde Geoffroy Chaucer'ın (1340-1400) çizdiği portreler canlı ve somut. Thomas Malory, *Arthur'un Ölümü*'nde (1485) Arthur destanlarını, gündelik hayattan alınmış ayrıntılarla zenginleştirir.

Elizabeth Dönemi

Onaltıncı yüzyılda şiir ve dram zirveye varır ama, nesir hikâyeler de dikkate lâyık. John Lyly'nin *Euphues*'u (1578), zarif bir üslupla anlatılan, içine ahlâkî ve dinî mülahazaların da serpiştirildiği romantik bir serüven. Büyük bir ihtimalle yazarın başına gelen bir olayın öyküsü. Kadınlardan sakınma, eğitimin ıslahı, Tanrı'ya inanç gibi konular da tartışılır kitapta. Ama eserin başlıca önemi ne serüvenin kendisinde ne de psikolojide. Kahramanın adından da anlaşıldığı gibi bu bir terbiye kitabı. Euphue, Yunanca'da terbiyeli demek. Bununla beraber *Euphues*'un etkisi daha çok üslubunun mükemmeliyetinden ileri geliyor.[64] Philip Sidney'in *Arcadia*'sı da (1590) bir başka üslup örneği. Malzemesini üç kaynaktan devşirir eser: Yunan edebiyatı, şövalye ve pastoral edebiyat. Hikâye uzadıkça uzar: *Astrée* gibi.[65] Ayrılan âşıklar, kılık değiştirmeler, kehanetler ve köy manzaraları. *Arcadia*'ya benzeyen birçok hikâyeler var o dönemde. Tercümeler de caba ama o dönemin gerçek yaşayışını merak

64 *Euphues*'deki bu üslup zaman içinde belli bir yazı tarzı için kullanılmaya başlanır: öfüizm. İçine bol bol metaforların serpiştirildiği, sözde bilimsel, sözde tarihî, sözde mitolojik değinmelere sıkça rastlanan zengin ve fazla süslü şiirsel bir üslup. Lyly ve Sidney bu akımın temsilcileri. Bu tarz, 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl İngiliz tiyatrosunu, nazmını ve şiirini büyük ölçüde etkiler.

65 *Astrée* Fransız yazar D'Urfé'nin (1568-1625) pastoral romanı.

edenler başkalarını başka türden eserlere, kişileri, gerçek haydutların dalaverelerine karşı uyarmak için yazılmış pikaro hikâyelerine çevirmeli. Londra sokaklarını anlatan, halk için yazılmış eserler bunlar. Greene'nin *Dalaverecilik*'i (1591-1592) gibi. Pikaro romanının şaheseri: Thomas Nashe'ın *Talihsiz Yolcu*'su (1594). Sonra ticaret erbabının yaşayışını, çeşitli meslekleri sergileyen Thomas Deloney'in romanları. Bununla beraber gerçek hayatı bütünüyle işlemez pikaro romanı. Aşk hayatı soğuk, yavan ve yapmacıklıdır. Serüven romanları da bulanık ve karışık.

Onyedinci Yüzyıl

Stuart'lar döneminde de pikaresk roman itibardadır. Fransız romanları çevrilir ve taklit edilir. Biricik şaheser John Bunyan'ın (1628-1688) eseri: *Necata Doğru* (Pilgrim's Progress), (1676).

Bunyan, mütevazi kahramanlarını son derece ciddî bir realizm içinde takdim eder. Kaldı ki, realiteyi yorumlamak için başvurduğu mecazlar da dünya hayatını tasvir ettiği kabul edilen hikâye üslûbuna uygun değildir.

Bunyan'ın tek kaynağı, Kitab-ı Mukaddes'le kendi iç dünyası. Yazar, çok eski bir sembolü işlemiş, halk ruhunun çoktandır aşinası olduğu bir mecaz. Öbür dünyanın yolunu gösteren bir nevi *İncil* kitabı. Bunyan, püriten İngilizlerin sadık ve parlak bir sözcüsü. Kolektif bir ilham karşısındayız. Dil, 1611'de 1. Jack tarafından bir âlimler topluluğuna hazırlatılan İngiliz İncili'nin dili, samimî ve soylu. Çok çevrilmiş, çok beğenilmiş dinî bir hikâye: insanın günâhla savaşı, kemale doğru binbir güçlükle ilerlemesi. Mecazlarla anlatılan bir yolculuk. Edebiyat tarihçisi Demogeot, "kiliseden kopan tarikatların iç dünyasındaki coşkun mayalanma iki ünlü eser doğurdu. Şekilleri de başka, değerleri de. Bi-

rincisi şatafatsız bir nesir, ikincisi eşsiz bir nazım. Biri halka sesleniyor ve aşağı yukarı *İncil* kadar yaygın. Öteki bilgi ve meşbu: tadabilenler ancak Homer ve Virjil'in tiryakileri. Lehimci Bunyan'ın *Necata Doğru*'suyla, büyük şair Milton'un *Kaybolan Cennet*'i" diyor.[66]

Necata Doğru, ümmiler için yazılmış bir ibadet kitabı: Hidayet yollarını açıklayan alegorik bir destan. Halka seslenen, halktan bir adam karşısındayız. Konu aşağı yukarı şu: "lânete uğramış bir belde. Bu beldede Hıristiyan isimli bir günahkâr yaşamaktadır. Gök kubbeden bir ses gelir: intikam. Hıristiyan dehşet içinde doğrulur, komşuları alay ederler. Ama o, suçluları yakacak ateşten kurtulmak için beldeyi terkeder. İyi kalpli bir adam, Vâiz, doğru yolu gösterir kaçana. Hain bir adam, Dünyevi Akıl, saptırmaya çalışır. Bilge, ona kutsal beldeyi gösterir. Bir haçın önünden geçerken sırtındaki ağır günâh yükü düşer. Sarp Güçlük tepesini soluk soluğa çıkar Hıristiyan. Muhteşem bir şatoya varır. Şatonun nöbetçisi Uyanık, onu bilge kızlarına emanet eder. İman'la İhtiyat, ona cehennemin ejderlerinden söz ederler. Tekrar yola revan olur, kahramanımız. Bu defa da karşısına bir ifrit çıkar. Tanrı'yı inkâr edeceksin diye tutturur. Uzun bir cenkten sonra ifriti öldürür Hıristiyan. Yol gittikçe darlaşır, gölgeler koyulaşır, alevler sarar çevresini. Ölüm Karanlığı Vadisi'dir burası. Sonra, Kibir Kent'e ulaşır: alışveriş, riya, yalan panayırı. Sille tokat bir zindana atılan Hıristiyan, ümitsizlik devinin pençesine düşer, yine kaçmayı başarır, ver elini Mutlu Dağlar. Oradan Kutsal Belde görünmektedir. Ama önce Ölüm Irmağını aşmak gerekir, ayak kayar, görüş bulanır. Nihayet necat.

Bunyan'ın kitabı bir mecazlar ormanı, düşe kalka ilerlenilen bir kâbus. Nesillerin coşarak okuduğu bir hayali serü-

66 J. Demogeot, *Histoire des Littératures Etrangères* (Yabancı Edebiyatların Tarihi), Hachette Paris 1880, s. 96-97.

venler hikâyesinin romana benzeyen yönü yok bizim için. Olsa olsa fantastik roman diye adlandırabiliriz.

Daha başlangıcından itibaren, İngiliz romanesk edebiyatı protestanlık ruhuyla meşbudur. Protestanlığın bazı mürailikleriyle savaştığı zaman bile açıktan açığa protestan. Onyedinci yüzyıl Fransız edebiyatında ise Hıristiyanlığın derin ve aşikâr bir etkisi yok. Bu farkın sebebi şu: Katolik ülkesinde, insanların manevî yönetimi rahiplerin tekelindedir; Protestan ülkesinde ise, herkesin görevidir bu.

Buna mukabil, Katolik ülkelerde, bilhassa Fransa'yı kastediyoruz, günah çıkarma müessesesi vardır. İtiraf, bir vicdan muıakabesidir. Psikolojik kabiliyeti geliştiren bir kendi kendiyle hesaplaşma. İnsan, hareketlerinin psikolojik sebeplerine daha çok eğilmek ihtiyacındadır. Oysa Kalvinist ülkelerde, içini boşaltmak ihtiyacı, edebiyatı, bilhassa romanesk edebiyatı, sübjektif ve şairane bir içliliğe kanatlandırmış. İnsanla Tanrı arasında bir üçüncü kişi yok. Erkek veya kadın iman ediyorsa, büyük bir tutkuya da yakalanmışsa, trajik bir savaşa şahit oluruz.

1678'de Fransız romanı en mükemmel ifadesini *Princesse de Clèves*'de bulur; İngiliz romanı *Necata Doğru*'da.

Onsekizinci Yüzyıl

1688 Bunyan'ın ölüm yılı. Devrim, Stuart'ların feodal düzenine son vermiş, Orta sınıfın ticarî çıkarları sosyal ve siyasî ağırlık kazanmıştır. Yeni bir püblik çıkmıştır ortaya. Saray hayatı sona ermiştir; soylular iş hayatına atılmıştır; kahvelerde kulüplerde hükûmet ve edebiyat üzerine tartışmalar yapılmaktadır. Yazar, orta sınıfın ilgisini çekebiliyorsa, eserleri geniş bir kalabalık tarafından kapışılmaktadır. Parasız mektepler açılmış, kitle okuma yazma öğrenmektedir. Tiraj artmış, kitapların basımı ve satışı düzenlenmiştir. Seyyar

kütüphaneler faaliyettedir. Eskiden Hıristiyanların imanını pekiştirmek veya soyluları yetiştirmek için kaleme sarılınırdı. Artık muhatap, insanlık, yani burjuvazidir. Burjuvazi belli başlı tipleri, ilişkileri, faaliyetleriyle canlandırılacaktı. Komedi düşkünlüğü, ankete karşı gösterilen rasyonel ilgi, ahlâkın düzeltilmesi gibi püriten bir ihtiyaç oynayacaktı bu işde. Şiirle deneme yaşayış tarzını iğneleyecek. Fielding, nesirle de komik bir destan yazılabileceğini ispat edecekti. Ama okuyucunun büyük bir susuzlukla aradığı yeni edebî tür: Roman.

Sanatta da edebiyatta da şatafatlı eserlerin yerini gündelik hayatı tasvir eden eserler alıyor. Akılcılık ve tesamuh, yeni asrın büyük fetihleri. Jonathan Swift (1667-1745), aydınlık bir kafa. Öldüğü zaman İngiliz nesrinin en büyük üstadı idi; İngiliz nesrinin ve İngiliz istihzasının. *Fıçı hikâyesi* hem Katolikleri hem Presbiteryenleri yerin dibine batırır ve yazarın başına belâ açar. *Kitaplar Kavgası* ise öğrenmek zahmetine katlanmadan her şeyi bilmek iddiasındaki ukalaların hicvi. Şaheseri: *Güliver'in Seyahatleri* (1726). Asrın en yaman, en buruk, en insafsız hicviyesi. Dünya çocuk edebiyatının unutulmaz örnekleri arasına geçen bu çok ciddî kitap da *Gargantua* ve *Don Kişot* gibi fantastik romanlar bölüğünde yer alır.

Modernçağ'ın ilk romanı Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su (1719). Avrupa insanının his dünyasını yoğuran bir kitap, kuru, çıplak, haşin. 1720'de Fransızca'ya çevrilmiş ve kapışılmış. Lesage, bir tiyatro oyunu çıkarmış kitaptan. J. J. Rousseau, *Emil*'in ilk terbiyesini yapmak için tek kitap okutacak öğrencisine: *Robenson*.

Çağı boşuna büyülememiş kitap. Eser, ondokuzuncu asrın kaderini çizen bütün temaları kucaklamaktadır. Evvela, beşerî yalnızlığın kitabı. "Ben"in apolojisi. Sosyal münasebetlerden hoşlanan klasik zevk veya psikolojik tahliller yok

kitapta. Roman kahramanlığın yeni bir biçimini, insanla tabiatın çetin savaşını sergiliyor. Sanki bir ilim adamı tarafından kaleme alınmış: ayrıntılar, kılı kırka yaran bir sabırla işlenmiş; gözlemler çok dikkatli. Zanaatları birer birer yeni baştan keşfeden ferdin destanı bu: endişe, disiplin, bir sporcu cesareti, bir maceracı ruhu ve kaçış özlemi ile dolu.

Kitab-ı Mukaddes'ten sonra en çok satılan kitap, bir yazara göre (J. R. Bloch).

Daniel Defoe'nin (1660-1731) hayatı da bir macera romanı. İmalatçı, casus, seyyar propagandacı, gizli ajan, siyasî yazar, fakat doğuştan gazeteci. Tecessüsüne hudut yok. Defalarca hapishaneyi boylamış, defalarca iflas etmiş ve altmış yaşlarında romancılığa başlamış.

1719'da yayınlanan *Robinson*, gerçek bir tutanak diye sunuluyor ve dört yıl bir adada tek başına yaşayan bir denizcinin hatıralarına dayanıyor. Defoe da, Bunyan gibi, toplumla uyuşamayan bir adam. O da sesler duyuyor, Bunyan gibi. Yalnız, Tanrı'nın sevgili kulu olduğunu kanıtlamak için sanat ve ticaret alanında başarı kazanmak zorunda, çocuğu olduğu burjuvazi gibi. Öyle olunca da Defoe'nun Calvinci vicdan muhasebesini okuyucu kuşkuyla karşılar. Elindeki âletleri büyük bir ustalıkla kullanan Robenson'un başına gelenleri hayranlıkla okur, yanındaki İncil'e az başvurmasını ise pek yadırgamayız.

1740 ile 1790 arasında İngiliz romanı büyük fetihler yapar, daha sonra gelişecek olan bütün hikâye biçimlerine el atar. Dinin baskısı gevşemiştir artık, vicdanları incitmeden beşerî insiyakları yoklamak ve sergilemek kabildir. Steele ile Addison'un çıkardıkları gazetelerde yeralan makalelere yolu açmıştır.

Samuel Richardson (1689-1761), elli yaşlarında bir matbaa sahibi. Derken iki kitapçı arkadaşı kendisinden mektup yazma sanatı ve görgü kuralları üzerine bir el kitabı yazma-

sım istiyorlar. Tecrübeli bir adam Richardson, mektup yazmada üstüne yok. Çocukluğundan beri kadınların sırdaşı. Onlardan birçok hikâyeler dinlemiş. *Pamela yahut Mükafatlandırılan Fazilet* (1740), bu hatıralardan doğmuş. Pamela, efendisinin baştan çıkarma teşebbüslerine uzun zaman karşı koyduktan sonra, onu kendisiyle evlenmeye mecbur eden bir hizmetçi kızın serüveni.

1747-48'de Richardson'un şaheseri olan *Clarissa Harlowe* yayımlanır. Sonra da, kadın gözü ile ideal bir erkek tasvir eden, *Sir Charles Grandison'un Hikâyesi* (1753-54). Her üç eser de mektup şeklinde kaleme alınmış romanlar. Kaynaklar, Fransız aşk romanları, *Euphues* ve *Arcadia*. Eski şövalye kodu yerine İngiliz burjuvazisinin santimantalizmini, ihtiyatkârlığını, beylik yargılarını sergileyen yazar, soylulara değil, terbiyeli genç kızlara hitap etmektedir. Her çağda görülen adiliklerle savaşmak için, püriten ahlâkına nasıl sarılacaklarını anlatmaktadır onlara. Çok okunur *Pamela*, okuyucu ilk defa olarak bir kadının mahrem hayatına sokulmakta, onu günü gününe izlemektedir. Ve bol bol psikolojik tahliller. Clarissa da talihsiz bir kızcağız, bir yandan kıskanç ve sert bir ailenin kurbanı, bir taraftan da küstah ve kendini beğenmiş bir çapkının. Clarissa namuslu bir talebi kabule hazır, püriten bir İngiliz onun için de hiçbir taviz vermeden sonuna kadar iffetini korur. İki bin sayfa süren yazışmalarda hissettiği ruhî sıkıntılara şahit oluruz. Sonra kaçırılır, ırzına geçilir, çile, nihayet rikkat verici ölüm. Richardson İngiltere'de tahlil romanının başlatıcısı.

Henry Fielding (1707-1754) birçok bakımdan Richardson'un zıddı, daha dışa dönük, daha eklektik. *Pamela* hayranları, kendini beğenmiş bir yazarla, kahramanlarının duygusal dalgalanışlarını tartışırken, Fielding, *Joseph Andrews*'da (1742) han odalarının erkekli atmosferini, kavga döğüşleri, tabiatın bağrından geçen maceraları ele almak-

taydı. Yazarın yapmak istediği, *Don Kişot* örneğinde olduğu gibi, "nesir türünde komik bir destan" yaratmaktı. Komik roman'ın kurucusu sayılan Fielding, Şaheseri *Tom Jones*'da (1749), bürleski ve hümur'u kullanarak, kaderin alaycı oyunlarının karşısına coşkulu bir muziplikle çıkar.

Richardson'la Fielding'in takipçileri: Smollett ile Sterne. Tobias Smollet (1721-1771), *Roderick Random* (1748), *Peregrine Pickle'in Maceraları* (1751) ve en değerlisi *Humphry Clinker* (1771) olan hikâyelerinde pikaresk bir hava içinde komik ve satirik romanı geliştirmiş. En başarılı yönü de zirzopları ve gülünç kişileri canlandırması. Daha sonra İngiliz romanının hususiyetlerinden biri olacaktır bu temayül. "Pırıl pırıl bir zekâ ürünü olan, insanlık dolu bu eser onsekizinci asır romanları içinde okunması en zevkli olanı."[67] Onsekizinci asır romancılarının en kabiliyetlisi, en orijinali şüphesiz ki Laurence Sterne (1713-1768). *Tristram Shandy'nin Hayatı ve Düşünceleri* (1759-67) zeki, hâyâsız, parlak bir kitap. Cervantes ve Rabelais'den izler taşıyan eser, insanın iç dünyasını dışa vuran, "ben"in derinliklerine inen, kahramanlarının monologlarla kendilerini ifade ettikleri bir "gürültü ve hareket" ortamı sunuyor okuyucuya. "Kullandığı teknik, eserinin bıraktığı etki ve oynadığı rol bakımından Sterne, Proust ve Joyce'un öncüsüdür."[68]

Onsekizinci asrın sonlarında okuyanlar çoğalır, yayımlanan romanların sayısı da kabarır aynı hızla. Bunlar arasında en çok sevileni Oliver Goldsmith'in *Wakefield'in Papazı* (1766). Sonra Fanny Burney'in *Evelina*'sı (1778) ve *Cecilia*'sı (1782). İnce, sosyal komedilerde kadın yazarların ne kadar üstün olduğunu gösteren iki roman. Henry Macken-

67 *Encylopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures,* Cilt 2 *Littératures Occidentales* (Batı Edebiyatları), Maisoneuve André, "Litterature Anglaise", s. 434.

68 A.g.m., s. 435.

zie'nin hissî hikâyeleri, Horace Walpole'un gotik romanı, *Otrante Şatosu* (1764), Beckword'un, Ann Radcliffe'in, Lewis'in kara romanları, okuyucunun heyecan ihtiyacını karşılar. Asrın son yıllarında ise roman, açıktan açığa sosyal ve siyasî bir propaganda aracıdır. Bu türün başlıca temsilcileri: Robert Bage ve William Godwin gibi radikaller.

Avrupa'yı Fetheden Romancı: Walter Scott

Cazamian,*Waverley* yazarını (1771-1832) okuyucuya şöyle tanıtıyor: "Şiirleriyle romantizmin ilk neslinden, romanlarıyla ikinci. Kafaca hep birinci nesil. 1815'lerin siyasî ve entelektüel dönemecini yaşamamış gibi. Kişiliği kıvamını bulmuş bir kere. Artık değişmeyecek, sere serpe boy atacak, gelişecek. O dönemin şiiri sayısız kabiliyetler yetiştirmiş, hepsi de birbirinden parlak yıldız şairler. Ama Scott'un romandaki saltanatı rakipsiz. Yirmi yıla yakın bir zaman bütün yıldızları gölgede bırakmış Scott'un eseri.

Bugün de aynı tazelik, aynı büyü. Edebiyat tarihinde benzeri olmayan bir imtiyaz bu. Modalar birbirini kovalamış, zevkler değişmiş, Scott hâlâ aynı Scott. Aydınlar, eleştiriciler onu göklere çıkarmış, yere batırmış, o her zaman halkın sevgilisi. Sanki bütünüyle edebiyat hazinesine girmiş bir kere, İngiliz millî mirasının bir parçası olmuş.

Öyle ama yıllar hiç mi aşındırmamış üstadı? Aşındırmış tabiî, binanın her yanı aynı nitelikte, aynı dayanıklıkta değil. Scott'ta eksik olan: itina. İtinasız kemal olabilir mi? Mutluluk, tanrısal, kolaylık, dehaya vergi olan bolluk.. hepsi var Scott'ta. Belli ki kaynaktan fışkırıyor yazıları, gür bir ilhamın çocuğu. Ve temelde bir ömrü dolduran özümleyici bir hafıza, bir tefekkür çabası, geniş bir hayalin aralıksız kanat çırpışları..

İskoçya'nın mazisini çok iyi biliyordu Scott. Belgelerden taramıştı bu maziyi: tarihten, efsanelerden taramıştı. Olay-

ların geçtiği bölgeleri dolaşmış, geçmişi yeniden yaşamıştı coğrafyada, ve yaşatmıştı. Törelerde, geleneklerde, dilde için için yaşayan maziye, yani bir kavmin bugününü yapan değişmez başkalığa, somut bir gerçeklik kazandırmıştı. Yıllar yılı sürmüştü bu şuuraltı hazırlanış. Öyle ki hikayeciliğe başlayınca, daha geniş tablolar çizmek için adeta tükenmez bir kaynak vardı şairin emrinde. Tarihî inşalarındaki değer bu kaynaktan gelir. Scott'un yaratıcılığını yapan da kahramanlarına o doyulmaz canlılığı veren de aynı kaynak. Scott'un başlıca zaafı ise: kolay yaratıcılık. Aradan geçen bir asır, romanın estetiğini ve okuyucunun ihtiyaçlarını değiştirdi. Tok bir hakikat peşindeyiz artık. Oysa Scott'un romanlarında hayalin payı lüzumundan fazla. Üstelik hayal olduğunu kabul etmek istemeyen bir hayal bu. Tarihi, daha da çok ayrıntılarda dilediği gibi kullanması, olsa olsa uzmanları çileden çıkarıyor.

Kaldı ki Scott'un hakikat'ten anladığı da, ondokuzuncu asır düşüncesinin çabalarından sonra ortaya çıkacak olan titiz ve gerçeklere uygun hakikat anlayışından çok farklı."[69]

Scott neden çevrilmemiş Türkçe'ye? Çevrilmemiş, çünkü hikâyeler lüzumundan fazla uzun, tasvirler yüklü. Tadına varmak için geniş bilgiye ihtiyaç var. Alexandre Dumas'mn sığ ve çırpıştırılmış romanları daha sürükleyici, daha harcıâlem. Aydınlarımız tarihî roman diye Michel Zevaco'nun hiçbir hazırlık istemeyen ucuz, çiğnenmiş ve kavaf işi hikâyelerine sarılmış. Kitabevlerinin de işine gelmiş bu. Fransa, Doğuya kendi propagandasını yapan bu zavallı kitapları cömertçe ihraç etmiş.

---

69 "Çağının bütün edebiyatı Scott'un etkisini taşıyor. Fransa'da yeni tarih ekolü İskoçyalı romancıdan esinlenerek kuruldu. Scott bâkir kaynaklar gösterdi. Shakespeare ve Goethe'nin yarattığı tarihî drama rağmen, el değmemiş kaynaklardı bunlar" (Puşkin) G. Lukacs, *Le Roman Historique*, Payot Paris 1965, s. 31.

Scott, Batı'da tarih sevgisini canlandıranlardan biri.[70] Romantizmin köşe taşlarından.[71] Olmasa, Hugo, *Notre-Dame*'ı yazamazdı. Romancılarımız o zengin kaynaktan hâlâ habersiz. Avrupa'yı Avrupa yapan bu düşünce fâtihleri değil mi? Scott, Cervantes'in daha genişlemiş, daha gelişmiş bir devamı. Balzac ise, Fransa'da yaşayan bir Scott. Halkaları birer birer tanımadan dünya romanını tanıyabilir miyiz? Scott mezarların kapısını açan adam. Ölüleri konuşturan, çağları, âdetleri, müesseseleri gün ışığına çıkaran bir araştırmacı. En başarılı eserleri yakın mâziyi anlatanlar. Balzac bu hakikatı çabucak keşfetmiş. Ve gündeme yaşadığı çağı getirmiş. 1800'lerde Brötanya'da Balzac'dan çok Scott var: Dâhi, hocasını iyi seçendir. Scott, Balzac'ı yaratır. Michel Zevaco, Ziya Kozanoğlu'nu.

Kemal Tahir'de zaman zaman Scott'a rastlamak kabil.[72] Tanpınar'ın Scott'dan esinlendiğini gösteren hiçbir kayıt yok. Peyami de yabancısı. Scott'un romanları İngiltere'de tiyatroyu kurutmuş. Bize gelmemiş Scott.[73] En zayıf romanlarından birkaçı mesela *İvanhoe,* dilimize çevrilmiş. Hem de ne çeviri ne çeviri!

Scott, Balzac.. geçen asrın iki büyük yaratıcısı. Balzac'ı daha çok tanıyoruz; çünkü bizim için Avrupa demek, Fransa demek. Scott'un en tanınmış devamcısı Cooper, Balzac'ın Zola. İkisi de üstatlarına kıyasla sığ ve sathî.

---

70 Lukacs, Scott'un romantik olmadığını söyler. a.g.e., s. 34.

71 E. Legouis, L. Cazamian, a.g.e., s. 977-979.

72 "Hapishanedeyken İskoçyalı yazarın altı kitabını yollamıştım. Severek okumuş". "15 Ağustos 1771", Cemil Meriç, *Hisar* dergisi, Ağustos 1978,

73 Scott, Cemil Meriç'in "münzevî yıldızlar"ından Bkz. *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, İstanbul, 7. baskı, 1992, s. 233 v.d.

5. Rusya'da

Avrupa, Rus dünyasını geç tanımış. Bu kıtanın Kristof Kolomb'u: Vogüé (1848-1910). "Belagatinin altın tepsisinde" bu yeni dünyanın egzotik ve hârikulâde meyvelerini Avrupa insanına takdim eden geniş tecessüslü bir yazar. *Rus Romanı*'nın (1886) önsözünde diyor ki:

"Rusya'nın içyüzünü romancılarıyla aydınlatmaya çalıştım diye şaşıranlar olacak. İzah edeyim: bu genç edebiyatta felsefe, tarih, hitabet gibi türler hemen hemen yok. Daha doğrusu hepsi de ya şiirin konusudur, yahut hikâyenin. Şiirle hikâye, millî düşüncenin yayılmasına uygun iki kalıp. Sansür canına okumuş edebiyatın. Düşünceler, hayalin gevşek ağları arasından ancak kılık değiştirerek geçebilmiş. Hem de bütün düşünceler. Rusya'da hikâye bir felsefe kitabı kadar ciddî ve önemli. Evet, şiirle roman iki egemen tür bu ülkede. Ondokuzuncu asrın başlarında ağır basan, şiir. 1840'lardan beri, roman şiiri boğdu. Edebiyat, roman demektir artık. Rus ruhunun en orijinal ifadesi romantik şiir değildir bence. Rus ruhunun gerçek temsilcileri, 40 yıllarından sonraki büyük romancılardır. Rusya onlar sayesinde, ilk defa olarak, Batı'nın önüne geçmiştir. Kendine özgü bir estetik, kendine özgü düşünceler yaratabilmiştir nihayet. Rus dehasının dağınık çizgilerini romanda arayışım bundan."[74]

Vogüe'nin kitabının üçüncü bölümü: "Realist ve millî gelişme - Gogol" başlığını taşımaktadır.

Rusya'da romanın uzun bir tarihi yok diyor Vogüé. "1799'da, İsmailof, *Eugène veya Kötü Bir Terbiyenin Sonuçları*'nı yazmış. Kahramanlar adları ve hayatlarıyla Rus, sahneler yerli yaşayıştan alınmış. Sonra, çok sevilen, çok okunan, Karamzin'in hikâyeleri. Walter Scott'un ünü büyülemiş Rus

74 Vte. Vogüe, E.M. de, *Le Roman Russe* (Rus Romanı), Plon Paris 1892, s. XI-XIII.

hikâyecilerini. 1820'lerde yazılan hikâyeler onun etkisini taşıyor. Sonra lirik şiir unutturmuş hepsini ve edebiyatın bütününe hâkim olmuş. Romantizmin yaratıcıları, romanla pek ilgilenmemişler. Puşkin'in millî hayattan alınmış hikâyeleri, eski hikâye mektebinin devamı. Lermantof, çağımızın anlayışına daha yakın: *Zamanımızın bir kahramanı*. Ama bu kahraman çevresine dikkat edemeyecek kadar kendi dertlerine gömülmüş. Başka romancılar da çıkmış o dönemde, Marlinsky gibi. Genç kızlara gözyaşı döktürmüşler bol bol. Sonra hepsi unutulup gitmiş... Tarihî romandan da çabucak bıkılmış, halk romanından da, tabiat üstü kahramanlardan da. Dış dünyayı incelemekten zevk duyan daha ciddî gözlemciler belirmiş. Çağ romantizmin etkisi altındadır. Yeni romancılar da o büyük akımın mirasçısıdır ister istemez. Dünyayı saran bir eğilim bu. Batı'da Balzac'la Dickens sahneye çıkarken, Rusya'da Gogol belirmiş. Genç yazar, yaşayış ve karakter romanını bir hamlede yaratmamış, önce gelecek romancılar için malzeme toplamış. İlk eserleri tasnif edilmesi güç birtakım hikâyeler. Çerçeve eski, portreler yeni. Rusya, bu kitaplarda, kendi çehresini; kendi ruhunu bulacaktır nihayet...

Rus nesrinin ilk üstadı olan Gogol (1809-1852), bir Kazak çocuğudur. Muzip biraz da melankolik bir mizaç. Ukraynalı. Ukrayna güneşli bir ülke, aynı zamanda da geniş ovalar ülkesi: Küçük Rusya...

Önce dedesinin dizi dibinde hikâyeler dinlemiş Nikola Vasiliyeviç. Sonra, jimnaza gönderilmiş. Jimnazı bitirince ver elini Saint-Petersbourg. Yirmi yaşındadır. Büyük şehrin hayu huyu içinde bir bir kaybolan hayaller. Bir yıl bir dairede kâtiplik. Sonra tiyatroculuk. Kötü bir aktör. Oyunculukta dikiş tutturamayınca, hocalığa özenmiş. Kibar ailelerden yüz bulamayınca, üniversitede bir tarih kürsüsüne yerleştirilmiş. Parlak bir açış nutku, ama ikinci dersten itibaren

uyutmaya başlamış talebeleri. Son sığınak: edebiyat, hiçbir işe yaramayanların mezarı, büyük kabiliyetlerin atlama taşı.

Gazetelerde imzasız birkaç makale. Tanıştığı yeni insanlar onu Puşkin'e yollamışlar. Genç yazarı çok iyi karşılamış şair. Millî tarihe ve halk âdetlerine eğilmesini tavsiye etmiş. Gogol cankulağı ile dinlemiş söylenenleri ve *Köy Geceleri*'ni yazmış. Küçük Rusya'yı anlatan bir hikâye bu. Halk inançları, hurafeler.. bir kelimeyle çocukluk hayatının hatıraları. Kitap büyük bir alaka toplamış. Artık Gogol, lâyık olduğu yeri bulmuştur edebiyatçılar arasında. Puşkin kahkahalarla okuduğu *Köy Geceleri*'ni göklere çıkarmış. Gerçekte büyük bir değeri yok eserin.. 1834'te *Mirgorod Hikâyeleri*, romantizmle hesaplaşma. Bu hikâyelerin en güzeli: *Taras Bulba*, mensur bir destan...

1835'te hocalıktan kesin olarak ayrılıyor Nikola Vasiliyeviç. Bundan sonra kendini tamamen yazı hayatına verecektir. Bu dönemde yazdıklarını daha sonra *Arabesk* ismi altında yayımlar. Arabeskler içinde yer alan hikâyelerin en önemlileri: *Bir Delinin Not Defteri* ile *Palto*. Gogol, birincide, bir aklın adım adım kayboluşunu anlatır. İkincisi Rus romanlarının ana kaynağı. Bütün Dostoyevski *Adamcıklar*'da, *Adamcıklar*'ın tohumu: *Palto*.

1836, Gogol'un hayatında uğursuz bir yıl. O zamana kadar neşe ile hüzün arasında bir denge kuran Gogol, yavaş yavaş neşesini ve sağlığını kaybediyor. Üne kavuşmuş, ama neye yarar? Ona öyle geliyor ki herkes aleyhindedir: memurlar, polisler, tüccarlar, edebiyatçılar. Sinirleri harap. Ülkesinden kaçıp çeşitli Avrupa ülkelerini dolaştıktan sonra Roma'ya yerleşiyor. Tek çıkar yol: mistisizm. Son romanını kaleme almak için toparlıyor kendini. *Ölü Canlar*, Gogol'ün şaheseri. Eser üzerinde on beş yıl kafa yormuş hazret ve tamamlayamadan ölmüş. Zavallı Gogol! Bu romanda çağdaş Rusya'nın ansiklopedisini yaratacak, zamanının bütün meselelerini ele

alıp düşüncelerini bir bir sergileyecekti. Konuyu Puşkin vermiş ona. Demiş ki çelimsiz adamsın, ne zaman öleceğin belli değil; bir an önce büyük eserini yazmalısın. Cervantes de çok iyi hikâyeler yazmış, ama *Don Kişot*'u kaleme almamış olsaydı bu kadar büyük bir üne lâyık olabilir miydi? Sonra işleyeceği konuyu anlatmış: *Ölü Canlar*'ın konusu. Güzel bir şahadet! Ama *Ölü Canlar*'ın babası Puşkin değil, Cervantes. Gogol, Rusya'dan ayrılınca, önce İspanya'ya yönelmiş. İspanyol edebiyatını iyiden iyiye incelemiş. Bilhassa, *Don Kişot* üzerinde durmuş. Zaten bu roman ezelden beri başucu kitabı imiş. Kastilyalı yazar, tasarılarına çok uygun düşün bir çerçeve sunmuş Gogol'a. Çılgınlığı yüzünden bütün bölgeleri, bütün çevreleri arşınlayan bir kahramanın serüvenleri. Hikâye bir vesiledir. Amaç: seyirciye, birbirini kovalayan sahneler içinde insanlığın dramını göstermek. *Don Kişot*'la *Ölü Canlar*, yakın akraba. İkisinde de aynı alay, aynı düşünce derinliği: Kahkahanın altında kaybolan hüzün. Her iki yazar da eserlerinde belli bir isim bulamazlar. Gogol eserinde roman diyenlere itiraz eder. Ona göre, bir poemdir yazdığı. Kitabı bölümlere değil, şarkılara ayırır. *Don Kişot*'a ne isim veriyorsanız, *Ölü Canlar*'a da aynısını vermelisiniz der.

Poem, üç bölümden ibaret olacaktı. Birinci bölüm 1842'de çıktı. Yazar tamamlanamayan ikinci bölümü bir buhran anında bütün kitaplarıyla birlikte yaktı. Ölümünden sonra, tesadüfen kurtulmuş bir nüsha bulundu ve basıldı. Üçüncü kısım hâlâ yazılıyor...

21 Şubat 1852'de öldü Gogol. Pek yankı uyandırmadı ölümü. İmparatorluk bu yazarını unutmuştu. Cenaze alayına resmî üniforması ile katıldığı için Moskova Valisi kınandı. Müteveffaya bir mektubunda "büyük adam" diyen Turgenyef sürgüne yollandı.

Ama tarih Gogol'e "büyük adam" sıfatını yakıştıran Turgenyef'in bu hükmünü doğrulamış bulunuyor. Edebiyat Pan-

teonunda Gogol'un yeri neresidir acaba? Mérimée, en iyi İngiliz mizahçılarının yanında diyor. Fazla mütevazı bir yer. Meğer ki Mérimée Swift'i kastetmiş bulunsun. Bence Rus yazarının yeri tabiî üstatları olan Cervantes'le Le Sage arasında bir yer... Son yazılarından birinde yapmak istediğini şöyle anlatmış Gogol: Ben hayata eğildim, gerçek hayata, hayalî rüyalara değil. Hayatın kaynağı olan Varlığa eriştim bu sayede."[75]

Vogüé'nin kitabı edebiyat tarihinden çok şiir. Dilimize bir an önce kazandırılmalı. Zengin malzeme, isabetli hükümler ve nefis bir üslup. *Rus Romanı*, Gogol'dan sonra Turgenyef'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u anlatıyor. Vogüé'ye göre, romanın konusu insan. İnsan çamurla ruh. Batı realizmi bütün dikkatini balçığa çevirmiş, Rus realizmi, daha çok, ruh'a eğilmiş; bu yönüyle İngiliz realizmine yakın. Rus romanının ayırıcı vasfı: merhamet.[76]

6. Fransa'da

Avrupa Edebiyatı Bir Bütündür

Romanın ön-tarihini, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde incelemeye kalkışmak, konuya büyük bir aydınlık getirmez. *Dekameron*'dan *Gargantua*'ya kadar o dönem hikâye türünün insanlığa seslenen şaheserlerinden birçoğu başka bir Batı edebiyatının etkisi altında kalmış. Şövalye romanlarının hangi ülkede doğduğu bile kesin olarak bilinmiyor.

Mukayeseli edebiyatlar tarihi, Avrupa'daki bu kültür birliğini ısrarla vurgulamaktadır. Van Tieghem'i dinleyelim:

---

75 Bkz. Vogüe, a.g.e., s. 69-131.

76 Bkz. Cemil Meriç, "Dosto ve Biz", *Jurnal 1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2. baskı 1992. 10.8.1963, s. 211 v.d. "Öldürmeyeceksin", *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, İstanbul, 7. baskı 1992. s. 203 v.d., "Dosto ve Biz", *Mağaradakiler*, İletişim Yayınları, İstanbul 1997, s. 271 v.d., ayrıca "Balzac mı Dosto mu?" bölümüne bkz., s. 260.

"Kapılarını kapayarak gelişen hiçbir Batı edebiyatı yok. Ortak gövde, Yunan ve Roma edebiyatları. Kollar zamanla farklılaşmış; gövde Ortaçağ boyunca diri. Sonra onaltıncı asır ve gelişen millî edebiyatlar, ama bu edebiyatlar birbirinden faydalanmış hep, hem almış, hem vermiş. Gerçi diller ayrı, his ve hayal dünyaları da giderek başkalaşmış. Ne var ki şuuraltında yaşayan miras aynı.

Hele Fransız yazarları.. sonuna kadar eğilmiş yabancı kaynaklara, iyiyi de almış, kötüyü de. Kiminden teknik aktarmış, kiminin eserleriyle duygularını, hayalini, düşüncesini beslemiş.

En büyük yazarlar da, en küçükleri gibi, yabancı edebiyatlara çok şey borçlu. Yüz kızartıcı bir şey değil bu. Yabancı bir kitabın, eserine neler katabileceğini anlamak ve bu yabancı maddeyi, ülkesinin zevkine uydurabilmek dahiyane bir seziş. Jules Renard, *Anna Karenina*'yı okumak istememiş, çünkü yüzde yüz Fransız olmayan hiçbir şey ilgilendirmezmiş üstadı. Biz öyle düşünmüyoruz... Mühim olan iç dünyamız, dışardan gelen etkiler ne tayin edicidir, ne saptırıcı. Edebiyat modaları, ruhumuza nüfuz etmeyen birer elbise.

Yabancı gıda, edebiyatın şu veya bu eksiğini tamamlayan bir vitamindir sadece. Büyük yazarlar veya çevirmenler, bu eksikliği farkeden birer aracı. Onların yaptığı iş, bir dengesizlik tehlikesi doğunca ilaç yetiştirmek... Bu alışveriş, bu yabancı ilaç ihtiyacı, yeniden millî geleneklere dönüş ezelden beri süregelmiş. Yabancı ilacın da etkisiyle uzviyet tabiî gelişmesine ahenkli bir biçimde devam etmiş."[77]

Hür Düşüncenin Kitab-ı Mukaddes'i, Yahut

Onaltıncı asra kadar kekelemiş Avrupa, roman diye abuk

77 Paul van Tieghem, a.g.e., önsöz, s. 1-4.

sabuk hikâyeler karalamış: *Dekameron*, boş bir gökte parlayan münzevi bir yıldız. Sonra garip bir kitap belirmiş, kuyruklu yıldıza benzeyen, başsız sonsuz, karmakarışık bir kitap. Masal mı, tarih mi, felsefe mi belli değil, deli dolu, ele avuca sığmayan, tasniflere yan çizen bir kitap.

Rabelais'nin kitapları, Avrupa'nın *Binbir Gece*'sidir, bir filozofun, bir doktorun, bir mizah üstadının, bir üslup sihirbazının kaleme aldığı bir *Binbir Gece*. Şüphesiz *Don Kişot* da büyük eser ama *Pantagruel* ile *Gargantua*'nın yanında daha tek boyutlu. Üstadı biraz yakından tanımaya çalışalım. Kılavuzumuz, ondokuzuncu asrın bir allâmesi, Lenient..

"Hür düşünce için karanlık yıllar. Paris'de Dolet'nin, Cenevre'de Servet'nin yakılan cesetleri.. bir düşüncenin yolunu aydınlatacak olan uğursuz iki fener. Alaycılar ve dinsizler için birer gözdağı. Odunlar tutuşturulur, Sorbon ateş püskürür, mahkemeler kovuşturma yapar, insanlar zindana atılırken *Gargantua*'nın bomba gibi patlayacağı kimin aklına gelirdi? Luther ile Rabelais aynı yılda doğmuş.[78] Birincisi, Eisleben'de bir köylü kulübesinde, gotik kulelerin ve ormanların gölgesinde. İkincisi Chinon'da, Loire ırmağının çiçekli kıyılarında, kimine göre bir aktar dükkânında, kimine göre meyhanede. İkisi de keşiş olacaktı, manastırdan kaçıp hürriyeti aradılar dışarda. İkisi de halk çocuğu. Biri hitabeti ve tutkusuyla, öteki alayları ve taşlamalarıyla, çökmeye yüz tutan maziyi yerle bir ettiler. Rabelais onaltıncı asrın eşiğinde dimdik ayaktadır, muhayyelesinden doğan devler gibi.. Elinde kadeh, dudaklarında kahkaha, gelip geçenlere cinnet ve hikmet sunuyor. Erasmus'un altın bir kupadan damla damla nepantes süzen perisi yok artık. Karşımızdaki, Silen'in, Baküs'ün ta kendisi. Koca göbekli bir tan-

78 Aynı yıl doğmuş olduklarıyla ilgili bu bilgi aslında bir sis perdesiyle örtülüdür yazara göre. Çok doğru. Nitekim Luther 1483'de Rabelais ise 1494'de doğmuştur.

rı, yanakları al al ve dudaklarından düşmeyen bir neşide: gelin içelim. Davete herkes koşuyor, genç ihtiyar, cahil okumuş, avam havas, sakatlar, hastalar, karasevdalılar.. Dışarda kurşun sesleri ve yakılan cesetlerin pırıltısı.. Ufuk öylesine karanlık, yol öylesine kasvetli, öylesine tuzaklar ve tehlikelerle dolu ki!

Bu kardeş kavgalarının kanlı meydanında yürüyebilmek için çakırkeyf olmak lâzım. Neşe insanoğlunun tek sığınağı, musibetlerin yükünü başka nasıl kaldırabilir insan? Çağın bütün savaşçıları neşeli. Erasmus, yazı hayatına *Deliliğe Methiye* ile başlar; Luther, dostu Melanchton'la kafayı çeker. Yüreklenmek için gülünür, zindana ve ateşe meydan okumak için kahkaha atılır; ağlamamak için sırıtılır. Çok kere bayağı ve hayâsız bir neşe, çağ gibi.. Kahkaha atacaksınız ki, partilerin birbirine savurduğu tehdit ve küfür yağmurunu bastırabilesiniz. İhtiraslar yaman, haşin, amansız; hiciv de zalim olacak elbet.

Rabelais'de incelik aramayın, sırıtır, homurdanır hatta anırır. Aristofan da kurbağaların vraklamasına, lirik şiirin en güzel neşidelerini katmaz mı? Rabelais de öyle.. abuk sabuk lakırdılar, çocukça viyaklamalar ve hezeyanlar yanında hitabet ve felsefenin en yüksek ilhamlarını bulursunuz. Ayyaşların konuşması kesilir zaman zaman. Kadeh şakırtıları ve sarhoş, öksürükleri arasında bir ses yükselir, vakur bir ses, düşüncenin ve sevginin sesi. Şaşar ve hayran kalırız..

Neler söylenmemiş Rabelais için. Daha yaşarken yorumcuların diline düşmüş ve günümüze kadar tartışmaların ardı arkası kesilmemiş. Eserleri, kimine göre muhayyilenin bir cümbüşü, başsız kıçsız bir soytarılık, evet, arada bir belagat ve deha pırıltıları da var, ama.. Kimine göre, bu düzensizlik, ustaca hazırlanmış bir planı gizliyor; yazar, düşünce, derinliğini bu maskaralık altında peçelemiş; amaç, düşmanlarının eline düşmemek.

Zavallı Rabelais! Birçokları onaltıncı asrın resmî soytarısı saymışlar üstadı, devrilen şişeler arasında sabahlayan bir bedmest. Sonraları başka bir kılığa sokulmuş hazret, çatık kaşlı bir filantrop olup çıkmış. Gerçek Rabelais bu zıt yorumlar arkasında kaybolmuş. Oysa Meudon keşişi bir masal kahramanı değil, hür düşünceye susuz, yaşamaktan zevk alan bir fikir adamı. Her baskıya düşman. Dünyaya gelir gelmez engeller bulmuş önünde. Önce manastır, İbranca ve Yunanca yasak demiş, pencereden kaçıp kurtulmuş bu yasaktan. Sonra Sorbon çıkmış karşısına, Erasmus'la yenicilere yıldırımlar yağdıran Sorbon. Nihayet mahkemelerde, diri diri yakılmaktansa, işi deliliğe vururum demiş. Şiarı, önce yaşamak, sonra felsefe. İhtiyatı elden bırakmamış hiçbir zaman. En derin düşüncelerini kaba saba hikâyeler arasında gizlemiş. Kitapları hür düşüncenin Apokalips'i, anlamak kolay değil, kendisi de söylüyor, kemiği de kırıp iliği emeceksiniz.

Pantagruel ile *Gargantua* bir abide, çamur ve mermerden yapılmış. Bir yanı sis bir yanı ışık. Ve duvarlarında binbir acayip şekil, remizler, tılsımlar, lügazlar, masal hayvanları. Ortaçağı bilmeyenler, kitabı okuyunca şaşırıp kalır. Sokaklarda bir deliler, bir boynuzlular, bir softalar geçitresmi; miyavlamalar, çığlıklar, sayıklamalar.

Bütün bu naralar, Rabelais'de korkunç bir kahkahaya inkılab eder. Kendinden öncekilerle kıyaslamazsak bir hilkat garibesi yazar. Çevresine yerleştirilince daha iyi anlaşılır; garabetleri de, çelişkileri de, hayâsızlıkları da tabiî görünür.

Eskiler Virjil'e büyük aktarıcı derler. Filhakika, şair, Doğu'nun, Yunan'ın, İtalya'nın bütün mazisini aktarır, daha doğrusu hülâsa eder eserlerinde. Ansiklopedik bir kafa olan Rabelais de büyük bir aktarıcı'dır, kendi alanında; iki çağı, iki medeniyeti ve iki ülkeyi ayıran çizgi üzerindedir. Bir yanda Ortaçağ, bir yanda Rönesans... Kuzey ile güney. Bir eli kuzeyin saz şairlerinde, diğeri güneyin... Eski zaman

ozanlarının, meddahlarının, hikâyecilerinin vârisi. Kitapları uçsuz bucaksız bir havuz, Galya damarından fışkıran binbir kaynak bu havuza dökülmüş; toplanan bu sular, Fransız zekâsını canlandıracaktır zamanla. *Gargantua*'nın fıçısı, ülkenin bütün şaraplarını alabilecek kadar geniş. Evi ise Eflatun'u, Sokrat'ı, Jean de Meung'ü, Saint-Paul'ü, Virjil'i, Patelin'i hatta Villon ipsizini barındıracak kadar büyük. Yalnız onları mı? İtalya'nın makoronik şairleri de misafirler arasında. Kitaplarında binbir ilham kucak kucağa, üslubunda Fransa'nın bütün ağızları. Monarşi siyasî birliği kurarken, Rabelais de edebî birliğin mimarlarından biri olur.

Eski Yunan için *İlyada* ile *Odise*, Ortaçağ için *İlahî Komedya* ne idiyse, Rabelais'in kitabı da onaltıncı asrın dağdağalı toplumu için o oldu: hür düşüncenin mukaddes kitabı. Hayır hayır Rabelais bir soytarı değildir. Bu kahkahayla gülen adam, büyük bir filozof, bir psikolog, birinci sınıf bir yazar. Kahkaha, üstadın baş ilacı. Hipokrat'ın aforizmalarını çevirirken de, *Gargantua*'nın serüvenlerini yazarken de hekim; mananın madde, ruhun beden üzerindeki etkisine inanmıştır."[79]

Rabelais'in amacı, çağının çılgınlıklarını sergileyerek aydın okuyucuyu eğlendirmekti.

Hikâyenin özü bir keşif seyahatidir. O günlerde çok okunan seyahatnamelerin tehzili bir parça. Bununla beraber *Don Kişot*'un üç yolculuğunu hatırlatan bir hayal gücü de var. Rabelais de, Cervantes gibi, neş'eyle başlar kitaba. Yolcular bir ihtimali araştırmak için yola çıkmışlardır: Panurge evlenirse boynuz yaldızlayacak mı, yaldızlamayacak mı? Bir düzine kâhin hazretin kaçınılmaz alınyazısına işaret etmişler. Yine de kehanetler pek ciddiye alınmamış ve seyahat bir sürü eğlenceli serüvenle uzatılmıştır. *Don Kişot*'da olduğu gibi bu araştırma çok önemlidir. Gerçek bir hedefe yönel-

79 C. Lenient, *La Satire en France au XVI ème siècle* (16. yüzyılda Fransa'da Hiciv), Hachette, Paris 1866, s. 57-65.

miştir: hayatın sırrını keşfetmek. Son bölümde söylediği gibi: insanlar araştırıcı ve keşfedicidirler.

Sonunda İlahi Şişe hükmünü verir: İçiniz.

Rabelais şarapla zehirlenmeyi tavsiye etmez. Hayatla, bilgiyle, kelimelerle mestolmak insana daha çok yakışır. Kitapta birçok ayyaşlık sahneleri var, mesela *Gargantua*'nın doğuşu münasebetiyle. Ama Thélème manastırında ayyaşların yeri yoktur. İçki sadece dostluğu pekiştirmeye yarar.

Rabelais kendisi de çakırkeyf, coşkun ve kabına sığmayan bir adam. Kelimeler kanatlanır kaleminde. İsmini taşıyan beş kitap bilgiyle, edebiyatla, fenle alay eden bir çeşit mozaik. Eserde mizah, zaman zaman aşağı seviyede; zaman zaman kanatlı.

Evet, eser düzensiz. Aynı konu birçok yerde tekrar edilir. Asıl vaka Panurge'ün mutlu bir evlenme yapıp yapmayacağı üçüncü kitapta başlar.

Rabelais'nin külliyatı ilk defa olarak 1567'de Jean Martin tarafından yayımlanmış. 1600'lerde 60 baskı. Sonra sayısız yorumlar. İlki Jean Bernier'in (1697), Sir Thomas Urquhart, Rabelais'nin ilk iki kitabını İngilizce'ye çevirmiş (1653). İlk tercüme şaheseri. Daha sonra defalarca çevrilmiş Rabelais İngilizce'ye.

Onyedinci Asır

Astrée (1590-1607), uzadıkça uzayan tatsız bir pastoral. Şövalye hikâyelerinin başka bir biçimde devamı. Halkın *Astrée*'ye karşı gösterdiği alâka, gerçek hayatı unutmak, hayalî serüvenlerle avunmak ihtiyacından doğmuş. Soylu, haşin, güçlü ve dar bir topluluk, incelmek, yaşayışı, konuşması ve aşk anlayışıyla sokaktaki adamdan ayrılmak ister.[80]

80 *Astrée*'nin yazarı: Honoré d'Urfé (1568-1625).

Onyedinci yüzyılda kaleme alınan romanların en değerlisi: *Princesse de Clèves* (1678). Bugün bile okunuyor. Üç asırdan beri sayısız baskıları yapılmış. Madam dö La Fayette, o asrın en çok sevilen kadınlarından biri. Salonların gözdesi, zamanın en büyük yazarlarıyla dost. *Princesse de Clèves* de bir aşk romanı. Ama çok ahlakî. Kadın sadakatini yücelten ve kahramanlık düzeyine çıkaran bir hikâye.

Olay II. Henri'nin sarayında geçer. Kişilerin hepsi kibar, hepsi ince, hepsi imtiyazlı. Matmazel dö Chartes, soylu ve zengin bir hanımefendi. Sevmediği Clèves prensiyle evlenmiştir. Derken Nemours düküne çıldırasıya âşık olur. Dük de tapmaktadır kahramanımıza, İngiltere kraliçesi ile evlenecekken vazgeçer. Bununla beraber prensesimiz sonuna kadar dizginler aşkını ve kocasına en küçük bir ihanette bulunmaz. Oysa prens, aldatıldığına kanidir. Kadının iffetini koruyuşu, hiçbir işe yaramaz. Prens kederinden ölür. Prenses hürdür artık, dük ile evlenmesine hiçbir engel kalmamıştır. Ama bir âdilik sayar bunu. Sevmediği kocasına ölümünden sonra da sadıktır. Bir manastıra çekilir, kendini züht-ü takvaya verir. Oysa hayatında tek günah yoktur.

Doğrusu şu ki *Princesse de Clèves* de bir çeşit şövalye romanı. Prenses, bir şövalye gibi, en güç zaferin peşindedir: nefsine hâkimiyet. *Tristan'la Iseult*'den ne kadar uzaktayız! O Ortaçağ hikâyesinde tutku, mutlak hâkimdir. Koca bile tutkunun haklarına boyun eğmek zorundadır. Onyedinci yüzyılda Madam dö La Fayette, kadınlara, kadın kahramanlığının ideali olarak güzeli, büyüğü, tutkuları altetmeyi öğütler. *Tristan*'la *Iseult*, ölçüsüzlük başka yiğitlik başka diyordu. Kitaptaki ideal, hiç şüphe yok ki, ölçüleri aşan bir ideal. Ama kadın okuyucular bayılıyordu bu ölçüsüzlüğe.

Romanla çağın yaşayışı arasında hiçbir münasebet yoktu. Zina, umur-u âdiyedendi; ahlâksızlık ayyuka çıkmıştı. Ama onyedinci yüzyıl dinî akımların da güç kazandığı bir dö-

nem. Yüksek tabakayla burjuvazi, Cizvitler tarafından eğitilmektedir; fakir sınıflar ise, tarikatlar tarafından. *Princesse de Clèves* gibi bir aşk romanında, kadının, taptığı ve kendisine tapan bir erkeğe direnmesi Hıristiyan ahlâkına mutlak bir teslimiyet değil midir? Ama kitapta Hıristiyanlıktan hiç söz edilmez. Bir kadın tarafından yazılan ve bir kadının kahramanlığını yücelten bir şövalye romanı. Hikâyede dinden söz edilmemesi bir parça da şundan ileri geliyor: Fransız klasisizminde türler kesin olarak ayrılmıştı birbirinden. Dramda komik unsurlar bulunamazdı, komedide trajik unsurlar. Soylu türler vardı, gerçek türlerdi bunlar. Bayağı türler vardı edebiyattan sayılmazlardı. Soylu türler, eskilerin işlemiş olduğu türlerdi: trajedi, destan, tarih.. gibi. Belki Herodot gibi eski tarihçilerin eserlerinde portreler olduğu içindir ki onaltı ve onyedinci yüzyıllarda portre çok itibardadır. Ne var ki toplum yaşayışı portrelere psikolojiyi getirmiş ve böylece türü yenileştirmiştir. Kaldı ki trajediyi Yunan'daki şâheserlerinden bambaşka bir hüviyete kavuşturan da, yine psikoloji. Eskiler karakter türünü işlemiş olmasa, La Bruyère'in *Karakterler*'i edebî eser sayılmayacaktı. Bir kelime ile, herhangi bir kitabın edebî olması için Yunanca ve Latince'de modelinin bulunması lâzımdı.

Daha önce de gördüğümüz gibi, eski çağlarda roman ikinci sınıf bir yer tutmaktadır, bir eğlencedir sadece. Bunun için, onyedinci yüzyılın hiçbir büyük yazarı romana iltifat etmeyecektir. Onsekizinci asırda da öyle. Klasik anlayışın bir başka kısıtlayışı da edebiyatla dini ayırmasıdır. Boileau açık açık söyler: "dinin esrarı edebiyatın konusu olamaz." XIV. Louis asrının okuyucuları, teoloji âlimleriyle din polemikçilerinin eserlerini kapışır. Ama bir eğlence, bir vakit geçirme konusu değildir din. Edebiyatın alanı başka, dinin alanı başkadır.

Asrın en dikkate lâyık olaylarından biri, roman türünün kaydettiği gelişme. Evet, tenkitçilere göre roman bağımsız bir tür değildir henüz, mensur bir destandır. Ama onyedinci asırdaki gelişmesini sürdüren roman, başka edebî türleri de kendine katarak adamakıllı zenginleşir. Önce tarihle romanın sınırında doğan tarihî hikâye; sonra, yine tarihten doğan sözde hatıralar, onsekizinci asır romanının ana caddelerinden ikisi. Seyahat hikayeleri de gerçekle hayâl arasında açık bir yelpaze. Mektup edebiyatı, uzun zamandan beri, romanın ayrılmaz sınırlarından biridir. Asrın başlarında çıkan *İranlı Mektupları* (1721) birçok taklitçi bulur. Onsekizinci asrın ikinci yarısında yazılan romanların çoğu mektup şeklindedir. Mesela Rousseau'nun *Yeni Héloise*'i (1761), Diderot'nun *Rahibe*'si (1760), Laclos'nun *Tehlikeli Alâkalar*'ı (1782).

Eflatun'dan beri kullanılan diyalog, onyedinci asırda edebiyat tartışmalarının sık sık başvurduğu bir yöntem. Crébillon gibi hikâyeciler çok kullanırlar diyaloğu.

Sade da diyalogdan faydalanmayı ihmal etmez (*Halvet Odasında Felsefe*, 1795).

Masal dahi roman ailesinin tabiî bir kolu. 1700'lerde peri masallarının gördüğü rağbet bu türü büyük ölçüde tazeledi. Felsefî edebiyatı fethetti masal.

Hikâye de geliştikçe gelişti.

Romanların inşasına gelince. Asrın ilk yarısında yapı çok seyyaldir. Modaya hâkim olan: çekmeceli romanlar. Kişilerden biri asıl kahramana başından geçenleri anlatır: büyük roman içinde küçük roman. Bazan sonu gelmez hikâyenin, bazan atlayarak devam edilir.

Fizik dünya, tabiat veya eşyalar, romanın dışında kalır. Girerse bir hüküm veya bir duygu düzeyindedir.

Çevre, romanın dilediği gibi kanat açmasını engeller. Tenkitçiler romana düşmandır umumiyetle. İlahiyatçılar, komediye karşı uzun zamandır kullanageldikleri silahları romana yöneltirler.

Her iki zümrenin de üzerinde birleştiği yargı şu: roman demek, uydurma demek.. öyleyse, zevk için de ("güzel olan yalnız doğrudur") ahlâk için de (tutkuları ballandırarak anlatır) tehlikelidir. Peki, roman gerçeği tasvir ediyorsa, zevk için daha da tehlikeli, çünkü muaşeret âdâbını zedeler. Ahlâk için de öyle, her türlü rezaleti gözler önüne serer:

Lenglet-Dufresnoy romanı savunmaya kalkınca, kıyamet kopar. Cizvitler veryansın ederler. Romanların basılmasına kolay kolay ruhsat verilmez olur. Ne var ki polemik yavaş yavaş tavsar ve roman, bütün hücumlara rağmen, *Yeni Héloise*'in kazandığı başarıdan sonra gittikçe artan bir hızla yoluna devam eder. Chateaubriand, 1802'de, *René ile Atala*'yı Hıristiyanlığı yüceltmek için kaleme aldığı *Le Génie du Christianisme*'e ithal edince, roman kavgası sona ermiştir.

Kısaca, gerek roman gerekse yeni tarz düşüncenin diğer ürünleri karşısında eski zihniyetin takındığı tavır, önceleri kötülemek, susturmayı başaramayınca kendine katmak olmuştur. Filhakika romanın kaderi Aydınlanma hamlelerinin kaderine sıkı sıkıya bağlıdır. Yoluna çıkan engelleri ya uzaktan dolaşarak geçecek, yahut üzerinden atlayarak yoluna devam edecektir. Bu engeller *Ansiklopedi*'nin de karşılaştığı ve alt ettiği engellerdir. Aydınlanma felsefesinin bütün ana konuları 'yazarlar felsefî kavgaya katılmış olsa da olmasa da' romanda yer alacaktır. Çünkü roman bağımsızdır, her şeye burnunu sokar. Edebiyatçılar, zengin sanatseverlerin yardımına boşverip 'pek istemeyerek de olsa' kalemleriyle yaşamaya kalkınca, tercihen roman yazacaklardır.

Roman, Aydınlanma felsefesi için tehlikesiz bir taşıyıcı. Üstelik yeni bir hassasiyetin taleplerini de karşılıyor. Bu

hassasiyeti burjuva hümanizminden ayıramayız. Ortaçağ'da dünyanın merkezi Tanrı idi, sonra, din dışı mefhumlar oldu. Şimdi fert çıkıyordu sahneye. Ferdin kendi kendini ifade etmesine en uygun tür romandı.

Lenglet-Dufresnoy, romanlara düşmanmış gibi davranarak bu hakikati şöyle belirtir:

"Bütün büyükler ve ünlüler göçse, ne lâzım gelir? Dünyanın düzeni değişir mi? Demek o kadar önem verdiğimiz kimselerin büyük bir önemi yok gerçekte. Ya biz diyeceksiniz... geçin efendim! Gördüğümüz her şeyi tertip, tanzim ve tayin eden görünmez bir güç var. Büyük olan tek güç o. Çünkü bütün büyüklüklerin dağıtıcısı. Tarihten alacağımız başka ders yok. Roman okuyarak böyle bir hükme varabilir miyiz acaba? Ne gezer! Roman bize bu aşikâr hakikatleri öğretmez, bizi kendi büyüklüğümüze inandırır; bir şey sanırız kendimizi. Olup bitenlerin tek sebebi biziz. Olaylar isteklerimize göre biçimlenir ve biçimlenmelidir" (*Histoire Justifiée*, 1735).

Onsekizinci asır boyunca trajedinin buhran geçirmesi ve roman yükselirken dramın sahneye çıkması da ferdiyetçilikle izah edilemez mi?

Aydınlanma zihniyetiyle ortaya çıkan bir başka temel mesele de: kadın hakları. Bu hakların yaygınlaşmasıyla romanın gelişmesi arasındaki organik bağ meydandadır. Çünkü tür ortaya çıktı çıkalı kadını yüceltir. Filhakika kadının içinde bulunduğu durumu çok dolaylı yollardan da olsa, hep kınamıştır roman. Kadınlar entelektüel bakımdan erkeklerle aynı ayarda olmadıkları için mi romana iltifat etmişler? Hayır. Kadın, romanın başlıca okuyucusudur. Çünkü roman onun haklarını savunan bir tür. Onsekizinci asrın bütün büyük romancıları kadın haklarını savunur az çok. Üstelik birçok romancı da kadındır.

Roman sanatının da, tiyatro sanatı gibi, diyalektik bir yö-

nü vardır. Zamanın burjuva düşüncesinde çok yaygın olan mekanist görüşleri bir yana iten veya değiştiren bir yön. Diderot'nun *Kaderci Jacques*'ı, hürriyet hakkındaki maddeci ve mekanist tenkidi romanlaştırır. Ama bu tenkidin de bir çeşit tartışmasıdır roman. Ve sonunda hürriyet ve zaruret diyalektiği bir önsezi mahiyetindedir. Tez olarak şunu ileri sürebiliriz: filozoflar arasında diyalektik düşüncenin sonraki gelişmelerine öncülük edenler daha çok romancılar olmuştur. *Rameau'nun Yeğeni, Yeni Héloise ve Tehlikeli Alâkalar*, diyalektik bir mahiyettedir.

Roman, kurulu düzenle kolay kolay uyuşamayan bütün sosyal emellere açık bir tür. Aydınlanma Çağı'nda da yaptığı bu. Romanın asır boyunca nasıl geliştiğini anlatmak için şöyle diyelim: "roman yalnız nicelik bakımından fetihler yapmaz, muhtevaca da değişir". Roman edebiyatı yine bir isyan edebiyatıdır, ama başka yönlerde... Eskiden beri realizme yöneliyordu roman. Onsekizinci asırda bu temayül nitel planda gerçekleşmiştir artık.

Şimdi de soyuttan somuta geçelim.

Le Sage, Serüven Hikâyesinin Büyük Ustası

Le Sage'ın hayatına bir göz atalım. Bir taşra noterinin çocuğu. 1668'de Britanya'da doğmuş, Paris'e gelmiş, hukuk tahsilini tamamlamış. Bir ara noter kâtibi. Sonra karanlık yıllar. İspanyol tiyatrolarından tercümeler yapmış. Kırk yaşlarında İspanyol edebiyatından bir roman uyarlamasıyla tanıtıyor kendini: *Topal Şeytan*. Otuz yılda yüzlerce piyes ve bir sürü roman. Hepsi de İspanyolca'dan uyarlama. Ama Le Sage'a asıl ün kazandıran: *Gil Blas*. Ömür boyu yoksul yaşamış. Ölümü, 1747.

Hayatını kalemi ile kazanan, bağımsız fakat konformist bir yazar karşısındayız. Göz kamaştırıcı bir kabiliyeti yok.

Sessiz sedasız işine devam etmiş. Yaşamak için durmadan yazmak zorunda, orijinal bir düşünce yakalayacağım diye bekleyemez.

Düzeni bozulmuş bir toplum. Le Sage ister istemez hicve sarılacak. Eserlerinde uyanık bir burjuvazinin öfkelerini buluruz. Le Sage geleneğe bağlıdır, fakat klasisizmin büyük türlerine iltifat etmez. Roman şüpheli bir türdür, pek ciddiye alınmamaktadır henüz. Le Sage kimsenin uşağı değildir. İmtiyazlı çevrelerden yardım dilenmez. Kazandığı başarıyı halkın sevgisine borçlu.

İlk romanı: *Topal Şeytan* (1707). Konu İspanyol edebiyatından aktarılmış. Şeytan, hikâyenin kahramanını Madrit'te dolaştırır. İki seyyah evlerin içini seyrederler. Konuşan daha çok şeytandır. Madritlilerin mahrem hayatını hem gösterir hem yorumlar. Bir nevi portreler galerisi, manyaklar, zırzoplar. İnsanoğlunun içyüzünü, çılgınlıklarını, zaaflarını sergileyen bir hiciv. Yazar, La Bruyère'in *Karakterler*'iyle zamanın komedilerinden bol bol yararlanır.

La Sage'ın şaheseri: *Gil Blas* (1715-1735). *Topal Şeytan* bir taslak, *Gil Blas* bir tablo. Yine muzip hikâyeciklerle hazırlanıp biberlenmiş bir portreler galerisindeyiz. Dekor yine İspanya. Ama kahramanlar İspanyol adı taşıdıkları halde halis Fransız.

İspanya, bir vesiledir Le Sage için. Yazar kendi toplumunu yermek, kendi insanlarını sergilemek istiyordu. Daha sonra Montesquieu de aynı yolu izleyecektir. *Acem Mektupları* da çağdaş Fransa'yı yermek için bir paravana. İkisi de, daha çok zırzopları çıkarır sahneye, "aklı başında insanlarla uğraşmak okuyucuyu ilgilendirmez" diye düşünür.

Le Sage ne polemikçidir, ne propagandacı. Gördüklerini anlatmak ister sadece. Ruh hallerine aldırış etmez çok, ayrıntılara iner, dış dünyayı canlandırır. Psikoloji zayıf, ama üslup canlı ve diri. Le Sage'ın realizmi yarım bir realizm.

Olayların sahnesi İspanya. Ama yazar İspanya'yı görmemiştir: Zaman zaman hayale başvurmak, Fransızları eğip bükmek, İspanyollaştırmak zorunda.

Gil Blas, bir pikaro romanı. Ama Marivaux'nun *Sonradan Görmüş Köylü*'sü gibi biyografik bir roman da. Sosyal bir yükselişin hikâyesi.

Bir delikanlı olan kahraman, katırına binip Oviedo'yu terkeder. Cebinde kırk düka vardır. Birinci bölümün sonunda büyük bir konakta kâhya olmuştur. İkinci bölümün sonunda ise, emektar bir saraylıdır; şatosu vardır, evlenmiş, büyüklük sevdasından vazgeçmiş bir adam. Son bölümde, Gil Blas'yı yeniden evlenmiş, tekrar saraylı hayatına başladıktan sonra dünyadan el etek çekmiş bir insan olarak görürüz.

Bununla beraber hikâyenin asıl konusu Gil Blas değildir. Yani kitap romanın tarih öncesine sokulabilir. Roman türü 1730 yıllarında gelişecektir. Hikâyecinin kendi hayatını anlatacağı romanlar.[81]

Realist Romanda Yeni Bir Aşama, Marivaux

Marivaux 1688'de doğmuş Paris'te. Ölümü 1763, Paris. O da Le Sage gibi hukukçu. Ama bir salon adamı. Soylularla düşüp kalkmış yıllarca. Sonra servetini kaybetmiş. Hayatını kalemiyle kazanmak zorunda. Bunun için yazı hayatına erken başlamış. Yirmidokuz komedi, altı roman ve bir sürü makale. Marivaux, yenicidir. Molière'i pek sevmez. Üslubu da, dili de okuyucuları yadırgatmış uzun zaman. Edebiyatçılar dudak bükmüş, felsefeciler de tadına varamamış eserinin. Garip bir alınyazısı. Küçüklü büyüklü bir sürü düşmanı var. Voltaire'e göre, tiyatro yazarı Marivaux "örümcek ağından te-

81 Bkz. Honoré de Balzac, *Altın Gözlü Kız*, Türkçe'ye çeviren Cemil Meriç, Üniversite Kitabevi, İstanbul 1943, Cemil Meriç'in Önsözü, *"Balzac'tan Önce Modern Roman: Şahsî Roman"*, s. 3-11.

razilerde sinek yumurtası tartan bir" züppe. Romancılığı derseniz, geçin efendim! kılı kırka yaran yapmacık birtakım hikâyeler uydurmuş o kadar. Değeri ancak ondokuzuncu asırda anlaşılmaya başlamış. Önce tiyatroları beğenilmiş, neden sonra romanları. İlk övücülerinden biri: Sainte-Beuve. Yine de, gerçek yerine son zamanlarda oturtulabilmiş Marivaux. Eseri realist bir perspektiften değerlendirilebilmiş.

Üslubuna takılanlar anlayamamış ki dil, yaşadığı salonların kullandığı dildir. Tiyatrolarının kahramanları da bu salonlardan alınmış. Onun için konuşmalar gerçeğe çok uygun. Marivaux'nun amacı kalpten geçenleri dile getirmek. Evet, Fransa'da aşkın en büyük ressamı o.

Marivaux'nun romanları, *Manon Lescaut* ile beraber, Fransız edebiyatının ilk büyük realist romanları.

Marianne'ın Hayatı (1731-1741) ile *Sonradan Görme Köylü* (1735), birbirine bağlı iki hikâye. Birinci hikâyenin kahramanı taşradan Paris'e gelen bir genç kız. Kimsesiz ve beş parası yok. Marian'ı iç çamaşırları satan bir kadın, evine alır. Marian yakışıklı bir delikanlıya tutulur. Neler geçmez başından. Hem saftır, hem fındıkçı. Hem samimidir, hem içten pazarlıklı. Ona kâh acır, kâh kızarız.

İkinci hikâyenin kahramanı da genç bir köylü, Jacob. O da Paris'e gelip zengin efendisinin konağına yerleşir. Efendi ölünce Jacob yaşlı bir sofu kadınla dünya evine girer. Talih yüzüne gülmüştür. Sonunda karısı da ölür. Jacob hürdür artık. Ama Marivaux hikâyeyi burada keser.

Zamanın tenkitçileri bu romanları iyi karşılamamış. Bugün bayıldığımız dil, muhtevanın zenginliklerini gizlemiş. Dahası da var. Marivaux'nun kahramanları kıytırık kişiler. Paris'in sıradan halkı. Konuştukları dil, kendi dilleri. Yazarın kaygısı, pitoreski yakalamak değil, ruh dünyasına ışık tutmaktır. Adeta gözlemci olarak doğmuştu Marivaux. Uzun bir gazetecilik tecrübesi vardı. Bu vasıflar çok işine

yaradı romancının. Her iki romanda da Paris'e gelen gençlerle karşı karşıyayız. Köşeyi dönmek isterler. Henüz ne kendilerini tanırlar, ne toplumu. Adım adım hem toplumu keşfederler, hem de iç dünyalarını. Anlarlar ki başarının biricik anahtarı paradır. Marivaux, Stendhal'dan bir asır önce, çağımız insanının derdini dile getirmiştir: "Kabiliyetim var, ama beş parasızım... para olmadıktan sonra, neye yarar?"

Onsekizinci asrın başlarındayız. Bir dünya yıkılmakta, yeni bir dünya doğmaktadır. Her şey talihe kalmıştır artık. Bütün değerlerin yok olduğu bir dünyada, maceracı her kapıyı yoklayabilir.

Hülasa edelim. Marivaux'nun kahramanları Le Sage'ınkilerden çok daha canlı. Serüvenler kahramanların kişiliğini meydana çıkarmaya yardım eder. Marivaux daha tok ve daha tutarlı. Marian bir soyutlama değil, yaşayan bir insan. Daha doğrusu bütün vasıflarıyla kadın. Jacob da çarıklı erkânı harp. İkisi de yaşadıkları çevreyi tanıtır bize, Gil Blas gibi. Realist romana uygun birer kahraman.

Le Sage, İspanya'yı görmemiştir. Marivaux'nun anlattıkları Paris'te geçer. Le Sage için roman bir vesiledir. Marivaux için ciddi bir iş.

Gil Blas, geçen asırda çevrilmiş Türkçe'ye. Beşir Fuat Le Sage'la niçin ilgilenmiş, bilmiyoruz, tercümeyi görmedik. Belki de üstadı çeken, eserdeki maceralar. Marivaux'ya gelince, son zamanlara kadar, bir meçhul ülkemiz için.

Gerçek Bir Aşk Hikâyesi

Papaz, ama hür düşünceli. Filozof, ama din adamı. Romanlar yazan bir Benedikten keşişi. On, on iki hikâye döşenmiş. Kimi alabildiğine uzun, kimi yarım kalmış. Dili çok zengin ve usturuplu. Günün birinde kısa bir hikâye kaleme almış. Süssüz, trajik bir hikâye. Hayatının bütün muamma-

ları o kitapta. Prévost (1697-1763)'nun çelişkileri anlatmakla bitmez. Hayatı, çıkmazdan kurtulmak için yaptığı çabalarla dolu.

Manon Lescaut, yazarın "ecce homo"su. Daha sonraki bütün romanları, çıkışı olmayan bir yoldaki istasyonlar. Gittikçe yalnızlaşan Prévost, yaşadığı asrın "bedduaya uğramış şairi"dir. *Manon Lescaut*, büyük içtimaî buhranın insan ruhundaki akisleri. Ümitsiz, anarşist bir kitap.

Marian ve Jacob'la aynı yıllarda yazılmış *Manon Lescaut* (1731). Papaz Prévost'un ve bütün bir çağın şaheseri. Şövalye De Grieux, sevimli bir delikanlı. Manon ise, bir içim su. Tesadüf bu ya, karşılaşır ve delicesine âşık olurlar birbirlerine. Yuvalarını bırakıp yola düşer sevgililer. Çok geçmeden yoksulluk canlarına okur. Biri para kazanmak için kendini satmaya başlar, öteki kumarda hile yapmaya. Kız ihanet ettiği zaman bile şövalyeye sadıktır. Sonunda dünyayı bırakıp çöllere kaçarlar. Dilber Manon sevgilisinin yanında can verir.

Nefis, unutulmaz ve gerçek bir aşk hikâyesi.

Onsekizinci yüzyılda, felsefî roman da, Montesquieu'yle, Voltaire'le, Diderot'yla, Abbé Barthélémy'yle, Rousseau'yla en güzel örneklerini verir.

Aydınlıklar Asrında Bir Hayalperest

Bernardin de Saint-Pierre, dilimize ilk çevrilen yazarlardan biri. Geçen asrın Türkçe'si, Bernardin'in kıvrak ve plastik üslubunu ifade edebilir miydi? sanmıyoruz. Nitekim Batı dünyasında çığır açan *Paul ile Virginie*, his dünyamızda bir yankı uyandıramadı.

1737'de doğmuş Bernardin. Mühendis, seyyah. Martinik'ten Sibirya'ya kadar dolaşmış. Paris'e dönünce edebiyata vermiş kendini. Rousseau ile dost olmuş. Daha doğrusu üs-

tâdın coşkun bir talebesi. Devrimde, Nebatat Bahçesi Müdürü ve Enstitü üyesidir. Ölümü: 1814.

Düşüncesinin kaynakları, Fénélon, Rousseau, *Robenson Kruzo*. O da çağının ahlâk anlayışına düşman. Altınçağ'ın mâzide kaldığına inanmış. Eski zaman özlemi içinde. "Geleceğin cazibesine kapılırsak, hürriyet dünyasından uzak kalırız. Çocukluk çağlarının saflığına, varlığın temel birliğine dönmeliyiz."

Evet, Altınçağ yok artık. Ama Rousseau'nun tavsiye ettiği tabiî yaşayış, patriyarkal hayat neden gerçekleşmesin?

Bernardin bir hayalperesttir. Arkadya çobanlarının yaşadığı çağa dönmek ister hep. Daha doğrusu, onsekizinci asra, uzak ülkelerin örf ve âdetlerini aşılamak ister hep. Kaybolan cennet olsa olsa bir adadadır.

Paul ve Virginie (1788) ile, Fransız edebiyatına egzotizm girer. Okuyucunun tanımadığı bir dünya, duymadığı ağaç ve çiçek isimleri. Serüven çok sade: birbiriyle sevişen iki çocuk. Üslûp, Rousseau ile Chateaubriand arasında bir çeşit köprü. Romandan çok şiir, tasvirden çok telkin.[82]

Realizmin Gelişmesi

Sosyal bakımdan romanın alanı adamakıllı genişler. Bir evvelki asırda, roman kahramanının dünyası bir konvansiyonlar ağının dışına çıkamazdı; ya çoban olacaktı, kahraman, ya bir eski çağ kahramanı, yahut büyük bir soylu. Komedi başkaydı, trajedi başka. Asil, romanda gülünç bir tepki yaratacaktı. *Gil Blas*, mozaik tarzında inşa edilmiş bir roman, bir pikaro dekoru içine yerleştirilen patetik hikâyeler. Prévost'nun romanı ilk defa olarak roman kahramanının büyük bir soylu olmayabileceğini kabul ettirdi okuyucuya. Manon

82 Bkz. Cemil Meriç, "Hıristiyan Şakuntala", *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İletişim Yayınları, 1. baskı 1994, s. 34-35.

çok aşağı tabakadan bir kahraman. İngiliz romanının etkisiyle bu gibi konular oldukça yaygınlaşacaktır asrın ikinci yarısında. Halkın romanlarda boy göstermesi hâlâ seyrektir. *Sonradan Görme Köylü*'de küçük burjuvazi sergilenirse de bu bir istisnadır. Asrın romanlarında halk, eskiden olduğu gibi, bir komedi unsurudur, ama yine de uşak makulesi kimseler haysiyet ve yoğunluk kazanırlar, yani birer roman kahramanıdırlar artık. Gil Blas'ya kıyasla Jacob daha ciddidir. *Yeni Héloise*'deki *Saint-Preux* ise, bayağı kelli felli bir adam. Diderot'nun köylüleri de hiç gülünç değildirler.

Romana eskiden düşünülemeyen bir sürü çelişki girer. En dikkate lâyık olanı, paranın sebep olduğu yozlaşmadır.

Aşk gerçek hayata kök salmıştır. Tarih ve politikanın da mahiyeti değişmiştir artık.

Prévost'nun kahramanları sık sık siyasî çatışmaların oyuncağıdırlar. Din bile girmiştir romana, büyük bir yenilik.

Le Sage'da ve Diderot'da sosyal hiciv ağır basar. Âdetlerle alay edilir, yeni bir düzen telkin edilmek istenir. Bütün bu yeniliklere rağmen roman içerdiği macera bakımından konvansiyoneldir hâlâ; konuları sayılıdır ve her yenilik taklit edilir. Konuların şahı: ayrı düşen âşıklar; Yunan romanından tevarüs edilen bir konu.

Sade Markisi şöyle diyor: "insan kalbi, tabiatın gerçek bir dehlizi. Romancının tek ilham kaynağı olmalıdır: gönül. Romancı bize insanı, yalnız olduğu yahut göründüğü gibi değil, olabileceği gibi de göstermelidir."

Toparlarsak

Önce, şiirin içindedir roman; çünkü şiir demek, edebiyatın bütünü demektir. Roman da, destan gibi, kahramanların menkıbelerini ve aşklarını terennüm eder. Onyedinci yüzyılda roman destandan ayrılır. Zaten şiir Ortaçağ'ın sonla-

rından itibaren lirikleşmek suretiyle bağımsızlığını ilan etmiş oluyordu. Roman da, Madam dö la Fayette ile, "kendi kuklalarını tanınabilir kişiler haline getirir".

Unutmayalım ki *Princesse de Clèves* 1678'de yayımlanmıştır. Oysa, Matmazel dö Scudéry veya Honoré d'Urfé'de, roman, hayatı aksettirmekten uzaktı henüz; İtalyan pastoralinden aktarılmış veya destanlardan alınmış birtakım temalarla dokunabiliyordu gerçek hayata. Eski İdil'in bir nevi pastişi. Madam dö La Fayette şaheserini sunarken, "bu bir roman değil, düpedüz hatıradır" demek ihtiyacını duyar. Çünkü zamanının roman hakkındaki düşüncelerinden sıyrılamamıştır. Hakikat değiştirilmeden romana aktarılamazdı. Bir aristokratik edebiyat vardı, bir de burjuva edebiyatı. Aristokratik edebiyatın çobanları ve çoban kızları aylak kimselerdi, tek işleri vardı: kibarca aşk yapmak. Burjuva edebiyatının kahramanları orta sınıftan kimselerdi. Zarafetle hiçbir ilgisi olmayan ve gündelik hayatı bütün bayağılıkları ile yaşayan kimseler.

Le Sage, La Bruyère'in *Karakterler*'ini hayata aktarmak istedi. *Topal Şeytan*'da, hatta *Gil Blas*'da, kıssadan hisseler birbirini kovalar. Bunlara canlı ve renkli denemeler de diyebiliriz. Le Sage, bu teşebbüsü ile, burjuva romanına ciddî bir destek sağlamış oluyordu. Evet, *Gil Blas*'yı gerçekçi bir roman sayabiliriz. Sergilenen kahramanlar gerçek, çevre ve dekor ise hayalî.

Edith Wharton'a göre,[83] modern roman galerisinde yer almaya lâyık ilk ciddî kahraman *Rameau'nun Yeğeni*'dir.[84] Kişiliğini kucağında yaşadığı şartlar yoğurur; kaderini olaylar çizer. Bir bohem veya parazitin hayatıdır bu.

Onsekizinci asır yazarları ve daha da çok Marivaux, şu

83 Amerikalı romancı (1862-1937).

84 Diderot'nun bir eseri, 1762.

hakikatı kavramış bulunuyordu: belli bir çevrede maddî ve manevî vasıfları kesin olarak sınırlanmış; kucağında yaşadığı çevreye iştihalarının, emellerinin veya tutkularının etkisiyle tepki gösteren; yahut ta amacına ulaşmak için bu çevreden faydalanmaya kalkışan kişiler olacak ki roman doğabilsin.

İlk defa olarak, Balzac ve Stendhal, romandaki dramı, kahramanlarla oturdukları şehir veya barındıkları ev arasındaki münasebetlere yahut düşüp kalktıkları insanlarla kendi alışkanlık ve görüşleri arasındaki çatışmaya dayandırmışlardır. Balzac'da ve Stendhal'da yeni olan taraf şu: kişileri, önce, özel maddî ve sosyal şartların eseri olarak ele alırlar. İnsanlara biçim veren, meslekleridir (Balzac); yahut da katılmak istedikleri topluluğun yaşayış tarzı (Stendhal); bazan birkaç dönüm toprağa göz dikmişlerdir, bazan da siyasî veya içtimaî arenada büyük bir rol oynamak peşindedirler (Balzac ve Stendhal). Çağdaş romanın bu iki üstadı neden rakipsizdirler? Çünkü seciyenin soyut bir mefhum olmadığını, insanın boşlukta hareket etmediğini anlamışlardır. Kişiliği yapan: kucağında geliştiği içtimaî şartlarla bu şartlar karşısında takındığı tavırdır.

Tiyatronun kaynağı, bilhassa Fransız trajedisi söz konusu olunca, aristokratiktir. Roman ise, burjuva kökenli. Çeşitli mesleklere el atarak hayat hakkını fethetmeye çalışan üçüncü sınıfla beraber gelişir.

Michelet ne diyor: "Avrupa'nın her yanında burjuvazi sahnededir. Tam roman konusu olacak sınıf... Peki roman nedir? Dasitanî olmayan destan, tarihî olmayan tarih. Destan da, tarih de, yücedirler, halkı terennüm ederler. Roman ise, fertlere iner."

C- NİHAYET BALZAC

Birkaç Söz

"Her mayıs Balzac'la yeniden doğarım. Dante için Vergilius ne idi, yarı yolda bırakan bir kılavuz. Balzac'la başladım yazı hayatına. Zweig ömür boyu yaşamış Balzac'ı ve eserini tamamlayamadan ölmüş.

Yıllardır yazmak istediğim bir Balzac var, belki de hiçbir zaman gerçekleşemeyecek bir rüya: üç bölümlük bir kitap: 1) Balzac'ı yaratan dünya, 2) Balzac'ın yarattığı dünya, 3) Dünyada Balzac.

İnsanlığın Komedyası'nı otuz yıldan beri tavaf ederim. Dosyalar kabardıkça kabarmış. Yazmış mıyım, çevirmiş miyim bilmiyorum, şöyle bir kâğıt:

Şair yarattıktan sonra şairdir. Şairin yazmayanı olmaz. Eserlerinden üstün yazarlar var. Üstün veya aynı çizgide. Flaubert romanlarını aşar, kimine göre. Valéry, şiirini aşar. Goethe'nin kişiliği konuşmalarında bütün heybetiyle yaşar. Balzac mektuplarında yok. Balzac günlük hayatta yok. Yiyen, dolaşan, dalaşan başka biri.

İnsanlığın Komedyası'nı kim yazmış bilmesek, birkaç Homeros aramaya kalkardık. Tek Homeros yaratamaz böyle bir kâinatı, derdik. Bir kâinat ki her çeşit insanla dolu: delisi, akıllısı, sapığı, bilgesi, dâhisi. Belki Tanrı'nınkinden daha küçük, ama daha zengin.

İnsanlığın Komedyası... Demek Balzac bir komedyayı seyretmiş, oyuna karışmamış, yahut gördüklerini bir seyirci soğukkanlılığı ile anlatıyor. Tarihi yapan, toplum; yazan, kendi.

İnsanlığın Komedyası, Batı'nın *Binbir Gece*'si. Hangi insan, bu masalların hepsini birden yaşayabilir. Kaynakları hem hayâl, hem hakikat. Rüyayla kaynaşan gerçek. Bu romanlar birer îtirafname değil. Balzac konuları seçmez, konular seçer Balzac'ı.

İki Balzac var: yaşayan Balzac, yaratan Balzac. Birinci Balzac öfkeleri ve iştahları ile ikincisinin hammaddesi. Birinci Balzac hüddam, ikincisi büyücü. İki Balzac mı? Hangi iki Balzac? Tabiat bir Balzac'ta binbir Balzac halketmeseydi *İnsanlığın Komedyası* nasıl çıkardı ortaya? Romancı yaşayacak, duyacak ki yaşatsın ve duyursun. Ağlatmak istiyorsanız önce siz ağlayın. Gördüklerinizi anlamak için daha önce yaşamış olmalısınız. İnsan ancak yaşadığı kadarını görür, gerçek hayatında veya rüyalarında yaşadığı kadarını.

İnsanlığın Komedyası ne rastgele bir ilhamın mahsulü, ne tarafsız bir anketin. Balzac eserinin içindedir. Romanlarında adeta rüyalarını yaşar. Yahut her roman gerçek toprağında gelişen, dal budak salan bir rüya.

Balzac eserini, ne olduğunu anlatmak için yazdı. Her yaratıcı, iki insan. Görünen insanla görünmeyen insan. Çağdaşlarının, Balzac'ı tanımayışı bundan. İçindeki dünyanın kendi de farkında değil. İçindeki dünyanın da, dışındaki dünya gibi, parça parça fethedilmesi gerek; parça parça yaratılması.

Bir adamı tanımak için düşüncelerini, acılarını, heyecanlarını bilmemiz lâzım hiç değilse. Hayatın maddî olayları ile ancak kronoloji yapılabilir. Kronoloji: aptalların tarihi."[85]

Edebiyat Tarihinin Hükmü

Kalemi hocalarımızdan birine, Thibaudet'ye bırakalım.

"Balzac bir romanında şöyle yazar: tabiat içinde bir tabiattır sosyal tabiat (*Modeste Mignon*). Balzac'ın büyük keşfi, dehası ve romanının anahtarı bu cümlededir. *İnsanlık Komedyası*'nın o aydınlık 1842 önsözünü okuyalım: 'Konu-

85 "Birkaç Söz" bölümünde, *Bu Ülke*'nin "Münzevi Yıldızlar"ında yer alan "Balzac" yazısını kullanmış Cemil Meriç. *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, 7. baskı s. 235-237.

muz: sosyal tabiat. Yani hayvanî tabiat artı başka bir şey. Tabiatta benzerine rastlamadığımız tesadüfler var sosyal âlemde. Çünkü bu âlem, tabiat artı toplumdur. Tabiat tarihinde cinslerin ikiliği ya pek az önemlidir; yahut hiçbir önem taşımaz. Sosyal alanda ise, son derece önemlidir. Sosyal tabiat demek, üç ayrı gerçek demek: erkekler, kadınlar ve eşya, yani aletler, mobilyalar, evler, şehirler, insanın yeryüzünü değiştirmesi...

Balzac'a göre, tarihçiler bu sosyal tabiatı ya pek az anlatmışlar, yahut ta hiç anlatmamışlar. Walter Scott, çeşitli tabakadan iskoçyalıların tarihini katmıştır romana, felsefî bir değer, bir tarih değeri kazandırmıştır. Destanın unsurları olan dramı, diyaloğu, portreyi, manzarayı, tasviri, harikuladeyi ve hakikiyi romanda bir araya getirmiştir. Balzac romanının ebesi, Scott romanıdır. Filhakika Balzac, Fransa tarihinin Scott'a en çok yaraşacak konusunu (Devrim'de Batının savaşı'nı) *Son Şuan* adıyla Scottvâri bir romanda işledikten sonradır ki kendisi olabilmiş, yolunu bulabilmiştir. *Son Şuan*'ı 1827'de yazmaya başlayacaktır romancı, Fougères'de, kendi dekoru içinde. Palet ve fırçalarına sarılacak, tekniğini olgunlaştıracak, çevreyi tasvirde ustalaşacak, nüfus kütüğü ile yarışa kalkacaktır.

Scott, tarihten esinlenen bir romancıydı. Şimdi, Scott'un teknik ve kroniğini çağdaş romana uygulamak; romancının nüfus kütüğü ile yarışında, ölüm defterini kapamak, doğum defterini açmak gerekiyordu. Bunlara bir de evlenme veya kadınlar defteri eklenmeliydi. Katı ve tutucu bir toplumun görüşlerine uymak zorunda olan Scott'ta gerçek kadın yoktur. "Gerçek kadın olmayınca da tutkulardan söz edilebilir mi? Balzac bu eksikliği Protestanlığa bağlar. Muhakkak olan şu ki, Balzac'ın romanı kadının, sahneye çıkışı, ve romanın kadına açılışıdır. Evet, onyedinci yüzyılda, romanla kadın yazarlar arasında ilişki yok değildi. Onsekizinci

yüzyılda, *Yeni Héloise* kadın gönüllerinde bir heyecan ve rikkat fırtınası koparmıştı. Kadınla erkek arasındaki aşk, romanın ana konularından biriydi şüphesiz. Ama bütün bunlar, Balzac'ın orijinalliğini gölgelemez. Romana kadınların bağımsız dünyasını ve kadınlar dünyasına romanı sokan odur. Romantikler lügat okurdu. Balzac'ın sözlüğü, kadınlar.. yaşayan, zeki, seven ve zamanlarını anlayan birer sözlük her biri. *İnsanlık Komedyası*'nın da anne'leri var. Ama, babası tek.

Dünyaya gelmiş insan yaratıcılarının en büyüğü Balzac, hilkatin sırrının derinliklerini yokladı. Yaratışın tabiî şekli, nüfus kütüğüne kayıt düşülerek yapılandı: babalık. Her dâhinin eserinde temel mesaj görevini yüklenen bir baba vardır. Bir tür ana hücredir bu. Balzac'ta bu ana hücre: *Goriot Baba.*

Roman, Balzac'ın anahtar-kahramanlarından birçoğunu (Vautrin, Rastignac, Bianchon, Nucingen ailesi) içermekle kalmaz, *Goriot Baba* hem kitabın adı, hem de babalık sırrının izahıdır. Montaigne ne demiş? Karımdan çocuğum olacağına, Müz'lerden çocuğum olsun. İyi ama kadından doğan çocuk, ilham perilerinden doğan çocuğun cismanî remzidir. Goriot Baba'yı ancak, *Goriot Baba*'nın babası yaratabilirdi. Babalığın Yesu'nu halletmek için, babalık ruhu ve ruhun babalığı lâzımdı. Goriot, baba olduktan sonra Tanrı'yı anladım, der. Tanrı'nın mevcudiyeti, Tanrı'ya teslimiyet, Balzac'ın eserinde bir bedahat, bir zaruret. Bu eser hilkatin günleri gibi gebe. Oysa Proust'un eseri, kendi kendini yıkan bir dünyanın tutanağı, onun için tanrısız. Nüfus kütüğü ile yarış, dışı anlatan beylik bir lakırdı. İçte ve gerçekte söz konusu olan, Yaratıcı ile işbirliği. *İnsanlık Komedyası*'nın satırları arkasında taklide çalışılan hep Tanrı.

Goriot, mağlup bir baba. Çünkü cismanî, çünkü hodbin. Balzac, babalığın Yesu'u demiş Goriot'ya, azabı ile Yesu. Kendini kızlarına kurban ettiği için. Kızlarını topyekûn

sevdiği, bütün gücü ile sevdiği için. İradelerinin ve tutkularının esiri. Ümitsiz ve harâp can vermesi bundan. Balzac, *Massimilia Doni, Louis Lambert ve Bilinmeyen Şaheser*'den söz ederken, eserlerini yaratamadılar, çünkü onlarda yaratıcı cevher lüzumundan fazla boldu, diyecektir. Sık sık dönecektir konuya. Çünkü bu bolluğu kendi mizacı için de bir tehlike olarak görüyordu. Goriot'yu mahveden de aynı yaratıcı cevherin aşırılığı. Yaratıcılık insan için korkunç bir armağan, meğer ki inzibat altına alınsın, sınırlansın ve iyi kullanılsın.

Balzac'ın ürünleri yaşıyor. Romancı, Goriot Baba gibi, başarısızlığa uğramadı. Yaratıcı cevher ne eseri mahvedebildi, ne uygulamayı. Neden? Çünkü yazarın kimsede bulunmayan iki yeteneği daha vardı: seziş ve irade...

Seziş demek, nesnelerin arkasında, nevileri ve düşünceleri görmek demek. Eflatun'dan beri feylesofun yeteneği idi bu. Balzac'la, romancının yeteneği oldu. Bu seziş, Balzac'a, Goriot'nun kişiliğinde babalık *mistiğini* keşfettirir, rabbanî ve dünyevî babalığın. Can çekişen Goriot'nun feryatlarına kulak verin: Jandarmalar gönderin, zorla getirin kızlarımı. Adalet benim yanımdadır. Her şey benden yana, tabiat da, kanun da! Babalar ayaklar altına alınırsa, vatan yok olur. Doğru değil mi? Toplumun da, dünyanın da temeli: babalar. Çocuklar babalarını sevmezlerse, her şey yıkılır.

Balzac, Vauquer pansiyonunu yalnız insanlığın düğüm noktalarından biri olarak ele almaz. Goriot'nun babalığı, dehanın yaratıcı babalığının bir remzidir. Vautrin de, şeytanın remzi. *İnsanlık Komedyası*'nın altyapısı, Hıristiyanca bir altyapı.. şeytanın ve cehennemin mevcut olduğu bir dünya. Balzac'la edebiyat dünyasında beliren tecellîler arasında, içtimaî cehennem, başkentlerin mezbeleleri, insan mizacının mezbeleleri, zindanlar da var. Milton'un cehenneminde kahraman, İblis'ti. Kürek mahkûmlarının dünyasında da bir

kahraman var; Vautrin. Bakışı, cennetten kovulan şeytanınki idi, savaşa susuz bir şeytan.

Goriot Baba, sezişin laboratuvarı. *İnsanlığın Komedyası*'nda Seraphita'dan başlayarak birçok melek imajı var. César Birotteau bile bir dürüstlük meleğidir. Saf veya cennetten kovulmuş bir melek demek, bir model demektir. Seziş yeteneği, bir yerde, melekler gibi düşünmek yeteneğidir.

Bir tenkitçi (Souday) 1917'de şöyle yazıyordu: "Vautrin, Balzac'ın kendisidir. Yazı masasına zincirlenmiş bir Balzac." Filhakika, o da, hayatın zevklerine ve ihtişamına pek katılmaz. Ancak kahramanları aracılığıyla sever hayatı. Vautrin için, Rastignac ve Rubempré; Goriot için, kızları ne ise, Balzac için de kahramanları aynıdır. Balzac'la Goriot arasında böyle bir benzerlikten söz edilebilir. Ama belki de Balzac'ın asıl temsilcisi Rastignac'tır *İnsanlığın Komedyası*'nda. O da Balzac gibi, 1799 doğumludur. "Şimdi sıra ikimizde!" hitabı Balzac'ın Paris'e meydan okuyuşu değil mi? Yalnız Rastignac mı? Louis Lambert de bir başka Balzac. César Birotteau da, Balthazar Claes de, Balzac'ın başka başka çehreleri.. daha doğrusu başka başka yönleri.

Genel olarak söylersek, *İnsanlık Komedyası*'nda yaratıcı bir iradenin temsilcisi olarak sahneye çıkan her kahraman balzasyendir. Unutmayalım ki Balzac, on dört yaşında iken *İrade Üstüne* başlıklı bir eser yazmıştır. Hayatında ağır basan, hep irade.

Mizacına bir göz atalım. Son derece güç yazan bir adam. Eserlerini yıllarca kafasında taşır, büyük bir emek harcayarak, korkunç bir gerilim içinde kaleme alırdı. Plan üstüne plan tasarlar, denemeler, müsveddeler, tashihler birbirini kovalardı. Balzac'ın yarattığı dünyada irade büyük yer tutar. Çünkü o bu dünyayı irade sayesinde yaratabilmiştir. Mistikler her şeyi Allah'ta görürler, içleri dışları Allah'tır. Baştan başa irade olan Balzac da, kâinatı irade'de görmüştür...

Napolyon'un heykeli altına yazdığı cümleyi hatırlayın: Onun kılıçla başladığını kalemle tamamlayacağım. Balzac da, kendi gibi büyük işler başaracak güçlü insanları keşfetmiş, eserinde onları kullanmıştır hep.

Kaybolan Hayaller, edebiyatın romanı. Bu romanda edebiyatçılar irade güçlerine göre düşünülmüş ve sıralanmış. Bir yanda irade kahramanı d'Arthez, ötede gazeteci Lousteau veya hafifmeşrep ve kadınımsı şair Rubempré. Bir iradenin nasıl kırıldığını görmek isteyenler *Albay Chabert*'i okusun... *İnsanlığın Komedyası*, iradenin destanıdır.

Balzac'ın romanı kurulan bir dünyanın, bir oluş'un, bir yükseliş'in romanıdır: pozitif bir roman. Bu yönü ile, bütün ondokuzuncu asır Fransız romancılarının zıddıdır Balzac. 1850 sonrası realistlerinin de, natüralistlerinin de karşısındadır. Onlarda roman bir çürüyüşün yakamozudur, bir çözülüşün şuuru. Biliyoruz ki realistlerin Balzac nesli içinde de bir temsilcisi var: Henry Monnier. İki mizacın birbirine ne kadar ters düştüğünü anlamak için Monnier'nin *Joseph Prodhomme*'u ile, Balzac'ın *Memurlar*'ını kıyaslayın. Monnier'de karikatür enerjiyi eritir veya yozlaştırır, Balzac'da irade enerjiyi bir merkezde toplar, yoğunlaştırır. Balzac, Monnier'nin konusunu ele alarak negatifi pozitif yapmıştır.

Burjuvazi, *İnsanlığın Komedyası*'nda yalnız sosyal bir boyutla değil, ahlâkî bir boyutla da çıkar karşımıza. César Birotteau ticarî dürüstlüğün bir kurbanıdır. Goriot nasıl bir babalık Yesu'u ise.

Başka bir deyişle, César Birotteau negatiften pozitife geçtiği gün Balzac'a lâyık bir kahraman olur...

Hâkim meleke'yi bulmak.. Taine, tenkidine temel olan bu anlayışı, Balzac'ın romanından çıkarmış. Bir seciyeyi tek tutkuya dayandırmak: Grandet'de cimrilik, Gobseck'de para mistiği, Goriot'da babalık, Hilot'da zamparalık, Bette'de kıskançlık, Pons amcada koleksiyonculuk.. hep enerji tek-

sifleri. Hepsi de tutkulu mizaçlar ve inşa edici. Hepsi de münzevî yaşar. En büyük inşa, inzivada gerçekleşir. İnsanoğlunun yükselttiği en ölçüsüz abide, çöldeki bir piramit. Suçlunun veya meleğin inzivası, bazan da çıkar düşünmeyen bir iradenin inzivası...

"*Goriot Baba* öylesine gerçek ki herkes kendi evinde öğelerini bulabilir romanın, evinde, belki de gönlünde" diyor Balzac. Yazar nasıl bu kadar derinlere inebilmişti? Babalığı sezgi yolu ile kavraması, cevherler (essence) âlemine yerleştirmesi sayesinde. Babalık da Tanrı'nın yaratıcılığı ile aynı şeydi, vatanla aynı şey. Vatanla beraber yaşayacak veya ölecekti. Balzac *Goriot Baba*'nın ögelerini gönlünde buluyordu: babalık, yaratıcılık. Madam Hanska'ya şöyle yazar: 'hayatımda hiçbir bencillik yok. Düşüncelerimi de, çabalarımı da, duygularımı da başka birine armağan etmeliyim. Yoksa hiçbir gücüm kalmaz.' Babalığın cevherini kavrayan Balzac, elbette ki analığın cevherini de kavrayacaktı: *Vadideki Zambak*'da olduğu gibi.

Kadın işe karıştırılmadan *İnsanlığın Komedyası* doğamazdı: dehanın anneliği. Auguste Comte roman okumayı vekarına yakıştırsaydı, *Vadideki Zambak*'ı insanlık dininin büyük kitaplarından biri olarak vasıflandırırdı: ruh anneliğinin kitabı.

Vadideki Zambak'ı da, *Goriot Baba*'yı da okurken anlarız ki *Felsefî İncelemeler*, *İnsanlık Komedyası*'nın vazgeçilmez bir parçası, adeta Akropoludur. Büyük romancılar içinde, eseri pozitif bir felsefeden, bir dünya görüşünden doğan tek yazardır Balzac. Felsefî geleneğe dayanmaz bu görüş. Kaynağı, mistik gelenek. İlk bakışta bir mistiğe pek az benzeyen Balzac'ı, iki tenkitçi nesli (önce Sainte-Beuve'le Weiss, daha sonra Taine), bir maddeci, gerçekçi edebiyatın büyük kafası olarak nitelemiş, tasvir etmiş, beğenmiştir. Evet, *İnsanlığın Komedyası*'nda madde ağır basar, ama bu aynı derecede ağır basan ruhu, sezgiyi dengelemek içindir. Filhakika Balzac dün-

yasının kaynağında mistikler var: Tours'lu Saint-Martin ile İsveç'li Swedenborg. Onları filozoflarla karşılaştırırsak görürüz ki, hayal söz konusu olunca mistik üstündür. Bu üstünlüğün kaynağı şu: mistikler düşünceye bir vücut yahut, hiç değilse, bir destek verirler. Onların ilahî realizmi filozoflarınkinden çok başkadır. *Felsefî İncelemeler, Tılsımlı Deri*'den *Seraphita*'ya kadar bir helezon çizer. Topraktan göğe yükselen bir helezon. Temel: Paris'in hummalı anneliği. Doruk: fiyord'un şiiri. Bu romanesk destan Lamartine ile Hugo'nun iki felsefî destanından daha zengin, daha girift, daha karanlık. Ama aynı kaynaktan fışkırır ve aynı yöne akar.

Kaynak: mistisizm, mansap: yeni Hıristiyanlık.

Sosyal düzen demek, dünyanın düzeni demek. Balzac için din, insanın bozuk temayüllerini baskı altına alan bir sistem, sosyal düzenin en büyük öğesi. Bir nevi polis, din. Çünkü her şeyden önce: bir mistik. *İnsanlığın Komedyası* da bir *İlahî Komedya*. Balzac, Allah'la dolu. O da Descartes gibi düşünür: Tanrı her şeyden evvel İradedir. Kolay mı Tanrılık? Hayat, düşünce, yaratış.. güçlükle tırmanılacak birer yokuş.

Balzac'ı maddeci saymak hata. *İnsanlığın Komedyası*, sanatın yarattığı en büyük dünya. Üzerinde güneş batmayan bu âlemi bir bakışta kucaklayamazsınız. İnsanlığın komedyası, doğru, ama yüzyıl süren bir komedya. Bir asırlık Fransız hayatının müzesi, daha doğrusu yüzyılı aşan bir yaşayışın. Anlatılan, daha çok, Balzac neslinin hikâyesi. Bu nesil 1800'lerde doğar, 1850'lerde Balzac öldüğü zaman büyük bir kesintiye uğrar. Ama kesinti insanlar içindir, olaylar için değil. *İnsanlığın Komedyası*, İkinci İmparatorluk dönemini önceden görür ve şekillendirir. 1850 nesli balzasyen bir nesil. Balzac 1885 neslini de anlamamıza yardım eder. Balzac'ın dünyası, 1789'da başlayan 1914'te sona eren bir dünya. 1914 nesliyle *İnsanlığın Komedyası*, tarihî roman şekline bürünür.

İnsanlığın Komedyası, asrı kucaklar. Çünkü Balzac nesli

bu asrın kök ağacıdır. Balzac'ın niyeti, bu nesli ifade etmek, bir kitaba aktarmaktır. Şöyle yazar: 'bir nesil dört beş bin kalburüstü kişinin rol aldığı bir dram; kitabım, bu dram işte.' Yazar, bu dört beş bin kişiyi aşağı yukarı bin kişiye indirmiştir, temsil kabiliyeti olan bin kişiye. Aslında bu insanları tipik birer kahraman yapan, yazarın sanatıdır. Yeni toplumun peygamberi Saint-Simon'dur. Saint-Simon'un ıslahatçıları birer şeftir, Balzac'ınkiler birer tip. Bu işi başarmak için Binbir Gece Masalları'nın hüddamlarına, devlerin yardımına ihtiyaç var.

Balzac diyor ki: 'güzel yurdumuzun çeşitli bölgelerini tanıtmak istedim... Eserimin kendine mahsus bir coğrafyası var, bir soy kütüğü, aileleri, yerleri ve eşyaları, kişileri, olayları var; armaları, soyluları, burjuvaları, zanaatkârları, köylüleri, politikacıları, dandileri de caba. Ordu derseniz o da var. Kısaca bütün bir dünya eserim.'

Bu coğrafyanın da, Fransa coğrafyası gibi, kutupları var: özel hayatla, kamu hayatı, taşra hayatıyla Paris hayatı; maddî hayatla mistik hayat. Ve bu kutuplar arasında, yollar.

İnsanlığın Komedyası, bir hükümdür. Bir asrın ve bir ülkenin aynası eser, ama yalnız o kadar değil. Temel konu: insanlık. Ne var ki Balzac, insanı yalnız malzeme olarak ele almaz. Yani eser, bir belgeler koleksiyonu olarak takdim edilemez. *İlahî Komedi* gibi bir hükümdür Cehennemi, yani maddî tutkuları; Arafı, yani manevî tasfiye mekanizması; Cenneti, yani ruhanî sezişi olan bir dünya.

Romanın tekniğine gelince.. Balzac eserlerine her zaman dilediği boyutu verememiştir. Tâbîlerle yaptığı anlaşmalara uymak zorundadır, onun için de eserinde bol kılığa rastlarsın, ama mühim olan: bütün. Balzac'ın tekniği, esasta, Walter Scott'un tekniğidir: çevrenin sağlam ve ağır ağır ilerleyen tasviri, uzun uzadıya anlatmalar, merakı kurcalayan vakalar, hem tabiî hem de edebî konuşmalar.

Ya üslup? Balzac kötü yazarmış üniversite hocalarına göre. Oysa Balzac'ın üslubu yaşayan bir üslup, bir hitabet, bir terkip üslubu. Bir tabiat kuvveti idi Balzac. Üslubu da bir meddü cezri andıracak, hareket eden bir üslup olacaktı. Yürüyen atların ve insanların sesleri arasında kendini ifade eden bir üslup. Belki âhenk yok, fakat heybetli."[86]

Balzac mı, Dosto mu?

"Evet, ne denirse densin, dünya romanında hâlâ hükümran Balzac. Asrın başlarında ünlü Rus romancıları onu tahtından indirecek gibiydiler. Fransa'da Dostoyevski aşkı belirmişti. 1927'lerde Mauriac şöyle diyordu... "Yeni bir kitabın sayfalarını açan tenkitçi içini çekiyor zaman zaman: of, yine mi Balzac, oysa Brunetière, elli yıldır, iyi bir roman Balzac'ın romanına benzeyen bir romandır, diye kestirip atmıştı. Bu kanaatı bölüşemiyoruz artık. Yeni bir roman Balzac romanına benzemediği ölçüde dikkatimizi çekiyor. Acaba neden? Şunun için: dev Balzac, ormanın ağaçlarını yerle bir etmiş, pek az ağaç bırakmış kullanmadık. Ardından başkaları gelip kalanları da devirmişler. Artık bize yazacak bir şey kalmadı. Balzac'ın devamcıları, daha da çok en ünlülerinden biri olan Bourget hocamız, insanoğlunu aile ile, toplumla ilişkileri açısından incelemiş. Mesleklerini pek ciddiye almış hepsi de. Topluluğa, siteye yararlı olmak istemiş. Sanatlarının bütün gücünü ferde karşı kullanmış. Oysa Balzac, önce nüfus kütüğü ile yarışmış, yeni bir dünya yaratmış, hiçbir şeyi isbata kalkmamış (en azından eserlerinin çoğu, *Köy Hekimi* gibi istisnalar hariç). Bir partizanın art niyeti yok eserlerinde. Ancak daha sonra, *İnsanlık Komedyası*'ndan sosyal hayat için lüzumlu prensipler çıkarmıştır. Va-

86 Albert Thibaudet, *Histoire de la Littérature Française* (Fransız Edebiyatı Tarihi), 2 cilt, Stock Paris 1936. Cilt 1 s. 267-290.

risleri tersini yapıp, yolun sonundan başa doğru ilerlemişler, tutucu bilgeliğin ezelî kanunlarını romanesk örneklerle açıklamaya çalışmışlar.

Faydalı bir iş, güzel bir iş. Yazık ki artık sanatımızı, ne kadar yüce olursa olsun, herhangi bir dâvanın emrine vermek ehliyetini kaybettik. Romanın kendine has bir amacı var: insanı tanıtmak. Başka türlü düşünemiyoruz.

Üstelik şüphe etmeye de başladık. Ruh, bilgi konusu olabilir mi? En çok korktuğumuz da romana tabiat ilimlerinin yöntemlerini sokmak. Taine mektebi, felsefeyi de, edebiyatı da isbat edilmeyen genellemelerle doldurdu. Soy, çevre, an diye bir nazariyeye bağlanmıştı Taine'ciler. Nesneyi olduğu gibi göremiyorlardı. Kişiyi bütün gerçekliği ile kavramak gibi bir endişeleri yoktu. Fert eriyordu topluluk içinde, kendisi olmaktan çıkıyordu.

Bugünün romanı ferdî farklılıklara dayanır. Neslimiz bunun için Taine mektebine şiddetle karşı çıkmaktadır. Bizden sonrakiler bu yönde daha da ileri gidecek şüphesiz.. Her gönül başlıbaşına bir dünyadır, öteki gönüllerden ayrı bir âlem, bir nevi inziva... Hepimizin tasası, insana ait hiçbir gerçeği kaçırmamak. Evet, insanı tanımak istiyoruz. Bizden öncekiler de bunu yapmamış mı? İşte Proust. Hassasiyetin sırlarına eğilmedikçe insanın bütününü kavrayamayız. Kişi sosyal hayattan, aile hayatından ibaret değildir, yalnız çevresiyle, yalnız mesleğiyle, yalnız düşünce ve inançlarıyla izah edilemez. Bunların ötesinde daha gizli bir hayat vardır. Ve çok defa insanı tecessüsümüze bütün olarak teslim eden anahtar da bu gizli çamurun derinliğindedir.

İyi ama denecek, dikkatinizi maraziye hapsediyorsunuz, Marazî bir istisnadır. Hani bütün insanı tanımak istiyordunuz? Oysa insandaki canavara takılıyorsunuz. Kabul, tehlikeli olan bir davranış bu. Ama, normal insan kavramı, mutlak bir değer midir? İlk bakışta bütün insanlar aynı jestleri

yapar, aynı sözleri söyler, aynı şeyleri sever, aynı şeylerden nefret eder. Bununla beraber, onları yakından inceler, teker teker ele alırsanız, her birinin, onu diğerlerinden farklı kılan ayrı bir seciyesi olduğunu görürsünüz. İşte bizim de yapmaya çalıştığımız, duyguların, en kişisel, en farklı yönlerine ışık tutmak...

İnsan kalbinde yakalamak istediğimiz, yalnız bu sırlar değil. Bütünü ile kavramak istiyoruz insanı. Yine istiyoruz ki insanı incelerken onu kendi dışında bir mantık'a uydurmaya çalışmayalım.

Balzac'ın kahramanları tutarlıdır daima, yaptıklarının hepsi bir ana tutkuyla izah edilebilir, yani kişiliğinin icabıdır. Şüphesiz ki sanatı, tabiata zorla kabul ettirilen bir düzen olarak anlamak yanlış değil. Romancının işi, insan denen karmaşığı aydınlatmak, düzene sokmak, dengeye kavuşturmaktır. Balzac bu sayede tipler yaratmış. Tip demek, tek tutkuda özetlenen insanlar demek.

Oysa ondokuzuncu asrın ortalarında bir başka romancı çıkmış, insan denen yumağı iplik iplik çözeceğine, düpedüz yaratmış kahramanlarını; psikolojilerini önceden düşünülmüş bir düzene, bir mantığa uydurmamış, onların entelektüel ve moral değerleri hakkında hiçbir peşin hüküm vermemiş. Dostoyevski'nin kahramanlarında yüce ile iğrenç, pespaye temayüllerle en üstün emeller iç içe. Dosto'da ne cimri var, ne ikbalperest, ne savaşçı, ne papaz, ne tefeci; kişileri etle kemikten; soydan gelme kusurları, şuuraltları ağır basar çok defa. Sık sık hastalanırlar. Her şey beklenir onlardan; hayra da, şerre de kadirdirler. Denilecek ki Dosto'nun kahramanları: Rus. Çelişki de, tutarsızlık da, Rus mizacının bir özelliği. Öyle mi acaba? Çevremize bir göz atalım.. tanıdıklarımızın hangisi için kesin bir hükme varabiliriz? Herkesin tezatları yok mu? Hepimiz Dosto'nun kahramanlarına benzemiyor muyuz? ... Fransız romanının

fetihlerini küçümsemiyoruz, ama, bu mirası İngiliz ve Rus romancılarının ve daha da çok Dosto'nun katkılarıyla zenginleştirmeliyiz."[87]

Mauriac, Dosto Diyor; Saurat, Balzac

Mauriac da, çağdaşı olan birçok Fransız romancısı gibi Dosto'ya aşırı meftun. 27'lerde ağır basan bu anlayış, 53'lerde itibarını kaybetmiştir. Tenkitçi Denis Saurat, *Edebiyat Ansiklopedisi*'ne yazdığı bir makalede şöyle diyor:

"Dünyanın en büyük romancısı, Balzac. Asrın başlarında, ünlü Rus romancıları (Dostoyevski, Tolstoy) onu tahtından indirecek gibiydiler. Ama asrın ortalarında bütün rakiplerini geride bırakmıştır Balzac. Üstünlüğü, tabiî oluşunda. Tolstoy da Dosto da çağlarının medeniyet merkezinden uzaktılar. 1880'lerde Rusya medenileşmişti, ama, kendine göre. Rusya'daki yaşayış, Avrupa anlayışına uygun değildi. Ne ülke normaldi, ne roman kahramanları. *Karamazof Kardeşler* de, insan mizacını temsil edemez. *Budala*'daki Mişkin de. *Anna Karenina, Madam Bovary*'nin bir ikinci nüshası. *Harp ve Sulh*, büyük bir eser, ama çocukça yanları da var. Tolstoy, Batı dünyasını anlamamıştır. Her iki romanının kahramanları da hikâye kahramanları değil. İbsen'in eserindeki kahramanlar da dram kahramanı olmaktan uzak. Ama neyin kahramanı olduklarını da bilemiyoruz. Rus romanının cazibesini yapan da bir başkalık belki. Çok geçmeden Avrupalı okuyucu usandı Rus romanından, belki de biraz korktu.

Rus romanının değerini gölgeleyen bir başka yön de romancıların vaiz olmaları. Ruslar, insan mizacının kötü olduğunu keşfetmişlerdi. Avrupa zaten biliyordu bunu. Ama beklenenden çok daha karanlık bir tablo çizdi Ruslar. Ve insan

87 François Mauriac, *Le Roman*, L'artisan du Livre, Paris 1928, s. 35-55.

mizacını düzeltmeye kalktılar. Avrupa'ya gına gelmişti ıslahatçılardan. 1917 devrimi de bir ıslah hamlesi. Ama bu harekette Tolstoy'un, Dosto'nun büyük etkisi olmamıştır. Evet.. büyük Rus romancılarının garipliği ve ıslah gayretkeşliği, itibarlarını gittikçe azalttı. Avrupalı önce sanat arıyordu. Ne çılgınlık yerini tutabilirdi sanatın, ne ahlâkçılık. Halk *Manon Lescaut*'yu seviyordu, çünkü Manon ıslah edilemezdi.

Balzac hiçbir zaman insan mizacını düzeltmeye kalkmadı. İnsan, olduğu gibi büyülüyordu üstadı. Bu mizaç kazara değiştirilebilse, Balzac'ın üzerinde uğraştığı konu yok olurdu. Balzac da bildiklerimizi anlatır, bir parça karikatürleştirilmiş olarak tabiî. Ama bu karikatürlerin arkasındaki insanları tanırız. Oysa hiçbirimiz hayatımızda bir prens Mişkin veya bir Karamazof görmedik. Balzac'ın kahramanlarına ise, sık sık rastlamışızdır. Evet Balzac'm dünyası Marusaki'nin dünyasından çok daha geniş. Bu dünyada insanları yöneten tek ihtiras aşk değildir belki, ama en önemli tutku yine de aşk. Aşk olmazsa roman deneme olur, psikolojik veya sosyal bir deneme."[88]

D- ZOLA'YA DAİR[89]

Deha İzm'e Hapsedilemez

Genç Zola kabiliyetinin şuuruna vardığı zaman edebiyat, bütün kaynakları taramış ve gerçeği kucaklamış bulunu-

88 Denis Saurat, *Cassell's Encylopedia of Literature* içinde (Edebiyat Ansiklopedisi), 1953. Cemil Meriç'in Balzac'la ilgili iki başka çalışması da, bu yazardan yaptığı çevirilerden ikisinin başında yer almaktadır. Bkz. *Altın Gözlü Kız* (Üniversite Kitabevi İstanbul, 1943), 71 sayfalık inceleme ve *Onüçlerin Romanı* (Yüksel Yayınevi, İstanbul, 1945), Önsöz. Bu önsöze Yapı ve Kredi Yayınları *Balzac Kitabı*'nda da yer verilmiştir. Bkz. *Balzac Kitabı*, hazırlayan: Mehmet Rifat, YKY, İstanbul 1994, s. 99-121.

89 Cemil Meriç'in *Kırk Ambar*'ın 1980 baskısında (Ötüken) "Bir Zola Perestişkârı: Halide Edip" başlığı altında ele aldığı bu bölüm, doğrudan doğruya Fransız

yordu. Scott'un kalemi İsrafil'in suru gibi ölüleri diriltmiş; ve tarih bütün heybetiyle zenginleştirmişti romanı. Balzac, yaşayanı ölümsüzleştirmişti. *İnsanlığın Komedyası*, bir çağın hikâyesi.. ilimleri, sanatları, felsefesiyle bir çağın. Scott arkeologdu, Balzac sosyolog, ama her ikisi de bir yanlarıyla romantiktiler. Eserlerinde hayalle hakikat iç içedir. Romana laboratuvar metotlarını uygulamak, edebiyata tabiat ilimlerinin tarafsızlığını getirmek akıllarına gelmemişti. Biliyorlardı ki edebiyatla ilim ayrı dünyalardır. Zola, kendini bir "izm"e hapsetmek ihtiyacındaydı. Natüralizm bir hisardı Zola için. Kendini rakiplerinden ayırmak ve bir avuç şakirdiyle "tecrübî roman"ı kurmak istiyordu.

Her çağın mitosları var. Avrupa geçen asrın sonlarında ilimciydi. Bu yeni tanrının zaferleri alimler kadar şairleri de coşturuyordu, şairleri ve romancıları. Fethedilen dünya ile fethedilecek meçhul arasında şairin rahatça yelken açacağı geniş bir alan vardı. Zola da zamanın mabuduna gönülden bağlıdır. Romancılıktan çok bilginlik peşinde, peşinde diyoruz çünkü *Rougon Macquart*'lar yazarı, çağının müspet ilimlerine hiçbir katkıda bulunamamıştır. O yirmi ciltlik ırmak roman, havarisi olduğu nazariyeleri ne ispat etmiştir, ne de izah. Jules Verne gibi bir vülgarizatör bile değildir üstat. Lanson, "müphem bir arayış içindeydi, diyor.. gelişi güzel sıralanmış, sözde ilmî kelimeler okuyucuyu aydınlatmaktan çok sersemletmektedir. Zola bütün iddialarına rağmen romantiktir, Hugo gibi. Muhayyilenin ağır bastığı bir kabiliyet, güçlü ve bayağı. Romanları uzun birer şiir: sıkıcı, harcıâlem, ama şiir. Daha doğrusu sosyo-

---

edebiyatı ile ilgisi dolayısıyla buraya aktarıldı; yine Zola ile ilgili olmasına rağmen, "İngiliz edebiyatında Zola", "Zola ve Siyonizm", "Pervasız Bir Kavga Adamı", "Dreyfus Dâvâsı" gibi Halide Edip'le ve Zola'nın siyasî ve kavgacı yönüyle irtibatlandırılabilecek yazılar oldukları yerde bırakıldı. "Zola'ya Dair" başlığı *Jurnal 1*'den alındı. Bkz. *Jurnal 1*, İletişim Yayınları 2. baskı, İstanbul 1992, "Zola'ya Dair", s. 268.

lojik birer destan, naturalizm mi? Hayır.. epik bir realizm."[90]

Evet, *Rougon Macquart*'lar yazarı, müspet ilimlere tutkundur; geçici hakikatları naslaştıran çocuksu bir tutku. Claude Bernard, ilmî metodun yalnız cansız varlıklar için değil canlılar için de geçerli olduğunu göstermişti. Aynı metot "his ve düşünce dünyası"na da uygulanamaz mıydı? His ve düşünce dünyasına, yani edebiyata. Kendisini dinleyelim: "Bizim de işimiz insanın ferdî ve içtimaî aksiyonunu tahlil etmek değil mi? Nasıl fizyolojist, fizikçi ile kimyacının başladığı işi devam ettiriyorsa biz de müşahedelerimiz ve tecrübelerimizle fizyolojistin yaptıklarını devam ettiriyoruz." Natüralizm, olanın, yani insanın, gerçek anatomisi ve tasviri. İnsan, ırsiyetin ve fizyolojinin oyuncağı. Zola bu programı başarıyla gerçekleştirebildi mi acaba? Edebiyat tarihçilerinin, soruya verdiği cevap: hayır. Picon'un kanaatı şu: "*Rougon Macquart'lar*, karamsar bir destan. Hür insanlar yerine ırsî kusurların şekil verdiği mizaçları sergiler. Bereket ki yazar eserlerinin hepsini bu çürük nazariyelerin ispatı için kaleme almamış. Romanları Balzac'ınkilerden sonra, en güçlü hayâl mahsülü. Zola, sanayi medeniyetinin işçi kentlerini, proletaryanın sefalet ve mücadelesini ilk dile getiren romancı. *Assomoir,* proleter olduğu için bozulan, yabancılaşan insanoğlunun tasviri. Zola da modern mitosların peşindedir, Balzac'la Baudelaire gibi. Tecrübî roman böyle mi yazılır? Zola'yı coşturan yalnız işçi yığınları değil, kolektif olan her şey. Eserin gerçek kahramanları kaldırım, imbik, büyük mağaza, lokomotif, maden ocağı, Paris, tiyatro."[91]

Şimdi de bir başka edebiyat tarihçisine kulak verelim:

---

90 Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature Française*, Hachette, Paris 1894, s. 1079.

91 Gaetan Picon, "Zola" *Encylopédie de la Pleiade, Histoire des Littératures* içinde, cilt 3, s. 1088 vd.

"Kurucu olarak Flaubert'i tanıyan natüralist mektep, gerçeği yorumlamaktan çok kopya etmeye ve süslemeden yansıtmaya çalışmıştır. Bir kelimeyle ilimcidir: sanat eseri çok sahih müşahedelere, çok kesin tecrübelere dayanmalı, sanat adamı laboratuvardaki bir biyolojist gibi olmalıdır. Heyhat, o mektep bir serabın kurbanıydı; bugün natüralistleri yaşatan, şairlikleri. Zola bir röportajcı gibi gözlem düşkünü. Bir Benedikten papazı gibi inanır ilme. Bir Lamartine kadar insaniyetçidir. İlkel bir idealizme dönüşen bir insaniyetçilik. *Rougon Macquart*'lar hem *Sefiller*'e hem *Serseri Yahudi*'ye (Eugene Sue) benzer. Lirizmin yükü altında ezilen bir eser. Zola, bir halk romancısı, bir tefrika yazarıdır."[92]

Tenkitçilerin hepsi de söz birliği etmiş gibi. Pelissier, bakın ne diyor: "Zola, istese de istemese de bir lirik ve daha da çok epiktir. Tahlilci mi? Hangi tahlilci? *Rougon Macquart*'lar kaypak bir zemin üzerine kurulmuş: kalıtım. Tek sayfalık bir temel... Yazarın büyüklüğünü yapan bilimsel gevezelikler değil, o, romanı, salon dedikodularından, zina hikâyelerinden, karanlık ruh maceralarından uzaklaştırmış; çağın en can alıcı meselelerini konu yapmış romana. Onun için büyük."[93]

Şöhretler de zirvelere benzer, yankıları çeşitli. Uzmanlar arasında üstadın düşmanları da var. Tanınmış bir edebiyat tarihine göz atalım: "Haşet Kitabevinde tezgâhtarlık yapan bir delikanlı. Tek amacı yükselmek. İki kılavuzu var: Yanlış anladığı realizmle, başına vuran Balzac... Natüralizmin kaypak yolunda kaydıkça kaydı genç adam. Çirkinin, iğrencin peşine düştü. Romanları; fizyolojik sakatlıkların sergisi.

92 André Chaumeix, "Le Roman", Bédier et Hazard yönetiminde, *Histoire de de la Littérature Française illustrée* içinde (Resimli Fransız Edebiyatı Tarihi) 2 cilt, Larousse Paris 1923, cilt 2, s. 294 v.d.

93 Georges Pelissier, "L'école naturaliste" Julleville L. Petit de, *Histoire de la Langue et de la Littérature Française* içinde (Resimli Fransız Edebiyatı, El Kitabı) 2 cilt, Colin Paris 1899, cilt 2, s. 212 v.d.

Anlayamadı ki yaptığı iş, realizmin inkârıydı. Anormal olanı, dünyanın kanunuymuş gibi sunmak, gerçeği çarpıtmaktı. Anatole France ne kadar haklı: Hiç kimse insanlığı küçültmek, aşkı ve güzelliği küçültmek, iyiliği kötülemek için öylesine emek harcamamış."[94]

"Deneysel Roman" Masalı

Deneysel roman ne demek? Romancı neyi, nasıl deneyecek? Hayalî bir kahramanı hayalî bir dünyada dolaştırmak ve davranışlarını önyargılara göre ayarlamak... Sevsinler! Tecrübî roman, ilmî çalışmanın karikatürü. Hakikatı tespit etmez; önceden mevcut bir düşünceyi 'güyâ' doğrular. İlim başka, roman başka. İlim adamı yan tutmamak zorunda. Romancı içtimaî bir talebin kovalayıcısı. İlmin amacı hakikat. Deney kutsaldır, ümitleri gerçekleştirmiş veya yalancı çıkarmış, önemi yok. Romancıdan aynı soğukkanlılığı, aynı tarafsızlığı bekleyebilir miyiz? Hele natüralist romancıdan. Onun amacı toplumu değiştirmek. Romana aktardığı hakikatler, sadece işine yarayacak olanlar. *Assomoir* niçin kaleme alınmış? Yazarı dinleyelim: "İşçi sınıfının kötü taraflarına dikkati çekmek, bu sefalet ve âdiliklerin sebebini hâkim sınıfların zorla kabul ettirdiği yaşayış şartlarında aramak, siyasî bir eylem yaratmak, halkın mutluluğunu arttırmak için." İyi ama, böyle bir niyet ilim adamından beklenen objektiflikle uyuşabilir mi?

Zola'cılara sorarsanız, Fransız işçisi romana *Assomoir*'la girmiş. Laf... *Assomoir* 1876'da yayımlanır. İşçi, 1845'lerden beri roman kahramanıdır. Onu, hikâyelerine konu yapan ilk yazar Zola değil, George Sand. Zola'cılar, Sand'ı küçümserler. Neden? romantikmiş de ondan. İşçiyi gerçek hüviyetiyle tanıt-

94 J. Calvet, *Manuel Illustré de la Littérature Française* (Resimli Fransız Edebiyatı El Kitabı), Gigord Paris 1952 s. 783-78.

mamış, güzelleştirmiş, yüceltmiş, asilleştirmiş. Peki, Zola ne yapmış? *Assomoir*, titiz bir müşahedenin sadık ifadesi mi? Hiç de değil. Çağdaş bir tenkitçiyi, Jean Larnac'ı dinleyelim: "Her iki romancı da belli bir düşünceyi telkin etmek için sahneye çıkarır işçiyi. Sand, devrimci ümitler çağında yaşıyordu. İşçi sınıfını sevdirmek istedi; her türlü faziletle donattı onu. Zola, *Assomoir*'ı kaleme alırken Üçüncü Cumhuriyet başlamış, oyun oynanmıştı. Güçlenen kapitalizm, işçi sınıfının iktidara yükselmesine razı olamazdı artık. Zola, kamuoyunda öfke yaratmak, onu isyana kışkırtmak istedi. Bunun için tek çare gördü: işçiliğin en iğrenç taraflarını anlatmak. Kaldı ki Zola, halkı tanımaz da. Halkın içinde yaşamamış, uzaktan seyretmiştir onu. Halkın hayatına karışsa sefalet ve çirkinliklerini öylesine yadırgar mıydı? Evet, *Rougon Macquart*'lar yazarı, gerçeği dışardan gören adam. Müşahede ettiği dünyanın yabancısı. Kahramanlarını sevmez, onlarla kaynaşmamıştır. Hakikatı nasıl kavrayabilir? Flaubert Madam Bovary benim diyordu. Zola, kahramanlarının kendisi değildir. Bunun için romanlarında ne bir Karamazof var, ne bir Bovary... Tabiiyeci, gelişmelerini tasvir ettiği iğrenç mikroplar karşısında nasıl objektifse, Zola da kobayları karşısında o kadar acımasız."[95]

E- YENİ UFUKLARA DOĞRU

Elbette ki insan zekâsı son sözünü söylememiştir. Edebiyatta Herkül sütunları yok. Roman da 'bütün edebiyat türleri gibi' arayış içindedir. Yeniyi, söylenilmeyeni, belki de söylenilmeyecek olanı aramaktadır. Bedbîn, kararsız.

Bu çalışmanın amacı, Türk okuyucusunu düşünceye davet.

Çağdaş bir Fransız edebiyat tarihçisi, Fransız romanının 60'lardaki durumunu şöyle anlatıyor:

---

95 Jean Larnac, 1 Eylül 1946 tarihli *Europe* dergisi.

"Sevinsek de, yerinsek de, hakikat şu: roman, geniş yığınların en çok hoşuna giden bir edebiyat türüdür, ve uzun zaman da öyle kalacaktır. Hayatiyeti seyyaliyetinden geliyor. Eski roman gövdesi üzerinde, değerce en şüpheli, en soyut, en anlaşılmaz, en karanlık eserler pıtrak gibi ürüyor: taban tabana zıt ifade biçimlerini kucaklıyor roman, şairane hikâyelerden tutun da metafizik çağrışımlarla yüklü uzun söylevlere kadar. Bu uçsuz bucaksız matbua yığınını ikiye ayırmak yanlış olmaz belki de. Bir yanda tefrikalar, polis romanları, amerikanvâri küçük hikâyeler, 'hayattan dilimler' itiraflar, tarihî romanlar, halk romanları, töre ve karakter romanları vs. Ötede, konudan çok niyete, psikolojiden çok metafiziğe, davranış ve sözlerin hakikate uymasından çok, bir dil yaratmaya özenen romanesk anlatım biçimleri. Birincilerin ayırıcı vasfı, hemen tüketilmek. İkinciler, daha iddialı, okunmaları daha güç, bunun için tutunmaları da daha şüpheli.

Birincilere edebiyatın bakkaliye kolu (tecrübeden geçmiş yöntemlere dayanarak seri halinde imalat yapar), ikincilere kimya kolu (yarının tüketim maddelerini hazırlar) diyebiliriz. Demek ki edebiyattan sayılacak olan bu ikinciler. Ama durumu aydınlık olarak göremiyoruz henüz. Çünkü gerçek dünyayı demirbaşa geçiren, nüfus kütüğü ile yarışan ondokuzuncu asır tasvir romanının, hâlâ çok yetenekli savunucuları var '1855 neslinin ünlü isimlerinden tutun da genç yazarlara kadar'."[96]

"İnsana bu yeni yaklaşım tarzı hangi ölçüde 'roman buhranı'na bir çözüm getirecek acaba? Hemen söyleyelim ki 'Yeni Roman' mütecanis bir bütün olmaktan uzak. 'Kahraman' hazfedilmiş, ama onun yerine başka bir şey konamamıştır. Evet, yeni bir arayış karşısındayız. Ama ne Mauriac'ın yeri doldurulmuştur, ne Duhamel'in ne Romains'in.

96 Pierre de Boisdeffre, *Histoire Vivante de la Hittérature d'Aujourd'hui (1939-1961)* (Günümüz Edebiyatının Canlı Bir tarihi), Perrin, Paris 1962, s. 219-220.

Hele Stendhal, Balzac veya Zola bütün heybetleriyle yaşıyorlar hâlâ.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ne yeni bir Bernanos, ne yeni bir Céline, ne yeni bir Proust veya Collette... çıkabildi. Kurtuluş yıllarının büyük yazarları (Aragon, Sartre, Camus, Simone de Beauvoir) hakikî birer romancı olmaktan çok denemeci veya oyun yazarı. Evet, genç romancıların çoğu realiteyi küçümsemektedir. Ama büyük okuyucu zümresinin romanda aradığı, hep realite. Edebiyatın tüccar kanadı ile roman okuyucuları arasında bir uçurum açılmaktadır. Çok satan romanlar sosyal romanlardı. Bu romanlarda, grubun hayatı, ferdin toplumla münasebetleri münzevî bir şuurun hayallerinden daha geniş bir yer tutuyordu. Bir Balzac'ın, bir romancı Hugo'nun, bir Zola'nın 'hadi Tolstoy'la Dickens'ı geçelim' kazandığı başarı şuradan geliyordu: sayısız okuyucuya, geniş insan toplulukları içinde kavga veren insanları anlatıyorlardı. Oysa bugünün Fransa'sında, münzevî bir şuurun macerasını yansıtan romanlar sosyal romandan daha çok itibar görmektedir. Aranılan: 'evrensel'den çok, 'başkalık'. Bununla beraber geniş kalabalığın bu akıma büyük bir ilgi gösterdiği de söylenemez. Nitekim İngilizce'den yapılan tercümeler kapışılmakta ve bir boşluğu doldurmaktadır.

Acaba romanın, bir edebiyat türü olarak, sonu gelmiş midir Fransa'da? Evet demek fazla aşırılık olur. Ama yazılı edebiyat tek başına değil artık. Yanında görsel-işitsel bir kültür de var. Bir zaman romandan beklenilen eğlendirme rolünü şimdi sinema dolduruyor. Roman okuyucusu da artmaktadır günden güne. Televizyon yeni okuyucular kazandırıyor romana. Filme alınan romanların tirajı bazan on misline çıkıyor."[97]

---

97 A.g.e., s. 460-462.

'Yeni Roman', bâkir bir tecrübe alanına çağırmıyor insanı, bütün kartları yeni baştan dağıtıyor. Ona göre, yazı ile eylem ayrı şeyler. Eylemin amacı: dünyayı değiştirmek; yazının, aldatmak. Okuyucu hayalî bir eyleme katılmıyor artık, eserin yalnızlığına karışıyor. 'Yeni Roman' soyut bir edebiyatın kurulmasına yardım ediyor. Bu edebiyatta insan duyarlığına yer yoktur. İşte kendinden önceki romana çatmakla başladı 'Yeni Roman'. Ama her şeyi silip süpürmek yetmez, yeni baştan inşa etmek de lâzım. Romandan politikayı, aşkı, ahlâkı, Tanrı'yı, insanı ve dünyayı kovanlar, kalabalık bir okuyucu kitlesini fethedemezler kolay kolay. Hikâyeyi, ümitsizliğe düşmek için değil, yaşamamıza yardım eden bir güç kazanmak, ışığa kavuşmak için okuruz.[98]

İsyan Romanı, Yahut

"İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana, 'kara roman' moda: bunalımla, cinsî imajlarla, felsefeyle, mesajlarla yüklü bir roman. Hiç değilse yüksekten konuşan bir avuç eleştirmeci için romanın hası bu, ötekileri bir kalem geç. Kabiliyetin, bir gazetenin veya bir tesadüfün kendilerine geçici bir etkinlik kazandırdığı üç-beş yazar çıkıp, romanı böyle anlayacaksın, böyle bir üslubu veya üslupsuzluğu tutturamadınız mı yuh size.. romancı da olamazsınız, edebiyatçı da, mahvoldunuz gitti, buyuruyor. Bu yargıyı duyar duymaz nice kalem sahibi titremeye başlıyor, bir korkudur alıyor içlerini, ya gerici damgası yersek diye ilerici yazarlar arasına koşuyorlar.

Bu efendilere göre dünya abes; edebiyat insanın bütününü kucaklamalıdır. Öyle olunca elbette ki cinsî hayata büyük bir yer ayrılacak. Aşk da Tanrı gibi ölmüştür, yaşasın cinsî hayat. İsyan edebiyatının ilk teklifi aşkın yerine cinsiyeti ge-

98 A.g.e., s. 478-479.

çirmek mi? Hayır ama en hızlı, en açık başarı kazanan teklif bu. Tenkitçilerin hışmına uğramak istemeyenler son treni kaçırmamak için cinsi'ye sığındılar. Anladılar ki bunalım repertuvarından yalnız cinsiyet konusuna sarılmakla ticarî kazançlar sağlamak mümkün. Ya vicdan diyeceksiniz. Çıkar konuşunca vicdan susar. Yirmi yıldan bu yana fizik aşkı anlatmak hürriyeti genişledikçe genişliyordu, evrimi hızlandırmak lazımdı sadece, büyük bir adım attınız mı tamam. Üstelik sağlam bir güvenceniz de vardı: Bunalım-cinsiyet ortaklığı, yaptıklarınızın felsefî kılıfı olacaktı.

Demek ki edebiyatta da atomun parçalanmasına benzer bir hadiseye şahit olduk: zincirleme bir erotizm patlayışı. Sadizm hapsediciliği muhabbet evlerinden çıkıp kütüphanelerin başköşesine kuruldu, Goncourt armağanları bile alıyor artık. Entelektüel aktüaliteye açık bir armağan bu. İsyancılar, "sadizm abesin ikiz kardeşidir" diye tekrarlayıp durmuyor mu?

Ressamlığa, seyyahlığa, şairliğe özenen roman yazarı gerici diye damgalanıyor. Roman siyah bir cübbeye bürünüyor. Romancı, bir yol gösterici, bir din kurucu olmalıymış, kahramanların kişilikten sıyrılmaları da lazım, sadece bir davranışı temsil etmeli kahramanlar. Tanrı'dan, dinden, özden, düşünceden, maziden kurtulan okuyucu, bu kahramanlara bakarak bir çeki düzen vermeli kendine, artık nasıl olsa mutluluk diye bir şey yok, mühim olan lüzumsuzluğunun şuuruna varmak.

Bugünün edebiyat havarileri dünyaya gelmemiş de olsalar, artık dünün veya evvelsi günün romancıları (Prévost, Gyp, Boylesve, Bourget) bir daha sahneye çıkamazlardı. Son Savaş, katliamlar, temerküz kampları, Sovyetler'in saldığı korku elbette ki bir endişe, hattâ bir bunalım edebiyatı yaratacaktı. Yalnız edebiyatın bütünü olmayacaktı bu. Çünkü tehditlerden, tehlikelerden kaçmaya çalışan aydınlar da olacaktı. Hat-

tâ tarihin şahadetiyle sabittir ki, terör çağlarında en çok itibar gören edebiyat türleri: eleji'dir, idil'dir, çoban şarkılarıdır, sonra bir iç gözlem romanı olan 'kaçış romanı'dır. Meselâ Benjamin Constant bir karakter romanı, bir kendi kendini tahlil romanı kaleme almadı mı? Oysa fırtınalı bir devir yaşıyordu: idamlar, yangınlar, katliamlar dönemi: Bu gaddarlıklar insana o kadar dehşet, o kadar nefret telkin ediyor ki, insan insanlardan kaçmak için hayatını bir an önce tamamlamaya can atıyor demiyor mu? Ama ne tanrıları kusuyordu Benjamin, ne yokluğun havarisi olmaya özeniyordu."[99]

Realizmden Realiteye

"Yeni Roman"ın tanınmış bir nazariyecisi şöyle diyor:

"Bütün yazarlar realist olduklarına inanırlar. Soyutum, göz boyuyorum, hayal peşindeyim, yalancıyım, diyen yazar gördünüz mü? Filhakika realizm açık seçik tarif edilen bir nazariye değildir, ona dayanarak falan romancı fişmekân romancının karşısındadır diyemeyiz. Zamanımız romancılarının, hepsinin değilse bile yüzde doksanının, altına koştuğu bir bayrak, realizm. Yalan söyleyecek değiller ya! Onları ilgilendiren: gerçek dünyadır. Hepsinin de çabası: gerçeği yakalamak.

Yalnız aynı bayrağın altında toplanmaları ortak bir kavga vermek için değil, birbirini parçalamak içindir. Realizm, her yazarın meslektaşını haklamak için sarıldığı ideoloji, yalnız kendinde bulduğu meziyettir. Bu dün de böyleydi: her yeni edebiyat mektebi, kendinden önceki akımı realizm uğruna yıkmaya çalışmıştır. Klasiklere karşı romantiklerin parolası olan realizm, romantiklerle savaşan natüralistlerin de parolası oldu. Sonra sürrealistler çıktı sahneye, onların

99 Marcel Thiébaut, *Revue de Paris*, Paris, Aralık 1957.

da iddiası reel dünya ile uğraşmaktı yalnız. Demek ki realizm, Descartes'in sağduyusu kadar yaygın.

Bu konuda herkes haklı. Peki niçin anlaşamıyorlar? Çünkü herkesin realiteden anladığı başka. Klasiklere göre, klasikti realite. Romantiklere göre, romantik; sürrealistlere göre, sürreeldi. Claudel'e sorarsanız, ilahiydi; Camus için, abes. Komünistler hayır diyorlardı: her şeyden önce ekonomiktir ve sosyalizme gitmektedir. Herkes dünyayı gördüğü gibi anlatıyor, ama görülen dünya aynı değil ki.

Evet, edebî devrimler hep realizm adına yapılmış. Bir yazın biçimi, ilk canlılığını, gücünü, şiddetini kaybedip de izleyicilerin sadece alıştıkları için veya tembellikleri yüzünden uyuverdikleri harc-ı âlem bir reçete, bir akademizm haline geldi mi, ölmüş formülleri suçlamak ve onların yerini alacak yeni formülleri araştırmak işi, 'reele dönüş' diye adlandırılır. Alışılmış biçimler terkedilince, realitenin keşfine ihtiyaç duyulur. Alışılmış biçimler terkedilince, realitenin keşfine ihtiyaç duyulur. Dünyanın keşfedilecek yanı kalmadı zehabına kapılırsanız (o zaman yapılacak en doğru şey yazmaktan vazgeçmektir ya), başka dünyalara yönelirsiniz. Kimsenin ayak basmadığı yollarda ilerlersiniz. Bu bâkir toprakların yeni bir edebiyatı olacaktır.

Diyeceksiniz ki, neye yarar, az veya çok uzun bir zaman geçince eskisi kadar köhneleşmiş yeni bir formalizme varacak değil miyiz?. Evet ama, bir gün ölecek ve yerimizi başkalarına bırakacak olduktan sonra yaşamak neye yarar demek gibi bir şey bu. Sanat da hayata benzer. Orada da hiçbir zafer kesin değildir. Sanat boyuna ölüp ölüp diriliyorsa, bu evrimler ve devrimler sayesindedir.

Sonra, dünya da değişmiyor mu? Bir yandan, nesnel olarak, bugünkü dünya başka, yüzyıl önceki dünya başka; düşünce hayatı da, siyasî hayat da geniş ölçüde değişti; kentlerimizin çehresi, evlerimiz köylerimiz, yollarımız da öyle de-

ğil mi? Öte yandan, gerek iç dünyamız, gerekse çevremiz hakkında bildiklerimiz (ister maddî ilimler olsun, isterse insan ilimleri) alt üst oldu. Bu yüzden, dünya ile olan ilişkilerimiz A'dan Z'ye başkalaştı.

Realitedeki nesnel değişiklikler fizik bilgilerimizdeki ilerlemelere eklenince, felsefî görüşlerimiz, metafiziğimiz, ahlâkımız da yenileşti.

Demek ki romanın yaptığı tek iş realiteyi ifade etmek olsa bile, bu realizmin temelleri yukardaki değişikliklere paralel olarak tahavvüle uğrayacaktı. Bugünkü gerçeği anlatmak için, ondokuzuncu asır romanı yeterli bir araç olamaz artık. Sovyet tenkitçileri her fırsatta yeni romana çatıyor, halka bugünkü kötülükleri sergileyebilir, moda olan ilaçları öğütleyebilirdiniz, geçen asrın realizmini azıcık düzenlemeniz yeterdi diyorlar. Edebî bir yöntem bir çekiç veya bir tırpan gibi ıslah edilirmiş sanki.

Hayır, hayır, roman her hangi bir araç olmaktan uzaktır. Önceden belirlenmiş birişe göre tasarlanmış değildir. Kendinden önce ve kendi dışında var olan nesneleri sergilemeye, dile getirmeye yaramaz. Anlatmaz, araştırır. Araştırdığı da, kendisidir.

Batı'da da, komünist ülkelerde de, üniversiteye mensup tenkitçilerin realizm derken anladıkları şu: yazar eline kalemi alırken realite baştan sona şekillenmiş bulunmaktadır. Ona kalan: çağının realitesini irdelemek ve anlatmak.

Kısaca, romandan istenilen realizm, hakikate saygı göstermektir yalnız. İyi bir yazar olmak için, titiz bir gözlemci olmak, içtenlikten uzaklaşmamak yeter. Sosyalist realizm, zinaya ve cinsî sapıklığa yüzde yüz kapalıdır. Onlar bir yana, çetin ve elem verici sahneleri çırıl çıplak anlatmamız lâzım. Tabiî, iktisadî hayat problemlerinin ve yoksul sınıfların karşılaştığı ailevî güçlüklerin de altını çizeceksiniz. Ama okuyucuyu şoke edermişsiniz, adaam! Mesela fabrika ile

gecekondudan sözetmek, aylaklıktan veya lüksten söz etmeye kıyasla daha realisttir; felaket, saadetten daha realist. Demek ki yapılacak şey, dünyayı nanemollalığa kaçmayan renklerle göz önüne sermekten ibaret.

İyi ama dünyada herkesin gördüğü kendi realitesi ise, üstelik bu realiteyi yaratan da romansa, bu yargıların ne anlamı kalır? Romanın amacı haber veya bilgi aktarmak değildir. Bu işi gazete, hatırat, ve ilmî tebliğler yapar. Roman gerçeği inşa eder. Ne aradığını bilmez önceden, ne söyleyeceğini bilmez. Yaratıştır. Dünyayı ve insanı yaratış. Aralıksız, sürekli, tekrar tekrar başlanılan bir yaratış. Kitapta basmakalıp bilgiler arayan, isyandan ödü kopan herkes, edebiyattan ister istemez kuşkulanacak...

Benim de yapmaya çalıştığım, ifade etmekten çok inşa etmek. Flaubert'in emeli de bu değil miydi? Hiçten başlayarak bir şeyler kırmak; bir başına ayakta duracak, kendi dışında hiçbir yere dayanmayacak bir roman. Bugün her romancı aynı amaç peşinde.

Olabilirlik, belli bir tipe uymak... birer kıstas değil artık. Uydurma, çağdaş hikâyenin gözde tema'sı oldu. Uydurma, yani hem mümkün hem imkân dışı, hem faraziye hem de yalan. Yeni bir anlatıcı çıktı ortaya: gördüklerini nakleden bir insan değil bu, çevresinde olup bitenleri uyduran ve inşa ettiği dünyayı seyreden bir adam. Anlatıcı, bir roman kişisine benzediği zaman, olsa olsa bir yalancı, bir şizofren veya bir sanrılıdır...

Bu yeni realizmde, doğruculuğun ('vérisme') yeri yoktur. Doğru gibi gösteren küçük ayrıntılar romancının dikkatini çekmez. Üzerinde durduğu: uydurma intibaı yaratan ayrıntılardır.

Kafka'nın *Günlük*'üne bakınız.

Abes mi söz konusu? Hayır. Rasyonel ve gündelik unsurlara da yer var. Ama bunların belli bir hikmet-i vücutları

yok. Görünen dünyadan görünmeyen dünyaya geçeceksiniz. Kafka'nın hikâyeleri birer alegoridir. Ama bütün eserde, insanın dünya ile münasebeti sembolik bir değer taşımaz...

Aşırı sağ da, aşırı sol gibi, tekrar edip duruyor.. Yeni sanat sıhhatsızmış, çöküş belirtiyormuş, insan dışı imiş, karanlıkmış. İyi ama dillerine doladıkları sıhhat, bir at gözlüğünün, bir cesedin sıhhati değil mi? Mâziye kıyasla yaşadığımız âna hep çöküş diye bakılmıştır: taşın yanında betonarme, babacan monarşiye kıyasla sosyalizm, Balzac'a kıyasla Proust. İnsana yeni hayat kurmak arzusu neden insan dışılık olsun?"[100]

Romanda Ekspresyonizme Doğru

Çağdaş romanın Fransa'daki durumu aşağı yukarı bu. Peki dünyada? Gaëton Picon'u dinleyelim.

"Hikâyenin geçirdiği değişiklik şiirinki kadar çarpıcı olmamıştır. Evet, didaktik ve tasviri şiir öldü; romanda ve tiyatroda, romantizm sona erdi diyebilir miyiz? Kalburüstü eserler okuyucunun taleplerine uymak zorundadır. Romanla tiyatro ortalama okuyucunun hoşuna giden biçimi realist dönemde bulmuşlardı. Hem realite mefhumu üzerinde anlaşmaya varılmıştı, hem de gerçek izlenimini yaratacak teknikler üzerinde. Romanla tiyatro geniş bir tüketimi karşılamak istedikleri ölçüde böyle bir dengeden vazgeçemezler. Nedir bu denge? Meraklı bir macera etrafında kümelenen ve kesin olarak ferdileşmiş kahramanlarla canlandırılan bir toplumun tablosu, inandırıcı bir estetik, mimaride tutarlılık ve yerli yerinde bir üslup: yüzde yüz konvansiyonel bir oyun. Asrımızda, bu oyunu ustaca sürdüren eserler oldukça bol. 'Irmak Roman' formülü natüralizmden gelir. 1938'lere kadar Fransız romanında ağır basan: Flaubert estetiği.

100 Alain-Robbe Grillet, *Pour un Nouveau Roman* (Yeni Bir Roman İçin) Gallimard Paris 1963, s. 171-182.

İngiliz romanında da aynı temayüle şahit oluyoruz. Gissing'in, hatta Hardy'nin romanları natüralizmi devam ettirir. Bu mektebin en başarılı temsilcisi ise, Arnold Bennett'tir. Galsworthy'nin *Forsyte Saga*'sı geleneksel romanın bir şaheseri. Somerset Maugham da öyle. Amerika'da Frank Norris, 1901'den 1903'e kadar 'buğdayın destanı'nı yazar; Upton Sinclair, 1906'da, *Jungle*'ı. Thedor Dreiser mutsuz çocukluğunu anlatır, modern kentlerin hüznünü dile getirir, Amerikan toplumunun içyüzünü sergiler (1925). İşadamının boş ve mekanik hayatını sergileyen Sinclair Lewis, realizmin gerçek konusunu bulmuştur: Eliot'ın sözünü ettiği 'kof insan'... Almanya'da Sudermann'ın son romanları 1927'de çıkar. Gerçi Heinrich Mann ekspresyonizmi müjdeler, ama Wilhelm döneminin toplumunu hicveden tasvirleriyle natüralist bir romancıdır yine de. Thomas Mann'ın ilk romanları da (1901) natüralist çizgide. Polonya'da natüralizm, 1904 ile 1909 arasında şaheserini verir: Ladislas Reymont'un *Köylüler*'i. Şolohof'un *Durgun Akıyordu Don*'unda geleneksel Rus realizmi ağır basar.

Ondokuzuncu asrın son yılları ile yirminci asrın başlarında Avrupa romanı ve tiyatrosu natüralizme karşı cephe almaya başlamıştır. Henry James'e göre, Flaubert'in *Hissî Terbiye*'si 'dev bir balondur, birbirine eklenen ipekli kumaş parçalarından yapılmış, sabırla şişirilmiş bir balon, ne yazık ki bütün çabalar boş, bir türlü kanatlanamıyor.'

Bir sanat nesrinin ve söylenilenden çok söyleniş tarzının önem kazandığı bir romanın sahneye çıkışı, realizmin değişmeye yüz tuttuğunu gösterir. Hakikatte bu değişiklik de realizmin icabıdır. Flaubert, konunun yetersizliğini, biçimde aşırı bir mükemmeliyetle telafi etmek gerektiğini anlamıştı. Maupassant da, sembolistler gibi, sanat kaygısından söz eder. Sanatkârane yazının ilk örneklerini veren realistler olmuştur.

Demek ki belli bir realite anlayışına dayanan realist geleneğe sanatkârane roman değil şairane roman karşı çıkacaktır. Reel artık maddî görünüşten, fizik ve sosyal olayların yüzdeyüz tayin ettiği bir zincirlenişten ibaret sayılmayacaktır. Büyülü bir karanlığa kök salacaktır reel, derinliğini bu karanlıktan alacaktır. Yazık ki bu realite-ötesi, tasvir edilmeye elverişli değil. Bunun için yazar, onu birtakım sembollerle telkin etmeye çalışacaktır. Sembolist bir şiirin yanında sembolist bir roman da var. Bu roman da görünüşler dünyası, kendisine bağlı olan tecrübe üstü bir dünyayı temsil eder. Bu nevin başlıca yazarları: Elémir Bourges, Pierre Louys, Villiers de l'Isle-Adam ile Hugo von Hofmansthal, Rainer Maria Rilke'dir.

Sembolik roman, şairane romanın bir şekli, daha doğrusu bir ânıdır. Fakat Kafka'nın şaheserlerinden Ernest Jünger'in *Mermer Falezleri*'ne kadar, birçok romanlarda sembolizmin etkisi yoktur. Bunlar, daha çok, mistik romanlardır. Evet, şiir, romanın içine girmiştir. Ama roman zekâya da açıktır. Bu iki düşman kuvvet birbiri ile uzlaşır. Her ikisi de yazarın varlığını ve bağımsızlığını belli eder. Realizm, dünyanın insana neler kabul ettirdiğini anlamak iddiasındaydı. Yeni roman, insanoğlunun eşyaya neler eklediğini görmek istiyor. İnsanın eşyaya eklediği bir öğe: istifham.

Roman türünün gelişmesini gösteren en açık işaretlerden biri de romanın denemeye yaklaşması, çözümlenmesi gereken bir dizi meselenin sızmasıdır romana. Şüphesiz ki, Zola da belli bir tezi kanıtlamak ister. *Bouvard ile Pécuchet* de bir nevi ispattır. Ama tartışmanın kendisi hikâyede yer almaz. Başlıca unsur, hayaldir (fiction). Ondokuzuncu asrın sonlarına doğru, sayıları gittikçe artan romancılar için hikâye, kafalarını kurcalayan meselelere daha büyük telkin gücü sağlama aracıdır. Böylece, roman bir araştırma vasıtası olur. Saf düşüncenin ele almaya cesaret edemeyeceği varsayımlar ileri sürer.

Natüralizme ilk tepki tezli roman ve tezli tiyatrodur. Yazar, roman yolu ile, kendi meselelerini sembolleştirmeye ve aydınlatmaya çalışır gittikçe. Anatole France'ın, Maurice Barrès'in, Samuel Butler'in, Walter Pater'ın, Wilde'ın, Chesterton'ın, Wells'in, Bernard Shaw'un elinde roman bir alegori, bir vaız olup çıkar. Temsil etme veya anlatma bir vesiledir artık. Mühim olan bir kanaati veya bir endişeyi vurgulamak. Asrın kalbur üstü bazı romanlarında ideolojik diyalog büyük yer tutar. Dostoyevski'nin öncülük ettiği böyle bir davranışı, realist roman hiç de hoş görmezdi. Lawrance'ın *Tüylü Yılan*'ında, Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ında, Gide'in *Kalpazanlar*'ında, Malraux'nun *İnsanlığın Hali*'nde boyuna aksiyon dışı diyaloglar vardır. Bu diyaloglarda hakikatı arayan kahramanlar tartışır birbiriyle. Bugünün birçok romancıları filozoftur da. Ha roman yazmışlar, ha deneme.

Geçen asrın da kendine göre meseleleri vardı. Flaubert ile Zola için, dünyanın tasviri felsefî bir değer taşıyordu. Ama söz konusu olan, tecrübeye dayanan bir tasvirdir. Tasvir-romanın yerini istifham-roman, anket, varsayım-roman alır.

Modern büyük eserlerden çoğu, bilinenle bilinmeyecek olanın sınırlarında kazanılmış bir tecrübeyi aktarır. Modern roman, çok defa, 'görünüşler arasından' geçerek yapılan bir yolculuktur. Amacı: bizim 'bazan hayat bazan ruh, bazan hakikat bazan gerçek' adını verdiğimiz 'temel cevheri' yakalamak. Eski roman (bir Galsworthy'nin, bir Benett'in, bir Wells'in romanları) bu ana gerçeği boş birtakım görünüşler altında saklıyordu. Lawrence'un eseri, 'varlığın bilinmeyen yönleri'ne, etin, kanın ve cinsiyetin karanlık ve ilahî güçlerine uzanır.

Joyce'un, Thomas Mann'ın, Kafka'nın dünyası, metafizik bir dünyadır. Metafizik, etikten ayrılamaz, onlara göre. Gerçekten daha gerçek olan şey, aynı zamanda ahlâkî bir değerdir. Görünüşlerden sıyrılmak, hâle inkılap eden mâzinin

düzenini keşfetmek, kan ve cinsiyet dünyasına katılmak, bunlar bir yaşama tarzıdır.

Realist roman, kahramanları hareket halinde gösterir. Saikleri ve mizaçları ele almaz. Hiçbir psikolojik keşif yapmamıştır. Yeni roman daha çok davranışların saikleri üzerinde durur, eşine rastlamadığımız bir tahlil inceliğine varır. Şimdiye kadar karanlıkta kalmış bölgelere uzanır ve bu el değmemiş gerçeği telkine çalışır. Klasik psikolojinin nüfuz edemediği bölgeler. Lawrence şuurun derinliğinde 'hayati'yi yakalar. Proust, gönlün sezişlerini vurgular. Pirandello ile Gide, 'ben'in hep aynı olmadığını belirtir. Joyce, V. Woolf, Faulkner, derin ve kavranılmaz bir fısıltıya kulak kabartırlar.

Ama görünüşe aldanmayalım. V. Woolf'un empresiyonizmi, Proust'la James'in diyalektiği, Joyce'la Faulkner'in iç diyaloğu.. psikolojik bilgi'nin bir genişleyişi ve bir derinleştirilmesi değildir. Yaptıkları, klasik psikolojiye kıyasla, konuya mikroskopla bakış sayılamaz. Proust, romanlarının şimdiden köhneleşmiş yönleriyle psikologtur olsa olsa. Zaman zaman birkaç kanun atar ortaya, ama bunlar bir psikoloji el kitabından alınmışa benzerler. Kaldı ki modern romanlardan birçoğunda psikoloji filan aramayın. (Mesela Kafka'nınkilerde). Şuur aydınlatılmaz, ruhun esrarlı bölgeleri musıkiyi andıran bir kelime cümbüşü ile aydınlatılmaya çalışılır.

Anlatış'tan Yaratış'a

Günümüzün realizmi daha önceki realizmin bir çeşit uzantısı ve abartılışı. Çağdaş Amerikan romancılarının (bir Dos Passos, bir Hemingway, bir Caldwell...) bize aktardığı, yontulmamış bir ihsaslar dünyasıdır. Miller'in ve Thomas Wolf'un ekspresyonist ve lirik geleneğine açıkça ters düşen bir davranış. Biraz zorlayarak, roman uç uca eklenen realite parçalarından, bir aktüaliteden, bir 'görülmüş şeyler' yığı-

nından ibarettir, diyebiliriz. Yazarın gözü yerine kameranın gözü geçmiştir. Sovyet romanı, İhtilâlin lirik yıllarından sonra realizme yönelir. Bugünkü edebiyatın ana seslerinden biri, yaşanan tecrübenin sesidir. Bir nevi şehadet karşısındayız. Aktarılan bir olay söz konusudur. Bir eserde –ister Gide'in, ister Gorki'nin olsun– hoşumuza giden hatıralardır çok defa. Ama bu realizm görülen şeyleri anlatmaz, yaşanılanı anlatır. Bir beşerî tecrübe realizmi. Yazar eserinin bütün unsurlarını realiteden alır. Bununla beraber kendi söyleyeceği şeyler de vardır şüphesiz. Nesneleri konuşturuyorsa, onları kendi söyleyeceğinden daha inandırıcı bulduğundandır. Objektif tasvir, yazarın keşfettiği ve yaşadığı bir temel hakikatı beyan eder. 'Kameranın gözü', Dos Passos'un kendi görüşüdür de. Yazının ve tekniğin objektif olması, yazarın şahsî bir görüşü olmadığını, insana ve insanla ilgili sorulara kayıtsız olduğunu göstermez. Modern romanın bütünü objektif olmak ister. Yazarın şahsî görüşü, ele alınan konu şuur dünyası da olsa, bir nesnellik tekniği ile ifade eder kendini.

Evet, modern roman realist edilgenlikten uzaklaşmıştır. Bir mesaj aktarmak ister. Bu yönü ile romantizme yaklaşır. Ama önemli eserlerden hiçbiri kendini 'ben'le sınırlamaz.

Bugünkü roman, reel'i realistler gibi görmez. Ama kendini, anlatanın kişiliğine de hapsetmez. Eser, mümkün olduğu kadar geniş, mümkün olduğu kadar ciddî bir dünya görüşü ifade etmelidir. Flaubert'den bu yana öznelliğe itibar edilmez. Yazarın doğrudan doğruya işe karışması bir zaaf alâmeti sayılır. Romancı kendi adına konuştuğu, kıssadan hisse çıkardığı, kahramanları hakkında hüküm verdiği, aksiyonu her şeyi bilen imtiyazlı bir şuurun varlığını belli edecek tarzda çekip çevirdiği zaman; okuyucunun elinden tutup izahlara giriştiği, yorumlar yaptığı, onu hazırladığı zaman; olayların doğrudan etkisi yerine hikâyenin ve tasvi-

rin suni mantığını ikame ettiği zaman, eser inandırıcılığını geniş ölçüde kaybeder.

Modern romanın amacı, bize hayalî bir gerçeği mi yutturmakdır? Hayır. Ama eser reeli yansıtmamalı sadece, reel gibi etki yapmalı, reel gibi çarpmalı, şaşırtmalı, birdenbire işlemeli ruha. Tokat gibi patlamalı yüzümüzde. Daha başlar başlamaz yakalamalı bizi. Anlamadığımız bir dolgunluk içine atmalı bizi. Balzac'ın hazırlama sanatı yerine, 'belli belirsiz'in tekniği. *Elçiler*'in, *Gürültü ve Öfke*'nin, *Ulysses*'in ve daha çok *Finnegans Wake*'in başlangıcını hatırlayın. Eserin bütününü bilmeden kitabı anlayamazsınız. Çünkü roman bir cümlenin yarısından başlar. Cümlenin öznesi son sayfasının son kelimesidir... Bize karşı direndiği ölçüde mevcuttur eser, onu anlamak için içine girmemiz ve sanki kendimiz yazmışız gibi yeni baştan yaratmamız lâzımdır âdeta. Bugünkü romanın ustalarını birleştiren estetik, açıklamanın yerine kapalı söylemeyi, babadan kalma anlatım yerine montajı geçirir. Henri James'e göre, kendini ifşa korkunç bir seyyaliyet arzeder; 'dolaylı', daha güvenilir, daha muhteşem bir yol. Dramatik dürüstlüğü ve yoğunluğu sağlamanın başka yolu yok. Gide'in *Kalpazanlar*'ı da aşağı yukarı böyle bir düşünceye dayanır: 'İsterdim ki olayları anlatan hiçbir zaman yazar olmasın. Olaylar, üzerlerinden az çok etki yaptıkları kişilerce çeşitli açılardan anlatılsın. Nakledilirken biraz çarpıtılırmış, daha iyi ya! Okuyucu onları düzeltmek için çaba harcar, bu da alâkasını artırır.

Hikâyenin geleneksel mantığından uzaklaşan bugünkü roman, objektif bir sunuş peşinde. Bununla beraber zihnin düzeni yerine, reeli geçirmek gibi bir arzusu yok. Tersine, getirdiği imaj, bir yana ittiği imaja kıyasla realiteden çok daha bağımsız. Reeli doğrudan yakalayan imaj, reele en çok yan çizendir. Modern roman öznelliği hem muhteva olarak reddediyor, hem teknik olarak. Ama realist manasızlığa da

sımsıkı kapalı, herhangi bir manzaranın tasviri herhangi bir olayın hikâyesi ilgilendirmiyor onu. Edebiyatın amacı bir vehim uyandırmak değilse, bir elma bahçesini betimlemek yahut taşrada geçen bir zina olayını anlatmak neye yarar? Tabiatın veya hayatın rastgeleliğine uyarak bölüm bölüm ayrılan böyle bir realitenin manasızlığı, bayağı nesneleri canlandıracağım diye çırpınan bir sanatın boşluğu, daha açık olarak görünmektedir günden güne. V. Woolf şöyle der: 'Hikâyenin sağlamlığını, hayata benzediğini ispat etmek için harcanan bu gayretin çok büyük kısmı, yalnız boşa gitmiş bir emek değil, zararlı bir çabadır da. Görüş aydınlığını kurtaran, gölgeleyen bir emek.'

Breton'la Valéry'nin romana getirdikleri tenkitler yerinde, ama yalnız geleneksel roman için geçerli. Çünkü yeni roman derunî bir hakikatın, topyekûn hakikatın özünü belirtmek arzusundadır. Realizmden uzaklaştığı doğru... Ele aldığı realite mi başka? Hayır. Günlük hayatı bir yana bırakıp peri masalları anlatmak ve insan üstü kahramanlardan söz etmek gibi bir niyeti yok, Yeni romanın realiteyi ele alış tarzı başka. V. Woolf'un da, Joyce'un da konusu: en önemsiz gün (A. Bennett'in tâbiri ile 'the dailiest'). Ama kâinat çapında genişletilen bu 'gün', en gizli sırrını açığa vurur.

Eserin amacı özü kavrayan bir vizyon, topyekûn bir ifşa olmak. Realiteyi kompartımanlara ayıramaz ki. Romancı aradığı yoğunluğu ve manayı günlük realitede bulamaz hiçbir zaman. Nesneleri gizli hakikatleri içinde yakalamak isteyen, görünüşlerden kurtulmalı. Realitenin unsurları başka bir düzeye aktarılacak ve yaratıcı onlara yeni bir biçim kazandıracaktır. Hikâye (fiction) bir yana bırakılacak, serüvene, tasvire, saiklerin ve seciyelerin psikolojik tahliline boşverilecek, bir kelime ile, reeli kavramak için reelden uzaklaşılacak... Realite yeniden kaoslaştırılmalı ki bir kere daha aydınlatıcı bir imaj ortaya çıkabilsin: sanatın yarattığı

bu reel, realiteden daha hakiki, daha dolu, daha manalıdır. Sanatın mantığı başkadır, hayatın mantığı başka. Joyce, reelden söz ederken reele bakmaz. Tek kaygısı: kelimelerin cümle içindeki yeridir. Roman da anlatış düzeyinden yaratış düzeyine geçmek istiyor, şiir gibi, resim gibi.

Modern roman, kendi başına bir kosmos.. ne bir realiteyi tasvir eder, ne derunî bir vizyonu. James, Kafka, Proust, V. Woolf.. Flaubert'in aklından çıkmayan saf romanı gerçekleştirdiler. Bu roman bütün ayrıntıları ile önceden düşünülmüş, bütün ayrıntıları birbirine bağlı, kendi mükemmeliyeti üzerine kapanmış bir alan, yaratıcı bir hürriyetin yükselttiği bir eser. Reelle tek münasebeti, reelden kopmuş olması. Modern roman soyutlamaya ve hermetizme yönelmiştir demek istemiyoruz. Başlıca özelliği: eşya ile yakından bir temas ve konuşma dilini kullanması. Romancı ister soyut ve sembolik bir dil kullansın, ister halk diline yönelsin, isterse Joyce gibi her ikisiyle yazsın, roman, artık, bir dil araştırması, bir dil tecrübesidir. Romancı artık biliyor ki bu kelimelerin amacı nesneleri anlatmak. Roman, dünya ve insan hakkında bir görüş getirmekte ve bir çağın meselelerine cevap vermektedir. (Modern romanda, felsefeye ve düşünce edebiyatına hâkim olan sorular ve cevaplarla karşı karşıyayız). Fakat roman dünyadan kopmadıkça ve onu başka kanunlara göre yeniden kurmadıkça, dünyayı aydınlatamaz. Evet, romancının gayesi, insana ve içinde yaşadığı dünyaya ait bir vizyonu aktarmaktır. Ama bu vizyonu, ne içinden gelen sesleri dinleyerek, ne de reel nesneleri gözetleyerek elde edebilir. Ancak bir dil yaratmak suretiyle amacına erişebilir."[101]

---

101 Gaëtan Picon, "Le Style de la Nouvelle Littérature" (Yeni Edebiyatın Üslubu), *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures* içinde, cilt 2, s. 196-211.

F- HAYALİYYUN'DAN HAKİKİYYUN'A[102]

Çizdiğimiz şemaya sadık kalalım. Tanzimat'a kadar romanın tarih-öncesi. Tanzimat'tan Halit Ziya'ya kadar ön-tarih. Sonra, kök salan gelişen, olgunlaşan Türk romanı.

Bizce, Türk düşüncesi, Tanzimat'tan bu yana büyük fetihlerini yalnız bu alanda gerçekleştirdi. Şiirde bir Bâkî, bir Fuzulî, bir Nedim, bir Şeyh Galip hâlâ rakipsiz. Hamit veya Fikret, Haşim veya Yahya Kemal, Necip Fazıl veya Nâzım Hikmet.. Himalayalar'da birer zirve. Hiçbiri babasız doğmamış. Tarih'te bir Naima'nın veya bir Cevdet Paşa'nın aşıldığını kim söyleyebilir? Tiyatromuz hâlâ emekliyor. Tenkit, *Celâl Mukaddimesi*'nden beri büyük bir ilerleme kaydedemedi. Deneme'de bir Bacon, bir Macaulay, bir Taine yaratamadık. Evet, bir Balzac'ımız, bir Dickens'ımız, bir Dosto'muz yok belki. Ama bir Peyami, bir Kemal Tahir, bir Adalet Ağaoğlu. Avrupa'daki çağdaşları ile pekâlâ boy ölçüşebilir.[103]

"Divan edebiyatında roman yok. Niçin olsun?

Batı'nın ilk romanlarından biri, *Topal Şeytan*. Kahraman evlerin damını açar, bizi yatak odalarına sokar. Roman, başlangıcından itibaren, bir ifşadır. Osmanlı'nın ne yaraları vardır, ne de yaralarını teşhir etmek hastalığı. Hikâyeleri ya bir destan parçasıdır, yahut hisse alınacak bir kıssa.

Roman'ın burjuvaziyle doğduğunu söylerler. Burjuvazi Avrupa'nın imtiyazı, daha doğrusu yüz karası. Demek ki roman, başka bir dünyanın, başka bir ruh ikliminin, başka bir toplumun eseri. Daha zavallı bir dünyanın, daha dişi bir manevî iklimin, daha geveze bir toplumun.

Şöyle diyelim, bu edebî tür, bir buhranın, bir uyuşmazlığın, reelle ideal arasındaki bir nispetsizliğin çocuğu. İçtimai

---

102 Bu başlığı "Bizde Roman" başlığının yerine kullandık.

103 Bkz. Cemil Meriç, "Romana Dair", *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, İletişim Yayınları 1993, Kubbealtı Konferanslarından, 6 nisan 1979, s. 339-342.

bir sıhhatsizlik, hiç değilse, bir tedirginlik alâmeti. Sınıf kavgaları ile sahneye çıkışı bundan. İnanmış bir toplumda, pürüzlerini yok etmiş bir toplumda, hayalî çözüm yolları aramaya ihtiyaç duymayan bir toplumda romanın ne işi var?

Osmanlı, Osmanlı olarak kaldıkça Batı romanını anlayamazdı. Önce uzun bir temessül, daha doğrusu tesemmüm merhalesinden geçecek, iktisadî ve içtimâî müesseseleriyle değişecekti"[104] ki roman boy atabilsin.

Şuuru Burkulan Aydın[105]

Alışkanlıklarıyla Osmanlı, kafasıyla Fransız.. Beşir Fuat'ı Cizvitler zehirledi. İmanını kaybeden o coşkun zekâ, yeni bir din buldu kendine: maddecilik. Batı'nın müsbet ilimlerini naslaştırdı.

Kılıç bir fetih aracı değildi artık. Zafer rüyaları ancak kalemle gerçekleşebilirdi. Abdülaziz Han'ın yaveri bu çetin kavgaya kahramanca atıldı. Ama çağdaşlarının dilini konuşmuyordu Beşir. Her makaleyle biraz daha yalnızlaşıyor, uçurum biraz daha derinleşiyor, anlayışsızlık kine inkılap ediyordu. Burkulan şuurunu uyuşturmak için içkiye ve kadına koştu. Nafile.. Dudaklarında günahların buruk tadı, bezgin ve yorgun, kavgaya devam etti. Gönülle aklın, şiirle nesrin, imanla inkârın, Doğu ile Batı'nın kavgası. O yalçın irade, bu çılgın savaşa üç yıl dayanabildi. Hayalle gerçek arasındaki uçurum, maddecilikle doldurulamazdı. Naaşını fırlattı uçuruma. Don Kişot'u kitaplar çıldırtmıştı, Beşir'i kitaplar öldürdü.

---

104 Cemil Meriç, *Bu Ülke*, "Divan Edebiyatında Roman" yazısından aktarılmış. 7. baskı, s. 119-120.

105 Bu yazı "Hayaliyyun'dan Hakikiyyun'a" başlığıyla, *Mağaradakiler*'in 1. baskısında (Ötüken 1978) yer alırken, Cemil Meriç yazıyı eserin 2. baskısından çıkarır ve aynı yıl yayımlanan *Kırk Ambar*'da kullanır. O nedenle bu yazı *Mağaradakiler*'in İletişim Yayınları'nca yapılan baskılarında bulunmamaktadır.

Her aydın bir cemiyetin veya cemaatin sözcüsüdür. Beşir yalnızdı; yapayalnız: karanlıklarda yanıp sönen bir şimşek.. Çorak toprağı yalayan, fakat serinletmeyen bir sağanak. Kendi kendini yiyen bir ızdırap. Yabancılaşmış Türk aydını, o metruk ve meçhul mezarın başında haşyetle ürperse, yeri.[106]

Hugo mu, Zola mı?

1885'lerdeyiz. Batı, kırk haramilerin mağarası. Osmanlı'nın genç tecessüsü o tehlikeli mağaranın hazineleriyle büyülenmiş gibi. Çağ, bir aktarma humması içindedir.

Yusuf Kâmil Paşa, çeyrek asır önce *Telemak*'ı Türkçeleştirmiş. *Sefiller* çevrilmiş arkasından. *Sefiller*, daha doğrusu bir zabıta romanına benzetilen *Hikâye-i Mağdurîn*. O yılların en çok okunan kitabı *Monte Kristo*. Belli ki Doğu'nun bezgin muhayyelesi, Avrupa'da *Binbir Gece*'ler aramaktadır. Ne var ki Avrupa'yı daha yakından tanıyan güzideler için Avrupa demek, Victor Hugo demekti. Hugo, Lamartine, Musset..

Beşir, bu hayalperest dünyaya ilk defa olarak başka bir Avrupa'dan söz eder: müspet ilimlerin ve "hakikiyyun"un Avrupa'sından.

"Victor Hugo" risalesi, uyuşuk bir dünyada patlayan bomba. Yıkılmak istenen Hugo değil, zevkler ve tahassüsler. Şuuru burkulan aydın, çevresine isyan eder. "Taptığınız tanrı, alelade bir puttur" diye haykırır.

Bir kelimeyle, yazarın ilham perisi: öfke. Beşir, yeni bir Promete. Ama risalenin amacı, meçhul bir dünyadan haberler getirmek değil sadece... Beşir, Avrupa'nın şu veya bu edebiyat mektebinden çok, kucağında yaşadığı ruh iklimine düşman: hayale, müpheme, eskiye. Hugo'nun karşısına Zo-

106 Beşir Fuat, Ali Namık ve Baha Tevfik, "Frenkleşmiş Aydınlar Kafilesi"nin üç ismidir Cemil Meriç'e göre. Bkz. *Bu Ülke*, İletişim Yayınları 1992, 7. baskı, s. 133-134.

la'yı çıkarışı bundan. Devrilen putun yerine yeni bir put. Koestler'i hatırlayalım: Her aydın bir put kırıcıdır, bir put kırıcı ve bir put yapıcı.

Hayaliyyun, Hakikiyyun

Çağdaş Batı edebiyatı, iki cepheye ayrılmıştır Beşir için: "Hayaliyyun" ve "Hakikiyyun." Hayaliyyun'un bayrağı Hugo'dur, hakikiyyun'un Zola.[107]

Gerçek Avrupa'yı Zola temsil eder. Şiarı: edebiyatı fenne tatbik. Risalenin önsözünde: "Bir zühaddeyn düsturunda gördüğüm ulviyeti en âli, en latif, en beliğ addolunan şiirlerde bulamam" itirafını okuyanlar, Beşir'in bu tercihini yadırgamayacaklardır. Beşir ne edipti, ne edebiyat tarihçisi. Zola'yı tanıyor muydu? Hayır. Üstadın birkaç kitabını okumuş, ilimciliğine hayran olmuştu. Realizm'le natüralizm'i ayırmaz birbirinden. Risalede ne Flaubert'in adı geçer, ne Goncourt'ların. Romanla ilmin başka başka dünyalar olduğunu düşünmez Beşir.[108]

Görüyoruz ki, Beşir'in çağdaş Avrupa edebiyatını, hayaliyyun ve hakikiyyun diye ikiye ayırması hiçbir tetkike dayanmaz. Hugo'yu ciddi olarak okumamıştır. Çağının Fransız basınından da habersizdir. Bruntière'in *Revue des Deux Mondes*'daki "Le Roman Expérimental", (14 Şubat 1880) ve "Les Romanciers Naturalistes" (15 Eylül 1881) makalelerini görmüş olsa o kadar aşırı bir hayranlığa kapılmayacaktı. Kaldı ki Brunetière'i anlayabilir miydi acaba? Bununla beraber çevresindekilerden hiçbiri Batı edebiyatına Beşir kadar vakıf değildir. Ama eski kolağası bu üstünlüğü etrafındakileri ezmek için kullanır.

---

107 Hayaliyyun yani romantizm, hakikiyyun ya da realizm.

108 Zola'dan ilk söz eden yazı Victor Hugo risalesi değildir. 16 Şubat 1885 tarihli *Mecmua-yı Ebuzziya*'da "Realist denilen fırka-i burhaniye" hakkında bir makale var. Zola'nın *Documents Littéraraires*'inden özetlenmiş, (C.M.).

Beşir'in Zola muhabbeti bir hayal mahsulüdür. O da bütün çağı gibi lafızlara âşık, bütün çağı ve çağımız gibi.[109]

Hakikat, hakikat.. İyi ama Batı edebiyatı asırlardan beri hakikat peşinde değil midir? Sanatçılar, en az Rönesanstan bu yana kelimeler, renkler, hacimlerle tabiatı ifade etmeye çalışmıyorlar mı? Klasiklerin akıl hocası Boileau, "hiçbir şey gerçek kadar güzel değildir", dememiş miydi? Evet, her yazar gerçeği anlatmak ister. Ne var ki her mektebin gerçek anlayışı başka. Klasik için tabiatta mühim olan, yalnız, insan. Başka bir söyleyişle, ruh. Amaç insanın kendisini, yani ezelî vasıflarını bulmaya çalışmak. Hangi "gerçekçi", o dünyayı bütün giriftliği, bütün kıvrımları, bütün derinliği ile bir Racine kadar anlatabildi? Beşir'in hayaliyyun adını verdiği romantikler için hakikat, kâinatın bütünüdür: çirkin veya güzel madde veya rûh.. tabiat her yönüyle canlandırılmalı. Rüya da gerçek değil mi? Romantizm, edebiyatta hürriyettir, diyen Hugo, edebiyatın hudutlarını sonsuza kadar genişletmiştir. Daha sonra gelen yazarlara bu fetihleri derinleştirmek kalıyordu sadece. Realizm, dikkati minnacığa teksif etti. İhtiyar hizmetçi kızın avucundaki kırışıklıkları saydı bir bir, veya Baba Grandet'nin burnunu adese ile inceledi.

Bir Kavganın Hikâyesi[110]

Bir başka Zola-perest de Sait Bey (1848-1921).[111] İnkıraz çağının hırçın, haşarı, hürendiş bir edibi. Tezatlar içinde

---

109 *Kırk Ambar*'ın 1980 baskısında (Ötüken) Notlar bölümünde yer alan bilgiler metinle kaynaştırıldı.

110 *Kırk Ambar*'ın 1980 baskısında (Ötüken) Notlar bölümünde yer alan bilgiler metinle kaynaştırıldı.

111 Hayat hikâyesi kısaca şu: 1848'de İstanbul'da doğmuş. İlk mektebi, babası Kemal Paşa'nın büyükelçi olarak bulunduğu Berlin'de okumuş. Fransızca'sı metin, Arapça'sı mükemmel, Acemce'sine diyecek yok. Önce Hariciye Mektebi kaleminde memur. Sonra Şurayı Devlet birinci sınıf muavinliği. Matbuat

çırpınan bir aydın. Bir parça Suavi, bir parça Beşir Fuad, bir parça Baha Tevfik. Cesur ve hayasız. Doğu ile Batı arasında rakseden bir deha müsveddesi. Bu kendini beğenmiş münevverin tehlikeli bir huyu var: Mizahperdazlık. Tokat, sopa, nikbet.. uğramadığı belâ kalmamış, ama yine de bırakmamış alayı. Çalışkanlığına hiç diyecek yok. Larousse'un koca kamusunu tek başına çevirmeye kalkmış. Dev bir tecessüs, eşsiz bir gayret. o da Beşir gibi paşazade ve Beşir kadar yalnız. Rahat nefes alabilmek için mizaha kaçıyor zaman zaman.

Hamit'e ciddi bir sebep yokken çatar. Aldığı cevap:

Mir Said bahsde naehl imiş meğer
İbni Kemal sandık, ebü cehl imiş meğer.

Mithat Efendi'nin namus ve haysiyetine, "şaka olsun" diye dil uzatır. Gördüğü mukabele sokak ortasında sopa yemektir.

Rousseau'dan *Fezail-i Ahlâkiye*'yi çevirir. Önsözde:

Arapça isteyen Urban'a gitsin,
Acemce isteyen İran'a gitsin,
Frengiler Frengistan'a gitsin.
Ki biz Türküz, bize Türki gerektir,
Bunu fehmetyen cahil demektir.

diye naralar atar.

Bir başka manzumesinde de aynı milliyetçi tavır:

Tarzı İran ile Urban'a bırak eslafe
Türk isen Türk'e yarar şivede tahrire çalış.

Müdürlüğü. Nihayet Şurayı Devlet Bidayet Dairesi Reisliği. Galatasaray Sultanisinde, Mülkiye ve Hukuk Mekteplerinde hocalık. Yemen'de geçen dokuz sürgün yılı ve Meşrutiyet. Tekrar İstanbul ve yeniden Şurayı Devlet. Üstadın gazetecilikte de büyük hizmetleri var. Çeşitli mevkutelerde başyazar, yönetici. Ölümü 1921, (C.M.).

Ama kendileri bütün yazılarında tumturaklı ifadenin azat kabul etmez bir takipçisidir. Zavallı Lastik Sait. Ayağından yaz kış çıkarmadığı lastikleri ve üç beş risalesiyle tarihe göçtü.

Galatat-ı Terceme (tercüme yanlışları), dilimizin tarihî bakımından çok değerli bir mevkûte. Lügatçilerimiz o derbeder defterleri sık sık karıştırmalıdırlar. Derbeder, dedik. Çünkü Sait Bey büyük bir ciddiyetle Fransızca ile Türkçenin sırlarını aydınlatırken, kalemi gemi azıya alır. Dosta düşmana sataşır. Kendisine sorarsanız, bu masum iğneleyişler sohbetin tuzu biberidir. Tarizlerinin başlıca muhatabı da Ahmet Midhat.

Galatat-ı Terceme'nin 15. defterinde yine Hâce-i Evvel'e yüklenir. Midhat Efendi klasikleri kazandırmak istemiştir Türkçe'ye. Sait Bey çığlığı basar: "Buna ne lüzum, ne de imkân var. Mühim olan, Avrupa'nın bugünkü efkârıdır: Efkâr-ı siyasiye ve edebiyesi. Şimendifer asrında posta arabalarını diriltmeye kalkmak abes değil mi? Kaldı ki Midhat Efendi klasiğin gerçek manasından da habersizdir. Kelimenin ahengine âşıktır sadece:

"Şûd be lafz-ı klâsik
Midhat Efendi âşık."

Sait Bey'i çileden çıkaran bir başka cihet de *Tercüman-ı Hakikat*'te Zola'nın eserlerine "rezaletnâme" denilmesidir. Nasıl olur efendim. "Emile Zola'nın rezaletnâmeleri tâbirini bî mehâbâ irad eden, Avrupa'nın ahval-i hâzıra-yi edebiyesine ve Emile Zola'nın mensûb olduğu realizm mesleğine gayr-ı vâkıf olduğunu ispat etmiş olur." Hakikatten niçin korkuyoruz? İnsanlığın gözü açılmıştır artık. Manayı, mecaz ve istiâre gibi lafız oyunlarına feda etmenin zamanı geçmiştir. Asrımız, realizm asrı."

Garip değil mi? Çağının en uyanık, en geniş tecessüslü kalemi, natüralizm'den habersizdir. Yani onun da Zola hak-

kındaki bilgisi kulaktan dolma denecek kadar sığ. Realizm anlayışı da Avrupa'nın "efkâr-ı hâzıra"sına hiç de âşina olmadığını belgelemektedir. Okuyalım:

"Realizm mesleğinde, Hazret-i Mevlâna bizim için tam ve kâmil bir pişvâdır.. *Mesnevi-i Şerif*'in tasavvufa ve hikemiyâta müteallik aksamından mâdâsında yani, menâkıb ve hikâyât kısmında sırf realizm mesleği ihtiyar buyurulmuştur." Nura benzeyen hakikat, engellerden ne kadar uzaklaşırsa bakışları ve düşünceyi o kadar aydınlatır.

Sait Bey Doğu ile Batı'yı, tasavvufla maddeciliği, Mevlana ile Zola'yı bahtiyar bir âhenk içinde kaynaştırdıktan sonra tekrar çağımıza döner. "Realizm tarzında yazılmış eserleri" çoluk çocuk eline vermek doğru değildir. Ne var ki toplumu büluğa ermemiş ve ermeyecek bir çocuk saymak da ayıp.

Midhat Efendi, muarızının söylediklerini kendi cevaplarıyla birlikte küçük bir kitapta toplar. (Tercüman-ı Hakikat Matbaası, 1315, Said Beyin makalesi 40 sayfa, Ahmet Midhat Efendi'nin cevabı 206 sayfadır.)

Efendiye göre Zola'nın kitaplarına "rezaletnâme" adını vermek bile azdır. Filhakika *La Terre*'in (Toprak) yayınlanmasından sonra üstadlarından ayrılan birçok tanınmış yazar Zola'nın romanlarını skatoloji'ye idhal etmişlerdir. Emile Zola'nın gördüğü ve gösterdiği şeyler müzahrefattan ibarettir. İnsanlık bu murdarlıkların ezelden beri farkında. Ama mestûren aksınlar diye, lâğımlar yapmış. Said Bey, kelimenin büyüsüne kapılmayıp Zola'nın romanlarını okusa, muhabbetinin ne kadar yersiz olduğunu anlardı. Fransa'nın en ciddi gazete ve mecmuaları Zola'nın eserlerini tavsiyeye şayan bulmaz"

Realizm, realizm. Bir şeyin güzel olması için reel olması yeter mi? Dünyada sayısız müzahrefat var. Yani müzahrefat da reel. "Zola bunlara istediği gibi burun sokmakta muhtar." Ama "o kokulardan hoşlanmayanlar da burunlarını tı-

kamakta" hür değil mi? Hele *Mesnevî-i Şerif*'i realizm mesleğine dâhil bir kitap saymak, bir şâheser-i garabet. Bir defa Mesnevî'nin, tasavvufa ve hikemiyâta ait olmayan kısmı var mı? O kitâb-ı müstetâb ilk beyitten son beyite kadar tasavvuf ve hikemiyât. Sonra hikemiyâtın hepsi de muhayyel birtakım menâkıba dayanır. Bir kelimeyle Said Bey ne realizmi anlıyor, ne Mesnevî'yi."

Ahmet Midhat'a Göre Emile Zola

Midhat Efendi, Türk romanını yaratan adam. Hikâyeleri ondokuzuncu asrın *Binbir Gece*'si. Batı, Doğu, hakikat, hayal, ilim, efsane, o bulanık ummana dökülen birer ırmak. *Hâce-i Evvel*, okumaya yeni başlayan bir kitleye hitap ediyordu. Başka bir iklimde boy atmıştı roman. Ama hudutları kesin olarak çizilmemişti, henüz. Yazarın hürriyeti kısıtlanmamıştı. O uçsuz bucaksız âlemde dilediği gibi yelken açabilirdi hayal. Ne var ki bu serazat nev'i ehlileştirmek, daha doğrusu Osmanlılaştırmak lâzımdı. O cihangir tecessüs için bir mekteb-i edepdir roman. Vazifesi eğlendirmek aydınlatmak. Mühim olan kıssadan çok, hisse. Başka bir deyişle hikâye bir gayeden çok bir vasıtadır. Bu itibarla Efendi'nin romanlarını harcıalem bir ansiklopedi sayabiliriz; dağınık, derbeder, çocukça bir ansiklopedi. Nizama perestiş eden bir yazarın Zola'yı benimsemesi, natüralizme kayıtsız şartsız meftun olması beklenebilir miydi? Türk okuyucusu *Assomoir*'ı de, *Nana*'yı da, *Germinal*'i de yadırgayacaktı şüphesiz. Yanlış anlamayalım: Ahmet Midhat hiçbir kabiliyete, hiçbir hakikate düşman değildi. Ama *Toprak* yazarını sevmiyordu, sevemezdi de. Bununla beraber geniş tecessüsü Avrupa'nın her edebiyat cereyanına açıktı. *Müşahedât*, realizm tarzında yazmaya özendiği bir hikâyedir.

Önsözü okuyalım: (İhtiyarlayan ifadeyi bir parça gençleş-

tirirsek daha iyi olmaz mı?) "Zola'yı tutanlar, ayıplarını sayıp dökünce, insanoğlu, onlardan kurtulmaya çalışır, diyorlar. Belki doğru ama romancının diline ne buyuracaklar? Bu dil Sururi'nin *Hezeliyat*'ını hatırlatmıyor mu? Gerçi Zola, bu sözleri aşağılık kimselere söyletir. Ama yazan kim? Müstehcen lakırdılardan hoşlanmasa kahramanlarını ayaktakımından seçer miydi?

Ne kadar garip... Romanlarında yirmiden fazla insan var. Hepsi de terbiyesiz, hepsi de hayâdan mahrum. Fransız halkı bu sefih, bu rezil kimselerden mi ibaret? Olur mu canım? Demek yazar iftira ediyor halkına. Evet, roman yalnız boşa gitsin diye yazılmaz. Okuyucuların bilgisini artırmak da lâzım. Ancak hakikatı anlatmak bahanesiyle, romanda, insanoğlunun sefahat ve sefaletini sergilemek de yanlış, akıl almaz tesadüfleri sıralamak da."

"Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri"

Körlerle fil hikâyesini hatırlatan münakaşa. Sait Bey realizm kelimesinin cazibesine kapılarak âşık olmuştur Zola'ya. Midhat Efendi, *Nana* ile *Toprak*'ın uyandırdığı skandala aldanarak *Rougon Macquart*'ları mahkûm etmiştir. Her ikisi de haksız, her ikisi de haklı. Edebiyat-ı hakikiye'yi bütün olarak ele alan ilk yazar Ali Kemal'dir.

Genç mülkiyeli Halep'de uzun bir ikâmetten sonra İstanbul yoluyla Paris'e geçmiş. Gönlü gözü Şark ile dolu. Batı'nın kemalatına uzaktan meftun. Bir taraftan hukuk okumuş, bir taraftan Sorbon'daki edebiyat derslerini dinlemiş. Duyduklarını ilavelerle zenginleştirerek her hafta *İkdam* gazetesine yollamış. Onaltı yıl sonra kitapçı Muhtar Halit'in isteğine uyarak, o eski notları 203 sayfalık bir kitapta toplamış: *Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri* (1912). Perişan, fakat dürüst bir kitap. Bizce eserin en değerli, en öğretici kısımları, yazarın metne

serpiştirdiği notlar. Avrupa irfanıyla doğrudan doğruya temas eden bir Osmanlı aydınının hayret ve hayranlıklarını okurken, ister istemez gülümsüyorsunuz. Sorbon'daki derslerin konusu: Edebiyat-ı hakikiye. Kitabın önsözünde Ali Kemal, seraba benzetiyor edebiyatı, hayal meyal görülen ve yaklaştıkça uzaklaşan seraba. Sorbon'daki dersleri dinledikten sonra şu inanca varmış yazar: Edebiyat, tıp gibi bir fendir. Tıp, fizik ve kimya gibi ilimlerden faydalanarak, insanın maddî refahını ve sıhhatini korumaya çalışır. Edebiyat ise, psikolojiden, felsefeden faydalanarak "mezahat-i fikriyemize, selamet-i maneviyemizde hizmet" eder. "Her türlü fununda, bilhassa fünun-ı nefisede olduğu gibi edebiyatta da bir bedi'a, bir bedi'a-yı fikriye vardır: Bir mahsul-i edebî şu noktaya hâdim, şu hedefe mün'atiftir ki hakayık-ı şu'unâttan birinin evsaf-ı esasiye ve mümeyyizesini hakikatinden, mâhiyetinden daha vâzıh, daha mükemmel izhar eyler."

Önsözden sonra derslere geçiyoruz. İlk ders: ondokuzuncu asırda hakikiyyun edebiyatı. Muallime kulak verelim:

Ondokuzuncu asrın son yarısında edebiyatta bir değişiklik olur. Hayâlin yerini hakikat alır. Ama bu tebeddülü hazırlayan da hayaliyyun. Kâffe-i şu'ûnat, bir tebeddül-i dâimîye tâbidir. Hugo'ya bakın, o da hızla değişmiyor mu? Şâir, 1828'den beri bütün gördüklerini bir deftere kaydetmiş. Üstad en çok maddi manzaralara meftun. Bütün şiirlerinin kaynağı o defterler. Evvelâ nesren işâret, sonra şiiren tevsî. Demek ki hakikiyyun mesleğinin kurucusu da Hugo'dur. Yani bu yeni meslek, hayaliyyun mesleğinin bir suret-i cedidesinden ibaret.

İkinci ders, birincinin devamı. *Sefiller* de, hakikat zeminine oturtulmuş bir hikâye. Ali Kemal, selahiyetli bir ağızdan edebî cereyanların birbirini doğurduğunu hayaliyyun ile hakikiyyun arasında çok büyük farklar olmadığını öğrenir. Daha sonraki derslerde Parnas mektebi anlatılır. Takrirler ge-

niş, ciddî ve doyurucudur. Ama muallimin üzerinde en çok durduğu yazar, meslek-i hakikiyyun'un piri Flaubert'dir. Beşir'in de, Sait Bey'in de, Ahmet Midhat Efendi'nin de tanımadığı *Madam Bovary* yazarını Türk okuyucusu daha sonra Ahmed Şuayb'in *Hayat ve Kitaplar*'ından öğrenecektir. Ama hemen söyleyelim ki Şuayb'in kitabı soğuk, resmî ve ağır başlı görünüşü altında şaşılacak hatalarla doludur. *Edebiyatı Hakikiye Dersleri* ise sıcak, dost, yaşayan bir kitap. Eserde bir yıllık derslerin bütünü yok. Ali Kemal, Balzac'la Stendhal'i atlamış. Yazdıklarını şöyle bitiriyor: "Edebiyatımızda en fazla göze çarpan kusur kargaşalıkdır. Maziyle hali, hattâ müstakbeli birbirine karıştırıyoruz. Hayali, hakikati, tabiatı yekdiğerine mezceyliyoruz. Daha garibi bunları iyice tavsif ve târif edemediğimizden cedide kadîm, kadîme cedid, hayâle hakikat, hakikate hayâl diyoruz.. Son zamanlarda tek hikâyecimizin *Taaffüf*'ü neşredilince her taraftan hakikiyyun tarzında yazılmış bir eser, diye sesler yükseldi. Fesübhanallah!.. İşte üstadın sair âsârı! Bununla onların arasında ne fark var? Aynı kalem, aynı tarz, aynı edâ... Edebî meslekleri gerçekten tanımadıkça, bu karışıklıkları önleyemeyiz."

Yazarın bir başka üzüntüsü de, edebiyatımızda ihtisasa ehemmiyet verilmemesi. Herkes her telden çalıyor. Flaubert, geniş malumatına rağmen yalnız hikâyecidir. "Bir Nâbizâde Nâzım'ı düşünün. Genç ediplerimizin en zekilerindendi. Taşkın ve şaşkın bir zekâ. Bütün meslekleri kucaklamaya kalktı: Asker, şair, mütefenni, hikâyeci... Sonra vaidlerini tutmadan göçtü gitti. Bu edebiyat dersleri, karışıklıklara son verir ve yazarlarımızı vâdi-i ihtisasa sevk ederse ne mutlu bize."[112]

---

112 Bkz. Cemil Meriç, "Nakş-ı Ber Ab", *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, 7. baskı İstanbul 1992, s. 163-164. Ayrıca Ruşen Eşref Ünaydın, "Ali Kemal", *Diyorlar ki*, Ankara 1985, s. 267-314 ve Cemil Meriç'in "Diyorlar ki" yazısındaki Ali Kemal'le ilgili özet tanıtım, s. 376-377.

Yeni Bir Kalem Savaşı, Yahut

Servet-i Fünun, bir kaçış edebiyatı idi. Toplumdan kopan bir edebiyat. Şairin şahane bir mazereti vardı: istibdat. Devir "ancak sükûtun veya riyânın inkişafını teşvik" ediyordu, Cenab'a göre. "Ahd-ı Hamidîde kadınlarımızın güzelliği gibi" şiirlerimiz de "kara ve kalın örtüler altına" gizlendiler... "Bizim saltanat-ı mutlaka senelerindeki faaliyet-i edebiyemiz zihnî bir mücâhededir... yazılarımız birer mâlûl gâzi. Ama o mâlûl gâziler de olmasa edebiyatımız büsbütün yok olacaktı". Belki doğru. Ne var ki o karanlık gece "pembe bir şafakla" sona ermiş, hürriyet ilân edilmişti. İstibdat bir "bahane" olamazdı artık. Heyhat... Peri-i hürriyetin bütün nevâzişleri dilini çözemiyordu üdebâmızın. Zincirleri kırılan arslanlar kükremeyi unutmuşlardı. Yine aşk şarkıları söyleniyordu Parnas'ta, Ferdî tahassüsler terennüm ediliyordu.

Raif Necdet, müstehcene, bayağıya boğulan edebiyat karşısında isyan eden maşerî vicdan. *Resimli Kitap* mecmuasına yolladığı musahabeler, müselsel bir şikâyetnâme: "İnkılâbdan sonra, edebiyatın da bir inkılâb geçirmesi lâzımdı. Ama ümitlerimiz gerçekleşmedi. Yine hasta bir edebiyat, yine hep aşk, hep kadın terennümatı... Bir yıldır düşünce dünyamız tam bir çoraklık içinde. Üstadlar susuyor. Gençler sevda peşinde. Nedir bu inhitat-ı edebî?" Genç yazar yeni neslin ciddî eserler vermeyişini bilgisizliğe bağlıyor. "Edebiyat, içtimaî hayatın –san'atkârâne bir tarzda– fotoğrafını almak; sonsuz ızdıraplar ve sefaletler içinde koşan beşeriyete bir nefha-yı sükûn ve teselli, bir reşâşe-i itimad ve emniyet serpmek hüneridir". Gençlerimiz "Fransa'nın hevâperest, müptelâ-yı zevk ve ihtiras, lâubali, üryan ve 'egoist' muharrir ve şairlerini değil, samimî, nezih, hakikatbin, fazilet ve adâlete meclub mütefekkir şâirlerini ve filozof ediplerini takdir ve taklid etmelidir".

Raif Necdet de Avrupa'ya hayran, yalnız, yükselen Avrupa'ya. Yirminci asırda "san'at, san'at içindir" nazariyesine taassupla bağlanmak hata. Edebî eserler "yalnız güzel ve pür-sevdâ değil, aynı zamanda müfit ve pür-ziyâ" da olmalıdır. Hele bizim gibi "terakkî ve medeniyetde geri kalan memleketlerin âsar-ı edebiyesi". Enine boyuna incelenmesi gereken nice "mesâil-i içtimaiye ve ahlâkiye" varken onlara lâkayt kalmak 'insanîye' karşı kayıtsızlık değil mi? Çözüm bekleyen binbir dâvâ, binbir mes'ele. Ve hürriyete kavuşan yayın hayatımızda *Çıkmaz Sokak* gibi eserler. Sanki toplumun biricik derdi, 'sevicilik'. Unutmayalım ki, heyet-i içtimaîye san'atsız yaşayabilir, ahlâksız asla." (Eylül 1909).

İki ay sonra yayımlanan bir musahabede de aynı karamsarlık: Hürriyete rağmen edebiyat durgun. Oysa edebiyat toplumda "tahavvüller" yaratan bir güç. Rousseau ile Voltaire'in Fransız İhtilâli üzerindeki etkileri inkâr edilebilir mi? Zola, o muazzam eserleriyle "demokrasinin tevessü ve inkişafına hizmet" etmemiş midir. Edebiyatı kapılarını aşka kapasın, demiyoruz. Ama içinde bulunduğumuz nazik dönem, ferdîden çok içtimaîye yönelmemizi gerektirmektedir (Teşrin-i Sânî 1909).

Bu dostça ikaz, genç aydınlar arasında kıyamet kopardı: Bir bardak suda fırtına. Filhakika Raif Necdet, muhasebelerini kaleme alırken Fecr-i Âti'nin marazî hassasiyetini düşünmemişti. Bu encümen (daha doğrusu senâkl) 20-30 yaşları arasında bir avuç aydın tarafından kurulmuştu (Mart 1908). Garip bir şiarı vardı encümenin: "Edebiyat şahsî ve muhteremdir". Delikanlıların iddiası: "Herkesten ziyade edebiyatperest ve azimperver" olmaktı. "Temelini attıkları müessesenin bu ilim ve edebiyat çölünde zümrüd bir vâha" olacağını umuyorlardı ama "şimdilik", "Avrupa'daki edebiyat mekteplerine" benzemek istiyorlardı sadece. Lisanın, edebiyatın, ulûm-ı edebiye ve içtimaîyenin terakkisine hiz-

met edecek kabiliyetleri bir araya toplayarak "tenvir-i efkâra" çalışacaklardı. Avrupa ile temas kuracak, "memleketimizin tenevvüat-ı edebiyesini garba, garbın envarını, âfak-ı şarka" nakledeceklerdi.

Sanatın istiklalinden şüphe ediyordu Raif Necdet. Üstelik *Çıkmaz Sokak*'ı eleştirmeye kalkıyordu. Müstehcen ne demekti? Sanatta müstehcen olur mu idi? Piyesin yazarı Şehabettin Süleyman Fecr-i Âti cemiyet-i edebiyesindendi. İlk haykıran Yakup Kadri oldu. Hasan Âli, "Manisa efesinin edebiyat dağına çıkan genç, kalın, gür sesiyle ilk isyan haykırış"ı diyor. Doğru, efendice bir ikaza efece bir karşılık. Yakub'a göre, *Resimli Kitap*'taki yazı "bir musahabe değil, baştan aşağıya bir nasihat, bir emir"di. Hem bu Raif Necdet de kim oluyordu? Her şiir bir *Marseillaise*, bir edebî eser bir Mirabeau nutku olamazdı ki. Edebiyata istikamet çizmek ne büyük küstahlık, ne büyük bir taassub-ı fikrî idi. Raif Necdet'i okurken Danton konuşuyor sanırdınız. Hayır... hayır. O satırları yazan bir edebiyatçı değil, bir askerdi muhakkak. Ama rahibe de benziyordu. Ne idi o "kavanin-i ahlâkiye'ye karşı gösterilen humma-yı muhabbet?" Fecr-i Âti'nin o coşkun kalemi asıl dâvâyı bir yana bırakarak hasmının kişiliğine saldırıyordu. "O bana biraz her şey gibi görünüyor. Biraz asker, biraz Danton, biraz rahip; cenin-i sâkıt halinde kalmış bir Tolstoy; mefluç bir Rousseau... biraz her şey. Fakat hiçbir zaman bir edib değil..." San'at "Her türlü kuyûd ve kavanin-i mevzuânın" dışındaydı. "San'at kadar san'atkâr da hürriyet-i kâmiliye muhtaçtır." Türk edebiyatının ilk piyesiydi *Çıkmaz Sokak*. Ve Yakup Fecr-i Âti'nin düstur-u edebîsini bir dua gibi tekrarlıyordu: "San'at, şahsî ve muhteremdir". Böyle bir bedahate (daha doğrusu böyle bir terbiyesizliğe) verilecek tek cevap vardı: sükût. Raif Necdet bir encümene değil, bir nesle sesleniyordu. Islıklara aldırmadan yoluna devam etti.

Raif Necdet'e Göre Zola

Zavallı Raif Necdet. Ömür boyu sadık kaldı dâvâsına: edebiyat, toplumun hizmetinde olmalıdır, sanat amaç değil araç. Ve unutuldu gitti. Edebiyatperest Yakup, fildişi kulesini yıktığı, yani edebiyatı politikanın hizmetine verdiği için yaşıyor. Ne hazin tecelli. Raif, *Rougan Maucquart*'ları okumuş muydu? Sanmıyoruz. Hükümlerinin, başlıca kaynağı edebiyat tarihleriyle mevkûteler. Bizde Zola'nın anlaşılmadığından şikâyetçi. Romancı müstehcen düşkünlerine icazet veren bir fetvacı sanılıyor. Ne kadar yanlış. Zola, levsiyatı hoşlandığı için tasvir etmez. Amacı, "bir hakikat-ı fenniye'nin ispatı"dır. Gönül verdiği ülkü: insaniyet ve adalet. Toplumdaki sefaleti anlatırken, insanları galeyana getirmek ister. Galeyana gelsinler ki, sefalet sona ersin. *Germinal*, demokrasiyi geliştirmek, işçileri daha mutlu bir hayata kavuşturmak için kaleme alınmıştır. "Zola gibi bir insanlık ve hakikat kahramanı bu kadar fena ve sefil bir sûrette mi taklid edilmeliydi?"

"Fransa'da sosyoloji ilmini, o bülend irfanıyla romana tatbik eden Zola olmuştur". Raif, her vesileyle anar üstadı. Bourget'nin *Barikat* isimli oyununu eleştirirken "şüphe yok ki Zola, sağ olup da bu konuya eğilmiş olsaydı eser başka türlü biterdi" der. Başka türlü, yani "sermayedarların izmihlâli ile". "Dreyfus mesele-yi içtimaîyesinde", Zola ile Bourget arasında ne büyük uçurum olduğunu görmedik mi?.. Nitekim *Travail* romanında da işçilerin hukukunu müdâfaa eder Zola.

Edebiyat toplumun aynası olmalıdır, doğru. Zola, içtimaî hakikatları olduğu gibi anlatan bir realist. Ama Raif'i realizmin aşırı bir hayranı sanmayalım. Yazar, Zola kadar Rousseau'ya, Anatole France'a, Tolstoy'a da hayrandır. "Her meslek-i edebînin kendine göre meziyetleri, nakiseleri var. Yalnız bir mesleğe bağlanmak doğru olmaz". Realizm ile ide-

alizmi kaynaştıran yazarlar "eserlerinde hem hakikatın ziyasını, hem hayalin şiirini yaşatabildiklerinden, muvaffakiyetleri daha sihirli, daha câzibdir". Ne var ki, çağımızın hâkim temayülü: realizm. Yarın ne olacak bilemeyiz. İnsan ruhunun ezelî ihtiyacı: teceddüt. Bu itibarla realizmin ebediyen muzaffer olacağı söylenemez. Realizm mesleğinde en çok muvaffak olanları şöyle sıralıyor Raif: Balzac, Maupassant, hususiyle Zola. "O Zola ki demokrasinin, sosyalizmin tohumlarını eserleriyle filizlendirmiş, sihirli kalemiyle bir devrin içtimaî tarihini tespit etmiş, mâlikâne-i edebiyata yalnız psikolojiyi değil, fizyoloji ve sosyolojiyi de ithal etmiştir". Raif Necdet, aynı inancı defalarca tekrarlar: "Yarının edebiyatı, realizm ile idealizmi mezcetmek zorundadır."

Son yazılarından birinde Batı irfanını ülkemize taşıyan Ahmet Şuayp'tan sitayişle söz eder. Ve onun Zola hakkındaki mütalaalarını aktarır: "Zola'ya göre natüralizm, zamanımızın tekâmül-i fennîsine mültesıktır. Mamafih O da Flaubert gibi romantizmin tesirinden bir türlü kurtaramamıştır kendini... Son zamanlarında uhuvvet-i beşeriyeye, emeğe, hakkaniyete karşı coşkun bir sevgi göze çarpar".

Demek ki II. Meşrutiyet aydınları için Zola, yalnız fenci değildir. Beşir Fuat'ın "edebiyatı fenne tatbik etmiştir" gibi çocukça sitayişlerinden uzaktayız. Zola, Sururi'ye de benzetilmemektedir artık. Çünkü *Rougon Macquart*'lar yazarı, Batı'da da yeni bir hüviyetle kabul ettirmiştir kendini: Bir edebiyatçıdan çok, yiğit ve yavuz bir kavga adamı hüviyetiyle. Nitekim o dönemin en coşkun ve âteşîn yazarlarından biri, romancıyı bir kahraman olarak yüceltir.

Bir Zola Perestişkârı: Halide Edip

Filhakika Halide Salih imzasıyla *Âşiyan* mecmuasında çıkan yazı, romancı Zola'dan çok, Dreyfus Dâvâsı'nın havârisini

yüceltmektedir. (Yıl 1324, sayı 9) Zola ancak Shakespeare'e benzetilebilir, genç yazara göre. Gerçi aralarında üç asır var, gerçi ikisi de ayrı kavimlerin çocuğu. Ama ne çıkar... Biri Fransa'nın, öteki İngiltere'nin en büyük edibi.

Shakespeare'in kahramanları insanın kendisidirler. Sezar'ı yıkan Brütüs'te, istibdatı deviren çağdaşlarımızın kudret ve emellerini bulmuyor muyuz? Hattâ bizim son inkılabımızda yaşayan, hareket eden insanlar da Brütüs'e benzemezler mi? Hamlet, ruhundaki incelikler, tezatlar ve kabiliyetlerle yirminci asrın insanı değil midir? Hele Lady Macbeth... Halide hanım, Shakespeare'in ebediliğini, kahramanlarının ölümsüzlüğü ile izah ettikten sonra Zola'ya geçiyor:

"Zola'nın hayat-ı hakikiye sahneleri teşkil eden yığın yığın âsârı, belki bir gün başka bir hayat-ı müstakbeleye âyine olamamaktan küçülür, ehemmiyetten sâkıt olur. Fakat Zola'nın Dört Kitab[113] diye yazdığı son eserleri, yalnız Fransızların değil, bütün insaniyetin mucib-i iftiharıdır. Hususiyle *Hakikat* namiyle Dreyfus meselesi üzerine bütün bir efkâr-ı umumiyeye karşı fırlattığı, cesur, büyük eseri, hiçbir insan yoktur ki muharririn cinsine mensub olmak hiss-i mefaretiyle okumasın". Zola ölmüştür ama rüyası gerçekleşme yolundadır. "Ömrü boyunca insanları ayıran âdetler ve inançlar aleyhine feryâd eden bu büyük insanı, insanların hakikate, vicdan hürriyetine hakkı olduğunu ispata çalışan bu edibi" gelecek asırlar saygıyla anacaktır. Evet.. İki dâhinin kahramanları birbirinden farklı. Zola'nınkiler "felsefenin insan şekline girmiş simaları". Mesela "*Hakikat*'taki Jean, tecessüm etmiş adâlettir". Romancının bir başka zaafı da: Kadınları. "Kütüphaneler dolusu âsârında tek büyük kadın yok".

"Shakespeare'de insanların hattâ kendinin ma'kes-i ruhunu, ihtisas ve hayat-ı beşerin kaynaşan serabını görürüm.

113 Doğrusu Dört İncil (C.M.).

Zola ile ruh ve fikr-i beşerin seyr ve terakkisine ve gâye-i tekâmülün emel-i maksûduna doğru ilerlerim".

Halide hanım bu aşka uzun zaman sadık kalacak ve *Mevud Hüküm* romanı (1917) perestide-i hayaline armağan edecektir. Şimdi de 1921'lerde Ruşen Eşref ile konuşmasını hatırlatalım: "Fransızlardan Zola'yı pek üstün, pek değerli bulurum. Fakat sanatkâr olarak değil, insan ve gerçeklerin adamı olarak. Zola kadar büyük insan göremem. Kime benzemek istersin deseler, Zola'ya derdim."[114]

Halide hanım romancı Zola'yı tanımamıştı, tanıyamazdı da. Çünkü Fransızca bilmiyordu. Zola İngilizce'ye 1885'de tercüme edilmeye başlandı. Ve hemen bir kıyamettir koptu. Gerçi romanların birçok kısımları makaslanmıştı ama, yine de burjuva ahlâkı yaralanmış saydı kendini. Efkâr-ı umumiye, bu iğrenç kitapların toplanmasını, suçluların cezalandırılmasını istedi. Hükümet işe karışmadı ama, bazı kişiler mahkemeye başvurdular. Mütercim para cezasına çarptırıldı. Sonra üç ay hapse mahkûm edildi. Tercüme durdu.

1948'lere varan tam bir Zola çevirisi yok İngilizce'de. Bununla beraber *Germinal* yazarının yaman düşmanları ve coşkun dostları var o ülkede. Evet, Zola hiçbir zaman bir Flaubert, bir Stendhal, bir Proust kadar sevilmemiştir İngiltere'de ama, romanları çıktıkça büyük dergiler tarafından tanıtılmıştır. Tenkitçiler genel olarak düşmandılar romancıya. Müstehcenle uğraşmasını anlayamıyorlardı. Swinburn, *Assomoir* aleyhinde bir yergi döşendi (1887). Halk daima soğuk karşıladı Zola'yı, yalnız bazı edebiyatçılar coşkun bir hayranlık gösterdi. İki nefis inceleme yazıldı Zola için. Birincisi Havelock Ellis'in (1897). İkincisi bir Amerikan romancısının: Henry James'in (1914).

Ellis'e göre, Zola, Rönesans'ın büyük yazarlarını hatırla-

114 Ruşen Eşref Ünaydın, "Halide Edip (Adıvar)", a.g.e., s. 160. Yazının tamamı s. 153-166. Özeti için bkz. "Diyorlar ki" yazısı, s. 371-372.

tan eşsiz güçte bir romancıydı. Romanın hudutlarını genişletmiş, halk dilinden gelme canlı deyimlerle hikâye dilini zenginleştirmişti. Geleceğin tarihçileri Zola'nın eserlerinde devrine ait baha biçilmez bilgiler bulacaklardı. Yalnız üslubu yeknesaktı üstadın. Sonra "Zola çok okunuyor, diyordu Ellis, ama okuyucunun ilgisi uzun zaman devam etmeyecek. Çünkü yazar görevini tamamladı". James'in kanaati de şu: "Ferdî hayat yok Zola'da. Zola umuminin romancısı. Ama "havsalaya sığmayan gücü" sonsuz bir çalışma kabiliyeti, mücadeleci bir ruhu, yalçın bir iradesi var. *Rougon Macquart*'lar edebiyat tarihinde benzeri olmayan bir cesaretin eseri". İngiliz romancılarından hiçbiri natüralizme itibar etmemiştir. Halide hanımın romancı Zola'ya hayran olmayışı bununla izah edilemez mi? Oysa Dreyfus Dâvâsı'nın kahramanı bütün dünyada hayranlık uyandırmıştır, bütün dünyada bilhassa Yahudi câmiasında.[115]

---

115 Dreyfus Dâvâsı: Alfred Dreyfus'ün (1859-1935) muhakemesi. Fransa'da Üçüncü Cumhuriyet'i 12 yıl derinden derine etkileyen kurmay yüzbaşı. Alsace'da doğdu. Alfred zengin bir Yahudi fabrikatörün oğluydu. 1882'de Ecole Polytechnique'e girdi. 1889'da yüzbaşı oldu. 1990'da Paris'li bir elmas tüccarının kızıyla evlendi.

1893'de kurmay adayı olarak Silâhlı Kuvvetler Bakanlığına katıldı. 26 Eylül 1894'de Bakanlığın İstatistik Bürosunun eline geçen bir mektubun yazarı sanıldı. Bordro adıyla tanılan bu vesika Almanlara askerî sırların satıldığını belgeliyordu. Dreyfus, 15 Ekim 1894'de tutuklandı. İspat edilen suç vatana ihanetdi. Dâvâya gizli olarak bakan Divanı Harp, kesin deliller olmamakla beraber Dreyfus'u medenî haklardan mahrumiyete ve ömür boyu sürgüne mahkûm etti. Şeytan Adasına yollandı, aşağı yukarı bir yıl kaldı orada. Dreyfus, hep masum olduğunu söylüyor, ailesi de aynı iddiayı tekrarlıyordu. Ama gerek kamuoyu gerekse azgın bir Yahudi aleyhtarı olan bazı gazetelerin etkilediği basın bu mahkûmiyet kararını yerinde buluyordu. Fransız efkârı umumiyesi, bir yandan bulanjizm buhraniyle bir yandan da Panama skandalının yol açtığı rüşvet dedikodularıyla çalkalanıyordu. Kimsenin vatana ihanetden hüküm giymiş bir insanla uğraşacak hali yoktu. Bununla beraber Dreyfus hakkında verilen karar şüpheler uyandırmaya başladı. Önce Kurmay Daire Başkanı, Boisdefere, sonra İstatistik Dairesi başkanı Picquart durumdan şüphelendiler. Picquart'a göre binbaşı Esterhazy yazmıştı bordroyu, casus oydu, Dreyfus değil. Picquart vazifesinden uzaklaştırıldı. Bunu, ortaya çıkardığı hakikatın üstleri için sakıncalı olduğuna yordular. Bu arada Dreyfus'un ailesiyle dostları dâvânın yeni baştan

Zola ve Siyonizm

Tanınmış bir İsrail aydınını, J. Kesheth'i (Koplewitz) dinleyelim: "Zola, 1902'de öldüğü zaman Doğu Avrupa'nın bütün Yahudileri tarafından tanınıyordu. Yalnız o kadar da değil. Bu isim, bölgenin bütün Yahudileri için adalet ve şuurun remzi idi. Ahlâkî ve içtimaî bir ülkünün yapıcısı olan dev bir yazardı Zola. *Rougon Macquart*'ları okumayan yoktu içimizde. Bu ırmak roman sayesinde Fransız natüralizmi, gerek gelişen Rus edebiyatı, gerekse modern İsrail edebiyatı üzerinde büyük bir etki yapabilmiştir. Batı edebiyatına yabancı halk yığınları bile Dreyfus Dâvâsı'nı savunan adamı tanıyor ve seviyorlardı. Hele yirminci asrın başlarındaki milliyetçi Yahudiler için, siyonist akımın kilometre taşlarından biridir Zola. Siyonizmin kurucusu Teodor Herzl bile Dreyfus Dâvâsı'ndan sonra yolunu bulmuş."

---

görülmesini istediler. Bazı gazeteler de kararın kanunsuzluğundan söz ettiler. Yahudi aleyhtarı basın şiddetle karşı koydu ama dâvâ daha geniş bir kitlenin dikkatini çekti üzerine. Senatonun ikinci başkam Kestner, Dreyfus'un suçsuzluğuna inandı. Clemenceau'yu Divan-ı Harp kararının usulsüzlüğü hakkında dâvâ açmaya teşvik etti. Dreyfus dâvâsı günün siyasî meselesi oldu. Başbakan Méline, dâvâmn dal budak salmamasına çalıştı ama boşuna.

Esterhazy kendini kurtarmak için yalan üstüne yalan uydurmaya başladı. Bordroyu keşfeden albay Henry yazılı vesikaları hasıraltı etmeye, bazı yeni vesikalar icat etmeye koyuldu. Mesele bir kat daha çatallaştı. Divan-ı Harbe celbedilen Esterhazy beraat etti. Picquart ise tutuklandı.

Bu tutuklama, dâvânın yeniden görülmesini sağlayacak olan bir hadiseye yol açtı. 1898 ocağında romancı Emile Zola, Cumhurbaşkanı Félix Faure'a bir açık mektup yazdı. Mektup 13 Ocak 1898'de Clemenceau'nun çıkardığı *Aurore* gazetesinde yayımlandı. Başlığı "İtham Ediyorum". O gün 200.000 nüsha sattı gazete. Zola, birinci Divan-ı Harbi, savunma haklarını çiğnediği, ikinci Divan-ı Harbi, Esterhazy'yi Savunma Bakanlığının emriyle beraat ettirdiği için suçluyordu.

Milliyetçiler, meclisde hükümeti sıkıştırıyor, Zola'nın muhakeme edilmesini istiyorlardı, Yahudi aleyhtarları, Paris dışında karışıklıklar çıkarıyorlardı. Hükûmet iki ateş arasında kalmıştı. Dreyfus dâvâsına yeniden bakılmasını isteyen bir dilekçe 3.000 kişi tarafından imzalandı. İmzalayanlar arasında Anatole France, Marcel Proust, kalabalık bir entelektüel grubu, yazar ve sanatçılar vardı. Hükûmet ister istemez Zola'yı muhakeme ettirecekti. Hareket, Zola

Pervasız Bir Kavga Adamı

Fransız intelijansiyası, kavga adamı Zola'ya karşı çok daha perestişkâr. Üstadın kemikleri Pantheon'a taşınacaktır. Basında büyük bir gürültü. Sağ ve sol birbirine girmiştir. Bu keşmekeşte André Suarès sesini yükseltir: Zola'nın yeri Panthéon'dur.

"Avrupa'nın başkentinde, Avrupa'nın kurucusu olanlara bir ölüm yatağı hazırlamak âdet olmuş. İşte bunun içindir ki Zola'nın yeri Pantheon'dur, mareşallar ve savaş kahramanları gibi. Düşmanlarının hoşuna gitmiyor bu. Hakları da var... Evet, Zola, bu husumetlere lâyıksınız! elbette ki habis ruhlar hâtıranıza zehirlerini kusacak. Küfre, iftiraya, rezilliğin bütün yalanlarına öylesine darbeler indirdiniz ki!

Zola'nın romanlarını kötülerken yalan söylüyorlar. Öfkeleri yalan. Yalancılığı son kerteye vardırıp vatandan söz

---

etrafında mihraklaştı. 7 Şubat'da başlayan mahkeme, Dreyfus dâvâsından çok, siyasî görüşlerin bir meydan okuma alanı oldu. Zola suçlu bulundu, bir yıl hapse, 3.000 Frank para cezasına çarptırıldı. Ama maksat hasıl olmuş, Dreyfus dâvâsının yeniden görülmesi gerektiği efkârı umumiyece kabul edilmişti. Beklenmedik bir hadise ortaya çıkmasaydı böyle bir revizyon gerçekleşmeyecekti belki de. Albay Henry sahte vesikalar uydurduğunu itiraf ettikten sonra intihar etti (1898 Ağustos). Genelkurmay başkanı görevinden çekildi. İşten el çektirilen Picquart revizyonistlere katıldı. Paniğe kapılan Esterhazy, Belçika'ya, oradan da Londra'ya kaçtı. Henry'nin itirafı dâvâda yeni bir sayfa açmıştı. Dreyfus ailesinin temyiz talebi reddedilemezdi artık. 1898 Eylülünde dâvâya yeniden bakılmaya karar verildi. Dreyfus'un mahkûmiyetinden beri dört yıl geçmiş, bakanlar kurulu beş defa değişmişti. Büyük tartışmalara yol açan ve karışıklıklar doğuran dâvâ altı yıl daha sürecekti.

Mesele, Dreyfus'u çoktan aşmıştı. Her iki yanda aşırı uçlar vardı. Kilise aleyhtarları dâvâya dört elle sarıldılar. Cumhuriyetin, askerî kuruluşlara karşı bir mücadelesiydi bu. Bu kuruluşlar devlet içinde devlet olmak iddiasındaydılar. Ferdî hakların devlet otoritesine; milletin, iktidarı ele geçiren görünmez güçlere karşı mücadelesi. Sağdaki milliyetçi ve otoriteci zümre için ise, milletlerarası sosyalizme ve yahudiliğe karşı millî güvenin bayrağı oldu bu dâvâ. Fransa'nın Almanya'ya karşı bayrağı. Zola'nın mahkemesinden sonra "İnsan ve Vatandaş Haklarını Koruma Derneği" kuruldu. Dâvâya yeniden bakma kararı verilince de Charles Maurras, "Fransız Vatanı Derneği"ni kurdu (*Encyclopedia Britannica*) (C.M.).

ederken, düşündükleri yalnız kendileri. Zola'nın kemikleri Pantheon'a taşınmalı. Kitapları için mi? Hayır. Sadece yiğitliği için.

Ondan daha yiğit insan var mı? Çağdaşları içinde en pervasız kavga adamı. Haklı veya haksız kavgadan hiçbir zaman kaçmadı. Ruhen barışçı idi, savaş içinde geçti ömrü. Gerçek bir Romalıydı, kendini bir tek dâvâya adadı. İstese de istemese de içindeydi politikanın. Çünkü vatandaştı, Eski Romalılar gibi. Kuvvet nasıl maddeden ayrılmazsa, politika da Zola'nın eserlerinden ayrılmaz. Cilt cilt kitapların arkasında görür gibi oluyorum Zola'yı. Tarajan'ın bir mimarına, su kemerleri inşa eden bir mühendise benziyor. Şehri bir kanalizasyon şebekesiyle donatmak ister gibi, toplumun bütün pisliklerini ilmin kanunlarına uyarak bu lağıma boşaltmak istiyor. Çünkü o da kavga adamlarının çoğu gibi, inanıyordu. Ona göre ilim ilahiydi. Aklın kabul edeceği buyruklar yalnız ilmin buyruklarıydı.

İnatçı bir kafa, bir Romalı kafası. En karanlık günlerinde bile ümitle doluydu. Yalçın ve yorgun bir yüz. Zola demek, sabır ve emek demekti. İnançları kesindi, bütün dövüşenler gibi. Şerre ve yalana düşmandı. Biraz Taine'e, biraz Pasteur'e benzerdi yüzü. Şairden çok, bilgin. Eseri ilmî değilmiş! Ne çıkar... İlim ilmî mi ki? İlim sadece bir metot. Zola'nın eseri ilimden doğdu ve ilimle beslendi. Onun için eskiyiverdi romanları, ve şimdiden ölmüş gibi. Âlimler de başka insanlar gibi hata eder. Ama ilmî zihniyet, hakikate inanış ve hakikatı seviştir. Herşey duygu ile başlar ve duygu ile sona erer.

Akla iman ediyordu Zola. Adalet aklın tecellisinden ibaretti. Kötüler yanlış düşünenlerdi. Hakikatın yenilmez bir gücü vardı. Böyle bir düşünce bile eylem demek değil mi?

Eserlerini de, sanatını da sevmem. Romanları yaşanılan hayatı sergileyen birer mağaza, birer kışla. Son kitapları yarınki dünyanın İncil'leri imiş, bence köprülerin başına diki-

len o alâmet heykeller, o mücerret şekiller gibi, onlardaki sanat, bir duvarcının veya bir mühendisin sanatı. Zola benim için kavgadır.

Kavgaya kim zorlamıştı onu? Kafası. Ün kazanmak istemiş de! Küçük insanlar için her şey küçüktür. Kaldı ki ün kazanmak istemiş olsa suç mu? Hayat pahasına kazanılan bir ün bu. Bataklığa kaya fırlatmış, rahatını kaçırmış kurbağaların, kaçırır! Yaptığı iş göreviydi. Gözünü kırpmadan atıldı kavgaya. Samimi olduğu için, kahraman olabildi. Aldanabilirdi. Ama kimseyi aldatmadı.

Bir avuç mağlup bir yana, herkes aleyhindeydi. Bütün iktidarlara meydan okudu: hem efendilere, hem kölelere. İnsanları yönetir gibi yapanlarla, onlara boyun eğer görünüp iplerini ellerinde tutanlara. Bu maşerî cinayette herkes suç ortağı idi, herkes. Silahlı kuvvetler'le kamuoyu elele vermişti. Gözüpek haydutlarla tabansızlar ordusu beraberdiler. Ekmeklerini kana banmaya can atan tabansızlar. Ve sürü, karanlık bir öç peşindeydi. Gözü kapalı bir masumiyet, sürüklendiği cinayeti kahramanca bir iş, kucağına atılmak istendiği hatayı bir hakkın kullanılışı sanıyordu.

Her şeyini tehlikeye atıyordu Zola. Otuz yıllık bir çabalayıştan sonra başarıya ulaşmıştı. Victor Hugo'dan bu yana hiçbir isim onunki kadar yayılmamıştı. Zengindi, Avrupa'da benzeri olmayan bir itibara sahipti. Fransa'da bile büyük bir sanatçının iltifat etmemesi gereken bir ayrıcalığı vardı: devletin himayesi. Cumhuriyetin ve ilmin şairi idi. İhtiyarlığın eşiğinde, aşağı yukarı altmış yaşında. Her şeyini hattâ huzurunu bile, kaybedilmiş bir dâvâyı savunmak için feda etmekten çekinmedi. O, dehşet ve yalan kıyâmetinden önceki iğrenç sessizlikte sesini yükseltti. Kasırgalar koparan bir ses. Cesaret budur işte. Bir mareşalin veya bir başbuğun büyüklüğünden daha büyük bir yiğitlik. O korkunç günleri hatırlayanlar unutmamışlardır.

Kuduz köpekler ferman dinletiyordu Fransa'ya. Sokaklarda da, onların borusu ötüyordu. Devlet Şurasında bile, havlıyorlardı. Nazırlar da seslerini itlerinkine uydurdular. Cumhuriyetin başındaki kral bozuntusu da itlerle uluyordu. Fransa'da birkaç hâkim vardı. Onların da paçalarına saldırdılar. Ellerinden geleni artlarına koymadılar. Hakaret, iftira... Bütün bu haltlar Jeanne d'Arc ile İsa adına işlendi Birincisi halk adaletinin, ikincisi kilise adaletinin ezelî şehidi olan Jeanne d'Arc ile İsa adına. Namussuz herifler.

Halkı seviyordu Zola. Yine de onun düşmanlığını kazanmaya can attı. Utangaç derdiniz ama çok metin, çok asabi bir adamdı. Yığından maddî bir dehşet duyardı. Ama bu azgın kalabalığa, canavarların en iğrenci olan yığına, meydan okuyordu. Sabah akşam katil bir sürünün yuhaları ve tehditleri arasında mahkemeye koştu. Daha kötüsü aldatılan bir halk vardı karşısında, acınacak bir halk. Ondan ümidi kesseniz de ona düşman olamazdınız. Bir ağızdan 'ölüm' diye haykırıyorlardı. Ölümünü istedikleri adam da Zola'ydı. Oysa Yahudi de değildi. Tiksintiden titriyordu, tiksintiden ve sanırım hayretten. Fakat bir adım bile gerilemedi. Sefil bir hatanın zaferiydi bu. İftira, küfür ve kanla haleli bir zafer. Adaaam, diyordu, apaçık bir yalan, göz kamaştırıcı bir namussuzluk vız gelir insana. Evet, zorbalık ezebilir bizi. Kötülerin gücü galip gelebilir. Ne var ki, ruhumuzu sarsamazlar. Bizi ezmek yetmez, sıkı ise ikna etsinler. Madem ki haklıyız, yeneceğiz, diyordu Zola. Sokrat da olsa başka bir şey söylemezdi. Ama haklı olmak yetmez. Baldıranı da içeceksin.

Zola Pantheon'da! Ne büyük bir zafer. Aklın içgüdüye karşı zaferi".[116]

---

116 André Suarès, *Sur la Vie, essais* (Hayat Üzerine, denemeler), 3 cilt, Paris 1925, cilt 1, s. 257-267.

Demek ki Zola bir kavganın bayrağı. Dünya ölçüsündeki ünü romanlarından çok Dreyfus Dâvâsı'ndan geliyor. Dostları da düşmanları da sayısız. Ama aşağı yukarı hepsi de şuurlu.

Oysa bizdeki Zolaperestlerin ayırıcı vasfı: Zola'yı tanımamak. Herkes hayalindeki Zola'ya âşık. Hayranları arasında kimler yok! Mehmet Akif bile tanrıtanımaz Zola'nın coşkun bir sevdalısı. Listeyi kabartmayalım. 1940'ların genç aydınları Zola'ya toptan meftundurlar. Kısmen geleneğe, kısmen ilerici görünmek ihtiyacına, kısmen de yeni keşfedilen bir kitabın telkinlerine dayanan bir meftuniyet. Düşüncenin üniforma giydiği o bahtsız dönemde genç yazarların kahramanı oldu Zola... Sevimli ve zararsız bir kahraman. Cumhuriyet hükümeti, Kiliseye savaş açan laik ve demokrat romancıdan kuşkulanmayacaktı elbet. 1940 nesli, Zola'nın sosyalist olduğunu da keşfedince hayranlığı bir kat daha arttı. Filhakika, o yıllarda Türkçe'ye çevrilen bir eserde şunları okuyorduk: "Zola, Walt Whitman ile beraber bir gerçek demokrasi peygamberi olmak edasını taşır. Ondokuzuncu yüzyılın herhangi bir sanatçısından daha fazla sesini, proleter hareketine.. verebildi. Materyalist ve fatalistlikten bilimsel sosyalistliğe, rasyonalistliğe ve insanlık vâizliğine yükseldi."

Zola'yı bilimsel sosyalistliğe yükselten bu kitabın tuhaf bir ismi vardı: *Altın Zincir*. Ve bir Amerikan romancısı tarafından yazılmıştı: Upton Sinclair.[117] O dönemin düşünce

117 Upton Sinclair (1878-1968). Amerikan romancısı ve polemikçisi. Natüralist proleter romanında kilometre taşı sayılan *Jungle*'ın yazarı, umumiyetle işlediği konular mahallidir. Belli vesilelerle kaleme alınan kitapları, vesile ortadan kalkınca okunmaz olmuştur Amerika'da. Ne var ki başka dillere çevrilmiş, başka ülkelerde rağbet görmüştür romanları. Öğrenimini gazetecilik yaparak tamamlayabildi. Altıncı romanı olan *Jungle* (1906) ilk başarısı. Sinclair, sosyalist bir dergi tarafından (*Akla Çağrı*) Şikâgo'ya mezbahalardaki çalışma durumunu incelemeye yollanmıştı. Raporunu roman olarak sundu. *Jungle*, Lit-

hayatını tanımak isteyenler, *Altın Zincir*'e eğilmek zorundadırlar. Bir nevi sanat tarihiydi bu. Sinclair, Sovyetler'e beğendirmek istiyordu kendini. Sanatı sınıf kavgasıyla açıklayan bu amatör sanat tarihçisi, marksizmden de habersizdi, sanattan da. Ama Amerikalıydı ve yüksekten konuşuyordu. Çeviri yanlışlarıyla anlaşılmaz hale gelen o derbeder kitap, bütün bir nesle kılavuzluk edecekti. İlmin çiğ ve hoyrat ışığına alışmamıştık. Alacakaranlık okşuyordu ruhumuzu.

Zavallı 1940 kuşağı... istibdadın sisleri arasında bir arz-ı mevud arayan o bahtsız kafile çoktan dağıldı. Ben de aynı kuşaktanım. 40'lara kadar Zola'yı sevmemiştim. Lisede, edebiyat hocamız natüralizmden söz ederken yüzünü buruşturmuştu. Çağımızın yüz karasıydı bu mektep. Ne de-

---

vanya'dan göçen bir ailenin hikâyesidir. Aile, mezbahalarda çalışır. Romanın kahramanı, Jurgis Ruduks, çevrenin canına okuyamadığı tek ferdidir ailenin. Sosyalist partiye katılarak daha iyi bir hayata kavuşacağını ümit eder. Roman, işçilere sevgi telkin etmek için yazılmıştı. Ne gariptir ki etlerin üzerine dikkati çekti ve öfke uyandırdı.

Bu eseri diğer romanlar takip etti, hepsi de mahalliydiler. Ama *Jungle* kadar rağbet görmediler. *Petrol* (1920'lerdeki olaylara dair), *Boston* (Sacco Vanzetti dâvâsı). Sinclair daha sonra çok okunan bir dizi yayımlayacaktır. *Lanny Budd*. (İlk kitap: *Dünyanın Sonu*, 1940). Yazarın sosyalist partideki faaliyeti 1933'de son buldu. 1934'de demokratik partiden valiliğe adaylığını koydu ama kaybetti. Hayatını anlatan yazıları arasında *Amerika İleri Karakolu*, *Rönesanslar Kitabı*, *İlk 30 Yılım*, *Mektuplarla Hayatım*... vardır (*Britannica*).

Sinclair, daha sonra, Zola'nın 100. doğum yılı vesilesiyle yapılan bir anketi şöyle cevaplandırır: "18 yaşımda kolejden çıktım. Fransızcamı ilerletmek istiyordum. Zola'yı okumaya başladım. Colombia Üniversitesi'nde Zola'nın ne kadar kitabı varsa hepsini okudum.

Bilhassa *Assomoir*'ı, *Germinal*'i ve *Paris*'i. Ayrıntılar çok etki yaptı üzerimde. Sanki Fransa'da yaşıyordum, hiçbir zaman görmediğim Fransa'da.

Beni büyüleyen, Zola'nın derin duyarlılığı, yoksullara karşı duyduğu acıma oldu. Ben de sefalet içindeydim. Ne olduğunu biliyordum sefaletin. Ben de Zola gibi yazmak istiyordum.

Onu okuduktan yedi yıl sonra Jungle'ı kaleme aldım. Zola da böyle yazardı diye düşünüyordum.

Sonra Colorado maden ocakları üzerine bir roman yayımladım: "Hükümdar Kömür". Brandes önsözünde kitabını *Germinal*'e benzetti.

Birkaç yıl sonra eserlerinden söz ederken Shelley ile Zola'yı kaynaştırmak istediğimi belirtmiştim.

Zola'nın eseri dünya edebiyatının en büyük âbidelerinden biri." (C.M.)

mekti tabiat? Tabiatta abdeshaneler de vardı. Sanatın görevi, çirkini, bayağıyı sergilemek miydi? Mektep kütüphanesinden aldığım *Assomoir*'ı sonuna kadar okuyamamıştım. Hugo'ya âşıktım o yıllarda. Sonra Balzac'a tutuldum. Ve Zola, irfan hayatıma Balzac vesilesiyle girdi. Önce "Edebiyat belgeleri"ni, "tecrübî roman"ını, "natüralist romancılar"ım okudum sonra *Rougon Macquart*'ları. Dürüst ve hendesî bir üslup. Zaman zaman bir destan uğultusu. 1942'de *Assomoir* için şunları yazıyordum: "*Assomoir*, iskeletlerinden kâşaneler kurulan aç ve ayyaş emekçilerin destanı. Işık beldesi Paris'in, pancurlarından sefalet sızan kulübelerine çevrilmiş bir projektör.. *İnsanlığın Komedyası*, kandan, çamurdan, altından rüyalarıyla bir çağın aynası. Ama, Balzac'ın romanlarında şehir işçisi yok. Onun kasvetli ve karanlık hayatını gözler önüne seren ilk romancı Zola. *Assomoir*, düşmanlar ne derse desin halkı anlatan ve yalan söylemeyen ilk roman" (*Ayın Bibliyografyası*, Eylül 1942).

Assomoir'ı gerçekten sevmiş miydim, sanmıyorum. Sosyalizme gönül vermiştim. Barbusse'in *Zola*'sı büyülemişti beni. Sonra *Üç Şehir*'le *Dört İncil*... Hayranlığım gittikçe artıyordu. Ben de Dreyfus Dâvâsı'nın pervasız mücahidine âşık olmuştum Halide hanım gibi. 1960'larda şöyle yazıyordum: "Hugo'nun piyedestali sürgündü. Zola'nınki Dreyfus Dâvâsı. Büyükler efsaneleriyle büyük. *Germinal* yazarı, romancı politikanın dışında kalmalıdır diye haykırıyordu.. Sanatçı, agorayı fildişi kuleden seyreden bir şahitti ona göre. Kader, kasırganın içine attı üstadı. *İtham Ediyorum* bir vicdanın sesidir, korkunç ve heybetli bir ses. İçtimaî yalanlar karşısında isyan eden beşer haysiyetinin çığlığı. Tarih, âşıkâne fısıltıları değil, naraları duyuyor. Kin, sevgiden daha vefalı. Ne kadar düşmanınız varsa, o kadar yaşıyorsunuz. *Hakikat* başucu kitabımdı bir zamanlar. Çünkü bir kavgayı dile getiriyordu. Kiliseye karşı hür düşüncenin, ge-

leneğe karşı geleceğin kavgası. Gençliğimin bu kutsal kitabını korkarak çeviriyorum. 750 sayfa vaaz... Kitaptan taşan ilk hakikat: kalabalığın her ülkede şuursuz ve şirret bir sürü olduğu. Yarım asır önceki Fransa, hâkimleri ve mahkûmlarıyla bizden çok farklı değil. Komedya hep aynı, dekorlar değişik. Bu kasvetli taşra kasabasını hangimiz tanımayız? Marc'ın acılarını yaşamayan kaç Türk aydını var? Marc'ın acıları mı? Marc, ölü doğan bir kahraman. Bir parça Zola'nın kendisi, bir parça Jaurès. Yaşayan bir insandan çok, felsefî bir tecrit. "Gelmiş geçmiş ve gelecek Zola'lardan daha büyük bir realist olan Balzac".. Bir vakitler Engels'in bu hükmünü yadırgamıştım. Şimdi benimsiyorum. Zola yalan mı söylüyor? Hayır, ama hayatı bütünü ile aksettirmiyor. Bir tepki.. Ve her tepki gibi biraz mübalâğalı. Aynı kartpostalları seyrediyoruz biteviye. Ve boyuna konuşuyor yazar. Siyah cübbeler, siyah cübbeler ve Marc Froment, yani Zola. Ötekiler ne yapsa kötü, berikiler ne yapsa iyi. *Hakikat* roman değil mancınık. Belli ki, yazar, Kilisenin tahakkümünü yıkmak için kalemi balyozlaştırmak zorunda. Kilisenin, yani içtimaî fonksiyonunu kaybeden sakil ve sakim bir müessesenin. Batı'da Kilise düşmanlığı, fikir haysiyetinin bayrağı. Ya bu meşru kinin bizdeki şuursuz yankıları, şuursuz ve samimiyetsiz. Halide hanım *Vurun Kahpeye*'yi, Yakup Kadri *Yaban*'ı ve *Panorama*'nın ikinci cildini kaleme alırken, kendi vatanlarından çok Fransa'nın bu garip taşra kasabasını hatırlamış değil midirler?

Zola'ya hak veriyoruz. Ama bu vaız edası sıkıyor bizi. Aynı eda *Sefiller*'in Hugo'sunda da var. Zola, Balzac'dan çok Hugo'nun çocuğu. Zaten ona karşı gösterdiği düşmanlıkta da bir nevi Ödip kompleksi sezilmiyor mu? Üstatların ikisi de maniheist. Tezat, tezat... ama sentez'e varmayan bir tezat bu. Zola, Balzac'ın yanında daima imla yanlışları yapan, çalışkan, dürüst, fakat.. hantal şâkirt.

Garip değil mi? Kilisenin amansız düşmanı, son kitaplarını *Dört İncil* diye adlandırır. Neden İncil? Bu romanların muhatabı yalnız Hıristiyan Avrupa mı?

Bu abesi neden kimse görmemiş? Batı'nın en müseccel zındık'ı, mukaddesata savaş açarken, mukaddes kelimelerin ruhaniyetine iltica ediyor. *Hakikat*, ne dereceye kadar hakikat? Bilmiyorum ama, biliyorum ki, son sahne Yakub'un *Panorama*'sını bir cüzzam gibi, bir şankr gibi kemiriyor. *Hakikat*, bir zümrenin hicvi; *Panorama*, bütün bir tarihe fırlatılan çamur."[118]

118 Bkz. Cemil Meriç, "Zola'ya Dair", *Jurnal cilt 1*, İletişim Yayınları, 2. baskı 1992, (16. 11. 1963), s. 268-270.

"BİZDE ROMAN"[1]

Edebiyat Vakfı'nın tertip ettiği bir sohbet toplantısında aşağı yukarı şöyle konuşmuştum: "Bir zaman edebiyat şiir demekti. Tanzimat sonlarına kadar manzum söz söylemek okuryazar sayılmanın vazgeçilmez şartıydı. O devrin yazarları içinde nazma iltifat etmeyenler sanıyorum ki Ahmet Midhat'la Beşir Fuat. Sonra asırlardan beri aşinası olduğumuz hikâyeyi atıp manasını da, mahiyetini de pek iyi bilmediğimiz bir edebiyat nev'ine gönül verdik. Yazarlık ehliyetini ispat etmek isteyen genç ihtiyar, her eli kalem tutan roman yazmaya özendi. Binbir mesele içinde bocalayan kalabalığın karşısına masallarla çıktık. Oysa roman, Batı dünyasında tekâmülünü tamamlamış, varabileceği hudutları fethetmiş bir edebiyat nev'idir. İnsan ilimleri istiklallerini kazanmış, okuyucu olgunlaşmıştır. Yirmibirinci asır, efsaneyle avunmayacak, karşılaştığı kör düğümleri ilimlerin ışığında çözmeye çalışacaktır."

---

1 Cemil Meriç'in bu yazısı, *Hisar* dergisinin Kasım 1980 sayısında yayımlanmış, ancak *Kırk Ambar* daha önce basılmış olduğundan kitapta yer alamamış, beş yıl sonra yayımlanan *Kültürden İrfana*'da kullanılmıştır. Yazıyı bu kitaptan çıkararak, konusu itibariyle bulunması gerektiğini düşündüğümüz *Kırk Ambar*'a aldık.

Söylediklerim yanlış anlaşıldı. Eflatun, "İdeal Devlet"inden şairleri kovmaya kalkıştığı için sonu gelmeyen hücumlara hedef olmuştu. Ne Edebiyat Cumhuriyeti Yunanlı hakimin ütopyası kadar dardı, ne muhterem romancılarımızı sınır dışı etmek aklımdan geçmişti.

Tanpınar, Türk edebiyatı üzerinde kafa yoran engin bir tecessüs. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* bütün dağınıklığına, bütün derbederliğine rağmen, çok zengin bir müşahedeler ve oldukça isabetli hükümler mecmuası; bir talebe kitabından çok, meselelerimize ışık getirmek isteyen serazat bir düşünce adamının tereddütlerini, ifşalarını sergileyen bir deneme.

Güzin Dino'nun *Türk Romanının Doğuşu* adlı kitabını okurken Tanpmar'ın ne büyük bir zirve olduğunu bir kere daha anladım.[2]

Önce Güzin hanımın eserini tanıtalım.

Profesör Etiemble, *Türk Romanının Doğuşu*'nu Fransız okuyucuya şöyle tanıtmış: "Bayan Dino'nun denemesi, yalnızca Türk romanının oluşumunu değil, sömürgelikten kurtulan ülkelerin romanlarının genel sorununu da açıklar." Üstada soralım:

1- Bayan Dino'nun denemesi Namık Kemal'in *İntibah* romanını ele almaktadır. Tecrübesiz bir yazarın karalaması, Türk romanının "oluşumunu" açıklamak için yeterli bir belge midir?

2- Sömürgelikten kurtulan ülkelerin romanı ile *İntibah* arasında nasıl bir münasebet kurulabilir? Osmanlı devleti ne zaman ve kimin sömürgesi olmuştur? Derin bilgisine inanmak istediğimiz bir üniversite hocasının bu kadar laubali hükümler vermesi Fransızların ünlü nezaketiyle izah edilse bile, bir ilim adamının ciddiyeti ile uzlaştırılamaz.

---

2 Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yayınevi, İstanbul 1978.

Üstat devam ediyor: "Namık Kemal'in *İntibah* yani Uyanış –bu başlık bile çok anlam taşır– adlı romanıyla, gerçekçi Türk romanının doğuşu üzerine ortaya bir varsayım atılmıştır."

İntibah, romanın ikinci ismidir ve hiçbir anlam taşımaz. Kıssadan hisse çıkarmak Şark hikâyesinin ezelden beri alışık, daha doğrusu müptela olduğu bir özelliktir.

Profesör iltifatlarına devam ediyor: "İleri sürülen düşünceler istenerek Marksçı olmakla beraber..."

Düşüncelerin istenerek Marksçı olması ne demek? "Bayan Dino'ya göre, Osmanlı Türkiyesi ekonomisinin ve siyasal koşullarının incelenmesi... roman türüyle... burjuva sınıfı arasındaki ilişkiyi ortadan kaldırmasa bile, anlamına kısmen değişiklik getirecektir".

Etiemble, belli ki Lukacs ile Goldmann'ın roman hakkındaki tezini beğenmemiş. Kendi bileceği şey.. yalnız, Bayan Dino'nun denemesi, bu iki zatın romanla burjuva sınıfı arasındaki münasebeti açıklamak isteyen görüşlerini ne kadar çürütebilir? Etiemble'a göre: "*İntibah*'ın 175. sayfası, Avrupa yazınıyla... geleneksel sözlü Türk hikâyeleri ve Arap-Fars kaynaklarından gelen yazılı mesnevilerin kavşağında oluşur."

İntibah'ın "Avrupa yazını" ile herhangi bir münasebeti olduğunu ispat eden bir emareye rastlamadık. "Arap-Fars kaynağından gelen yazılı mesneviler" sözü de bize çok müphem göründü. Mesnevi, Divan edebiyatında sık sık rastlanan bir nazım şeklidir. Hikâye ile doğrudan doğruya bir münasebeti yoktur. Şark-İslâm dünyasında kazandığı büyük ün, Celalettin Rumî'nin tasavvufi görüşlerini kucaklayan kitaba alem oluşundandır. Divan edebiyatındaki hikâyelere, umumiyetle hamse denir.

Bu takdim yazısının üzerimizde bıraktığı intibaları hülasa edelim: 1) Sayın Etiemble, edebiyatımızın gelişmesi hakkında hiçbir şey bilmemektedir. 2) Lukacs ile Goldmann'ın

izahlarını kifayetsiz bulmaktadır, bayan Dino'nun denemesini tenkitlerini güçlendirecek bir delil olarak kullanmak istemiştir. Beklenmedik bir müttefik bulmuş olmanın sevinci içinde ünlü Fransız nezaketinin güzel bir örneğini vermiştir.

Namık Kemal'in bir hikâyesi hakkında deneme yazmaya kalkan sayın Dino, Etiemble'ın takdim yazısını çevirirken Türkçe'yi ne kadar iyi bildiğini her satırda isbat etmektedir. "Sanayisi", "Aşk-ı Memnu'su" gibi latifeler, ele aldığı konuyu ne büyük vukufla inceleyecek kabiliyette olduğunu peşin peşin göstermektedir.

Sonra "Giriş". Yazar, Türkçe'de romanla ilgili araştırmaların azlığından şikâyetçidir. M. Nihat Özön'ün kitabına oldukça imtiyazlı bir yer ayırıyor. Tanpınar da sitayişe lâyık bulunuyor az çok. Bayan L. O. Alikaeva'nın Moskova'da basılan *Türk Romanında Konular ve Kişiler* (1966) adlı kitabının yüzseksendört sayfasından ellidördü A. Mithat Efendi'yle Namık Kemal'e ayrılmış.

Güzin Hanım'a göre: "Türk romanı üzerine çalışmalar, sürekli olarak çok genel bir bölümlemeye" yönelmiş ve bunlarda Batı yazını eğilimlerinden esinlenerek yakıştırılmış bir terminoloji kullanılmıştır."

Acaba ne yapılacaktı? Güzin Hanım, takip edilmesi gereken yolun Boratav tarafından keşfedildiğini söylüyor: Türk folkloru öğelerini belirtmek lâzımmış Tanzimat romanlarında.

Sayın Güzin Dino, *İntibah* romanını ele almış çünkü bu kitap Namık Kemal'in tek gerçek romanı imiş.

Daha sonra yazar, "Romandan önce klasik Osmanlı yazınında anlatım türü, Farsça'dan kaynaklanan mesnevilerle kendini gösterir; bunlardan en çok bilinenler *Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Hüsrev ile Şirin* vs. dir," der.

Sayın Dino, yalnız Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni dikkatle okumuş olsaydı "Osmanlı yazınında" biri-

cik "anlatım türü"nün Farsça'dan kaynaklanan mesneviler olmadığını anlardı. *Evliya Tezkireleri*'ni, Menakıbnameler'i bir yana bırakalım. Naima Tarihi ile diğer vakanüvisleri de geçelim. Bir *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi* Farsça'dan kaynaklanan mesneviler arasında sayılabilir mi?

Sanıyoruz ki Güzin Hanım'ın başlıca kaynağı M.N. Özön'ün *Türkçede Hikâye ve Roman* adlı karalamasıdır.

Bu basmakalıp hükümleri "Osmanlı Toplumunun Genel Çizgileri" takip ediyor. Sol cenahın zevkine uygun, yalın kat bir "tarih felsefesi". Güzin Hanım Boratav'a dayanarak "XIX. yüzyıldan ya da matbaa baskısından bize kadar gelen hikâye'ler, halk ağzına bağlı geleneklere göre bozulmuş, biçimlerini yitirmişti artık", hükmüne varıyor.

Muhtevalar "beylik ve kalıplaşmış; cümle kuruluşları, zincirleme ve bitmez tükenmez" birtakım karalamalardır. Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan "yeni bir aydın çevresinin isteklerinden hiçbirine karşılık vermiyordu."

Demek ki XIX. asrın ikinci yarısında ortaya çıkan Türk romanını kavramak için "Ortaçağ dünya görüşüyle, modernleşme istemi arasında yer alan bir geçiş dünya görüşü"ne eğilmek lâzım.

Yazık ki Güzin Hanım, "bu iki dünya görüşü"nü açıkça anlatmıyor. Sayın yazarın ısrarla üzerinde durduğu hakikat şu: II. Mahmut'tan sonra bürokrasi büyük bir önem kazanmıştır. "Yani devlet mekanizmasının ortaya çıkması, ideolojileri Batı'ya yönelmiş bir dünya görüşünün güttüğü ve koşullandırdığı yeni bir seçkin çevrenin temel gücü olmuştur."

Daha sonra, aşağı yukarı, bütün mektep kitaplarına geçmiş yarı resmî diyebileceğimiz bilgiler. Nihayet *İntibah*'daki "eylem ve kurgu"yu anlatan birinci bölüm. Bölümün ilk sayfasında Namık Kemal'in Celal Mukaddemesi'nden alınmış tarif ve izahlara rastlıyoruz. Esefle kaydedelim ki Güzin Hanım, bu basit cümleleri anlayamamış. Namık Kemal şöyle diyor:

"Roman kısmını da millete nevzuhur addettiğimize ta'accüp olunmasın. Asr-ı kadimde *İbretnumâ* gibi *Muhayyelât* gibi, *Aslı ile Kerem, Ferhat ile Şirin* gibi birtakım hikâyeler var idi. Fakat Kütüphane-i adâbımızda mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı veçhile romandan maksat, güzeran etmemişse bile güzeranı imkân dahilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve âdet ve hissiyat tafsilatıyle beraber tasvir etmektir. Romanlara nadiren mevcudât-i ruhaniyye karıştırıldığı vardır. Lâkin, o türlü hayallere ne fikir ile müracaat olunduğu meselenin suret-i tasvirinden bedaheten meydana çıkar."

1) Asr-ı Kadim: Eski zaman.

2) Olmamışsa bile olması olağan bir olayın... ve olasılıklı ilişkileri..

Güzin Hanım, kakafoni için belagat kitaplarında zikredilen "bir berber bir berbere..." veya "leyse kurbi kabri Harbi kabra" gibi tekerlemelerin papucunu dama atmış.

3) Dinsel varlık değil, cinler periler gibi hayalî varlıklar. Cümlenin geriye kalan kısmını da anlayamadık maalesef.

Kitap, Türkçeyi pek iyi bilmeyen kabiliyetli bir talebenin müşahede ve hükümlerini sergilemektedir. Konuya büyük bir yenilik getirmemektedir. Dürüst, iyi niyetli, fakat sığ bir çalışma.

İntibah'ın kişileri –bilhassa kadınlar– ustaca tahlil edilmiş. Genellemeler fazla cesur.

Tanpınar'a dönelim.

Güzin Hanım'a göre, Türk romanı geçen asrın sonlarında doğmuş. Ne kadar serpilip gelişmiş acaba? Daha doğrusu hüviyeti açık seçik belli bir Türk romanı var mıdır?

Tanpınar 1930'larda soruyu şöyle cevaplandırıyordu:

"Bir Türk romanı var mı, yok mu? Bu, ciddi, muhatabı daima müşkül mevkide bırakacak bir sualdir. İlk defa kendi kendime sorduğum zaman, ne büyük ihtiyatsızlık ettiğimi anladım. Filhakika onun varlıkla yokluk arasında, her ikisi-

nin hadd-i fâsılında kalmış öyle paradoksal bir mevvcudiyeti vardır ki, kolay kolay ne inkâr ne de tasdik edilebilir. İnkâr ederseniz, size derhal ispat ederler; yok diyorsun ama, işte bak sana yüzlerce kitap ismi, bir alay muharrir, üstadından acemisine, idealistinden sürrealistine kadar sınıf sınıf, üslûplusu, üslûpsuzu, kibarı, halkçısı, hepsi var. Ve yine işte bu romanın kendisine mahsus usulleri, an'aneleri ve hatta işte şaheserleri. Görüyorsunuz ki inkâr o kadar kolay değil. O halde var. Fakat bu tasdikte de pek ısrar edemezsiniz; derhal soruverirler: Madem ki bir Türk romanı var diyorsunuz, o halde lütfen bize evsafını söyleyiniz; geçtiği merhaleleri, vâsıl olduğu neticeleri bildiriniz, diğer milletlerin romanından onu ayıran seciyeleri gösteriniz, dünya edebiyatına getirdiği yenilikleri sayınız; hangi insanî hakikatleri keşfetmiştir, hangi mükemmeliyete vâsıl olmuştur? Ve siz, bütün bu suallere müspet bir cevap veremezsiniz. O halde yok; hem var, hem yok. Hakikat maalesef budur. Madde itibariyle düşünülünce, bu kemiyeti hakikî bir varlık telakki edemeyiz".

"Darlığı ile boğucu bir mahbes havasını andıran, tek cepheli bir mevzu içinde, terleye terleye, bunala bunala, aşk dedikleri, fakat bu namda tanıdığımız hakiki ihtirasla hiçbir alâkası olmayan, tatsız oyunlarını oynayan ve neticede bilmem nedense çok defa ölen veyahut öldüren bir sürü kukla. İşte bugünkü Türk romanının bir cümlede, belki biraz insafsız, belki biraz eksik, fakat herhalde doğru hülâsası."

"Bütün ağırlık noktasını, acıklı yahut meraklı bir aşk vak'ası teşkil eden bu cins eserlere, eski Şark hikâyeciliğinin bir istihalesi nazarıyla bakmak çok mümkündür."

Tanpınar'a göre, romanımızın en büyük eksiği: insan. Bu "cansız bebekleri bulundukları kitabın dışına çıkarın, iki adım ötede bir kül yığınına kalbolurlar: Bunun içindir ki, romanlarımız okuyanların üstünde çok defa âdî gazete ha-

vadislerinin, muntazam fasıllara ayrılmış birer agrandismanı tesiri yapar".

Türk romancısı, öteden beri, korkunç bir itham karşısındadır: Hakikî hayatı aksettirmemek. Bu ithamdan kurtulmak için her çareye başvurdu Türk romancısı. "Eserlerini bambaşka memleket tasvirleri, muharebe tabloları, kağnı gıcırtılarıyle doldurdu." Boşuna: "Tasvirler kitaplarımıza posta pulu gibi yapıştılar." Sebep: kolaya olan zaafımız. "Kolay düşünmek, kolay yazmak, ve nihayet kolay bir şöhret kazanmak..."

Bu çorak toprakta ümitlerimizi kanatlandıran serin kaynaklar da var. Mesela *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*.

Nefis bir tahlil yazısı. Tanpınar, altı yıl sonra tekrar dönecektir konuya. *Kültür Haftası*'nda yayımlanan makalenin başlığı: "Bizde Roman".[3]

Tanpınar, bir sualle başlıyor yazıya: "Bir Türk romanı niçin yoktur?". Sık sık tekrarlanan bir sual bu. Daha doğrusu, insafsız bir hüküm. Tanpınar'a göre, bir Türk romanı vardır. "Hem de kendi cemiyetimiz içinde kalmakla beraber, oldukça geniş bir okuyucu kalabalığıyla bu romanın yazıcıları arasında karşılıklı bir tesir bile" mevcut. "Bununla beraber, Garb dilllerinden birini bilen, yabancı ülkelerde bu sanatın verdiği iyi örnekleri okuyan ve hayat üzerinde az çok fikir sahibi olan okuryazarlarımızın büyük bir zevkle tattığı bir Türk romanı henüz yoktur".

İyi ama, Batı dili bilenlerin zevkle okudukları bir deneme, bir tenkit, bir edebiyat tarihi var mı ki? Şiir diyemeyeceğiz, çünkü şiir millîdir. Yabancı bir ülkenin şiirinden zevk almak, onu tadabilmek için zaten bir hazırlığa ihtiyaç var. Kaldı ki bizim kökü asırlara dayanan şiirimiz, en titiz,

3 22, İkinci Kanun, 1936, no. 2 (C.M.). Yazının tamamı için bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* hazırlayan Dr. Zeynep Kerman, Dergâh yayınları, 4. baskı, ss. 45-48.

en olgun, en ince zevkleri doyuracak mahiyette. Biz ezelden beri şair milletiz ve edebiyat –bütünü ile– şiir demektir bizim için. Bu şiir –Tanzimat'tan çok önce– sınırlarını yoklamış, kıvamına erişmiş, mükemmeli yakalamıştı. Oysa edebiyatın öteki alanlarında Avrupa'nın çırağıyız sadece. Hocalarımızın asırlardan beri geliştirdikleri nevilerde ciddi bir başarı göstermemiz beklenebilir mi? Aşı hemen tutmaz. Kaldı ki her gövdeye aşı da yapılamaz.

Roman, gelişen içtimaî bir sınıfın emellerini dile getirir. Bizde ne böyle bir sınıf var, ne ortak bir dünya görüşü. Beylik yalanlar bir yana, telkin veya tebliğ edeceğimiz ortak bir düşünce, ortak bir inanç veya ideal var mı? 1928'de alfabeye başlayan bir millet 1936'da nasıl kendisini ifade edecek edebiyat şaheserleri yaratabilir? Tabiî yok Türk romanı! Çünkü okuyucu yok, birikim yok, hürriyet yok.

Türk romanının cılızlığı Batı edebiyatlarını taklit etmesinden gelmiyor Tanpınar'a göre. Çünkü bir edebiyat başka edebiyatlardan pekâlâ faydalanabilir. Meselâ Rus romanı da, Fransız romanının çırağı olmuş, Dosto'nun kahramanları bütün Avrupa'yı dolaşan bir insan tipi, ama yine de Rus. "Bizim romanların kahramanları Türk ismi taşır, peyzajlar yurdumuza aittir, ama yine de bir sunilik sezilir bu romanlarda."

Neden acaba? Çünkü Rusya bir yönüyle Avrupa'dır. Bir kere Hıristiyan olduğu için. Sonra, Petro'dan beri Avrupa düşüncesi ile iç içedir, Rusya'da Batılı olan yalnız romancı mı? Ne münasebet? En az Belinski'den beri her Rus yazarı Batılıdır. Yani Rusya ve Avrupa, birbirine düşman, birbirine kapalı iki dünya değildir. Sarayda Fransızca konuşulur. Bütün aristokrasinin dili Fransızca'dır, Fransızca ve Almanca. Rus romancısının yaptığı, belli bir dünya içinde kendisi olmak.

Zavallı Türk romancısı, Batı'nın çıraklığına talip olduğu zaman, Batı'nın ne tarihini bilir, ne inançlarından haberdardır. Her toplumun romanı kendi meselelerini ifade eder.

Namık Kemal nesli ne kendi meselelerini biliyordu, ne de Avrupa'nın meselelerine aşina idi. Tek kaygısı vardı o neslin: teceddüt. Başka bir dünyada doğan, başka bir dünyanın yaşayışını aksettiren romanı, o bütünden koparıp kendi manevî toprağımıza dikmek başarılı olabilir miydi? Avrupa düşüncesinin zirvelerini bulutlar arasından bile görmemiştik. Ne Descartes'ı tanıyorduk, ne Kant'ı. Namık Kemal nesli, Avrupa romanının inkişâf tarihini bilmez. Ne *Don Kişot*'u okumuştur, ne Rabelais'yi okuyabilir. Avrupa'nın işportaya düşmüş avamî hikâyelerine meftun bir ebcedhanlar topluluğu. Doğu'nun hayal hazinesinden de habersizdir o nesil. Hint edebiyatı da bütünü ile meçhulüdür, Japon edebiyatı da. Evliya Çelebi'yi tanımamıştır. *Binbir Gece* ile veya *Siret-i Antel*'le ciddî olarak meşgul olduğu çok şüphelidir.

O dönemin tek cihanşümul tecessüsü, Ahmet Midhat. *Hüsrevnâme*'den *Don Kişot*'a kadar uzanan obur bir tecessüs.

Tanpınar'ın bir hafta sonraki makalesi de aynı konuyu işliyor. Daha olgun, daha kucaklayıcı.[4]

"Tenkidin mersiye ile yürüdüğü yegâne sanat hayatı bizimdir." Kendimizle alâkadar değiliz. Yabancı dil bilenler Türkçe okumaz. Roman okuyan halktır. Romanın ne olduğunu bilmez. "Bir memlekette bir sanat nevi tek başına inkişaf edemez. Ona müsait vasatı verecek bütün bir edebiyat hayatının bulunması lâzımdır. Sanat hayatımız evvelâ dağınık, sonra fakirdir".

Tanpınar bu arada roman yazmak için köye giden bir gencin macerasını anlatır. Bu yanlış bir yoldur. Tanpınar'a göre. Gencin kendi içine eğilmesi, kendi düşüncelerini anlatması daha doğru olurdu. "Fakat dostum bu yanlış adımda haklı idi. Bütün gençliğinde ona bunu tavsiye etmişlerdi: "Halka karışın, köye, kasabaya gidin... Yalnız orada hakikat

4 *Kültür Haftası*, 29 ikinci kanun 1936, no. 3 (C.M.). Bkz. A.H. Tanpınar, a.g.e. ss. 49-52.

vardır ..." Hiç kimse ona dememişti ki, "Sen, tek başına bir realitesin, bu realiteyi bize anlat. Yaşadığın saati, duyduğun günü, her gün içini parçalayan sızıları ve her akşam sana yaşamak aşkını veren ümitleri anlat, ayrıldığın yüzleri, gördüğün manzaraları... hasret ve gurbetlerin bize yeter, çünkü biz biliyoruz, senin benliğinde bütün bir Türk iklimi, bütün bir Türk cemiyeti, hatta bunların arasında bütün bir insanlık var, onları konuştur. Söyleyeceğin yalan bile olsa bizim için kıymettir. Elverir ki güzel yazasın."

Entelektüel hayat bir bütündür, romancı tek başına tasavvur edilemez. Romancının sefaleti biraz da kullandığı dilden geliyor. Türkçe "henüz ferde ait tecessüsle başlayan tecrübe dediğimiz şeyi" tanımamaktadır. "Fikir hayatımız gündelik gazetelerin elindedir, bu biraz da yok demektir". Romancı, "arada mutavassıt olmadığı için her şeyi kendi yapmak zorundadır. Kaldı ki romancılık meslek de olmamıştır. Bir memlekette tam bir roman vücuda gelmesi için bu sanatın onunla uğraşanı geçindirmesi lâzımdır. Bizde roman, gazeteciliğin bir şubesidir... Görülüyor ki roman meselesi tek başına değildir. Evvelâ ferdin yetişmesinde, ikinci olarak memleketimizin umumî sanat anlayışında ve nihayet kitapçılık hayatımızda değişmesi lâzım gelen birtakım şeyler vardır. Fakat bu hususta tam ve selâhiyetli bir konuşma, mevcudu bilmekle kabildir. Ben burada da en faydalı şeklin bizzat romanlarımızın ve romancılarımızın üstünde konuşmak olduğuna inanıyorum."[5]

5 Ayrıca bkz. A.H. Tanpınar, "Hayat Karşısında Roman" ve "Roman ve Romancıya ait Notlar", a.g.e., ss. 53-68.

"ROMANDA HESAPLAŞMA"

Naci Çelik'in Kitabı Münasebetiyle[1]

Başlık değil nara...[2] belli ki bir savaş seyredeceğiz. Perde açılır açılmaz genç bir süvari görüyoruz. Bir parça Zaloğlu Rüstem'e benziyor, bir parça Don Kişot'a. Ve önümüzde geçit resmi yapan bir kalabalık. Ölüler mezarlarından fırlamış, dirilerle yanyana kahraman süvarinin savletini bekliyor:

"Vur pençe-i Ali'deki şemşîr aşkına."

Birinci bölüm: Romancının Görevi.

Coşkun, serazat, serseri cümleler. Tozu dumana katan bir acelecilik. Keskin ve köşeli hükümler. Bölümü iki kelimeyle hülasa edebiliriz. Bir katliam ve bir biat merasimi. Cenk meydanı kanlı cesetlerle dolduktan sonra bir ilah görünü-

---

1 *Umrandan Uygarlığa*'nın ilk iki baskısında (Ötüken, 1974 ve 1977) yeralan bu yazıyı, Cemil Meriç *Kırk Ambar*'da kullanır (Ötüken 1980). *Umrandan Uygarlığa*'nın İletişim Yayınları'nca yapılan baskılarında bulunmamaktadır.

2 Naci Çelik, *Romanda Hesaplaşma*, Defter 1, Bilgi basımevi, Ankara, birinci basım 1971.

yor sisler arasında; mağrûr, mütebessim, sevimli ve yaman cengaver bu tecellînin karşısında elinde ok yerine çiçek demetleri, ihtiramla diz çöküyor.

İkinci bölüm: Türkiye'de Roman.

"Türkiye'de roman türüne Cumhuriyet dönemi edebiyatı tarihçilerinin incelemelerinden yola çıkarak bakarsak romanımızın Tanzimat'la birlikte başladığı ve çeviri ile edebiyatımıza girdiği yerleşmiş yargısını görürüz." Yanlış mı?

Osmanlı kendini imanda veya aksiyonda gerçekleştirir. Gevezeliği vakarına yakıştırmaz. Teşhir etmez yaralarını. Hikâyeleri ya bir kahramanı edebileştirir, yani bir nevi destandır; ya bir ahlâk dersi verir, yani zamanın ve coğrafyanın dışındadır. Bir ifşa değil, bir ikazdır, bir ikaz veya bir zihin temrini.

Roman, Şark hikâyesi üzerine inşa edilemezdi. Batı'nın ilk romanlarından biri *Topal Şeytan* evlerin damlarını açar, bizi yatak odalarına sokar. Osmanlı bu tür laübaliliklerden hoşlanmaz, mahremiyetlere hürmetkârdır.

Roman'ın burjuvazi ile doğduğunu söylerler. Şark'da burjuvazi yok. Roman da burjuvazimiz gibi temelsizdir önceleri. Başka bir tarihin, başka bir coğrafyanın, başka bir toplumun eseri. Daha dişi, daha kaypak, daha geveze bir toplumun.

"Roman bir arayışın hikâyesidir", diyor Goldmann. "Kahraman, bozulmuş bir dünyada sahici değerler okuyucunun veya tenkitçinin sahici saydığı değerler değildir; romanda açıkça görülmezler, ama romandaki bütünü –örtülü olarak– onlar düzenler. Romandan romana değişirler. Romanın destanla hikâyeden farkı şu: kahramanla dünya arasında aşılmaz bir kopuş vardır, kahraman da yozlaşmıştır, dünya da. Ama birbirinin aynı değildir bu yozlaşmalar. Bu iki yozlaşmadan hem yapıcı bir çatışma doğar: az önce sözünü ettiğimiz çaresiz kopuşun temeli olan bir çatışma; hem de epik bir biçimi-

nin varolmasını mümkün kılacak bir uyuşma. Yalnız kopuş olsa, roman değil trajedi veya lirik şiir doğardı. Kopuş olmasa veya sadece geçici bir kopuş söz konusu olsa, destan veya hikâye ortaya çıkardı. İkisinin ortasında yer alan romanın diyalektik bir mahiyeti vardır. Bir yandan –epik biçimlerin gerektirdiği– kahramanla dünyânın temel uyuşumu, bir yandan kahramanla dünya arasındaki çaresiz kopuş... bunların her ikisi de vardır romanda. Romanın kahramanı bir deli, bir suçlu, hiç değilse şüpheli bir kişidir. Kurulu düzenin ve beylik hükümlerin benimsendiği bir dünyada sahici değerler peşindedir. Yozlaşmış bir araştırmadır bu. İşte yazarların ferdiyetçi bir toplum içinde yarattıkları roman denilen bu yeni türün muhtevası sahici olmayan bu araştırmadır... Kısaca roman pazar için istihsâle dayanan ferdiyetçi toplumun gündelik hayatını edebiyat planına aktarır... İktisadî hayat çağdaş içtimaî hayatın en mühim kısmıdır. Bu hayatta her türlü sahici münasebet kaybolma yolundadır. Sahici münasebetlerin yerini dolaylı (médiatisé) ve bozulmuş münasebetler almaktadır: yüzde yüz rakamlaştırılmış mübadele değerlerine dayanan münasebetler... Yani romanın yapısı ile mübadelenin yapısı tıpatıp homologdur. Bir kelimeyle iki ayrı planda tezahür eden aynı yapı... Romanın gelişmesi mübadele yapılarının tarihi ile karşılaştırılmadan anlaşılmaz."

Tekrar Naci Çelik'e dönelim: "Yusuf Kâmil Paşa 1859'da *Terceme-i Telemak*'ı yayımlamış. Fénelon'un Yunan mitologyasından yararlanarak yazdığı eser bizde bir 'ahlâk kitabı' olarak tanıtılmış. Bununla yetinilmeyerek tasavvufla olan yakınlıkları araştırılmış. Eserin dili Divan nesrinin özelliklerini koruyarak, cümleler ve cümlecikler arasında uyaklara yer vererek oluşturulmuş. Ancak yabancı bir eserin dilini yerselleştirmeye kalkışmak bağışlanmaz yanlıştı."

Genç eleştirmen bu incileri Cevdet Kudret'den derlemiştir. O da, Cevdet Kudret de ne *Terceme-i Telemak*'ı okumuş-

lardı, ne *Télémaque*'ı. Mustafa Nihat'ın *Türkçe'de Roman*'ından da haberleri yoktu. Naci Çelik, Cevdet Kudret'in uydurma dile iltifatlarını az görmüş, "uyaklar", "oluşturulmuş", "yerselleştirmek"... gibi kelimelerle süslemiştir "iktibasım". İmdi,

1) *Telemak* 1859'da değil, 1861'de yayımlanır.

2) *Telemak* bir roman değil, bir ahlâk kitabı, daha doğrusu bir siyasetnamedir. Fénelon veliahta devlet idaresini öğretmek için yazar *Télémaque*'ı. Mitolojiyi süs olarak kullanır. Hikâye bir vesiledir.

3) Her sıhhatli medeniyet seçerek, ayıklayarak alır. *Telemak* yabancı bir zevkin mahsulü. Böyle bir eserin dilini "yerselleştirmek" neden bağışlanmaz bir yanlış olsun? Kâmil Paşa için *Telemak* bir fetihdi. Batı'dan hikmeti alıyordu mütercim. Bütün olarak, kalıp olarak Batı'yı vermek istemiyordu. Bize en yakın, bizim için en munis taraflarını alıyordu eserin. İlahları perileştiriyordu. Osmanlı, birçok siyasetnameler okumuştu. *Kutadgu Bilig*'den *Humâyûnnâme*'ye kadar birçok siyasetnameler. Şimdi de bir Avrupalının yazdığı siyasetname söz konusu idi. Mühim olan zarf değil mazruftu. Lafız değil, mana idi. İlk temaslar bütün dünyada böyle olmuştur. Aynı temellere dayanan dost ve yakın medeniyetler bile yavaş anlamıştır birbirini. Onsekizinci asra kadar Avrupa dillerinden Fransızca'ya yapılan tercümeler "vefasız güzeller" adını taşır. Voltaire gibi cihanşümul bir zekâ Shakespeare'i anlayamaz. *Othello* yazarı, onun için, barbar bir palyaço idi. Shakespeare'i, Ducis "Fransızlaştırdı", tek kelime İngilizce bilmeyen Ducis.

4) *Telemak* tercümesinin dinine gelince; üslubun vezirane olduğu doğrudur. Başka nasıl olabilirdi? Tekrar ediyorum: o devirler için tercüme bir teslimiyet değil, bir fetihdir. Düşüncenin özü alınır ve en makbul üslupla aktarılır. İslâmiyet, Yunan'ın akıl almaz ahlâksızlıklar meşheri mitolojisine

hiçbir zaman iltifat etmemiştir. Homeros ne Arapça'ya çevrilmiştir, ne Osmanlıca'ya. Bu mitoloji insan haysiyeti için yüz karasıdır. Eflatun bile o müstehcen masalların uydurucusu Homeros'u *Devlet*'inden dehlemiyor mu?

Romanda Hesaplaşma'ya dönelim "Aynı çevirmen 1862'de *Sefiller*'i, *Madurin Hikâyesi* adıyla çevirmiş. Bu kez sade bir dille, gazete okuyucusunun anlayacağı anlatımla. Yunan mitologyasının bütünlediği bir eserde tasavvufî düşüncenin yansımalarını bulan birinin sâde anlatımı bilinçle, akılla seçtiğini söylemek ne kerte doğruluk taşır bilemeyiz".

Vergilius üstadı Homeros'dan söz ederken "Homeros arada bir uyuklar destanını yazarken" diyor. Naci Çelik arada bir horluyor. Zira,

1) *Sefiller*'i çeviren Yusuf Kâmil Paşa değildir.

2) Yunan mitolojisi *Telemak*'ı bütünlemez, süsler. Bu sahte tezyinatı bir yana atmak esere hiçbir şey kaybettirmez.

3) Kâmil Paşa eserde "tasavvufî düşüncenin yansımalarını" bulmaz.

4) *Mağdurin Hikâyesi* bir gazete tefrikasıdır. Hugo'nun romanı, düşüncelerinden soyulmuş basit bir zabıta hikâyesi haline getirilmiştir. Tefrikanın muhâtabı okuma yazma bilen bütün vatandaşlardır. Kâmil Paşa böyle bir fedakârlığa katlansa, yani gazete okuyucularına hitap etse, Hugo'yu Xavier de Montepin'leştirmeye kalkışsa (ki buna ne irfanı, ne izan'ı, ne vekarı müsaitti) elbette ki "bilinçle, akılla" "sade anlatım" seçerdi. Sayın Naci Çelik bir dikkatsizliğin kurbanıdır. Biricik kaynağı olan Cevdet Kudret'i bile uyuklayarak okumuştur. İşte Cevdet Kudret'in yazdıkları: "Victor Hugo'dan özetlenerek çevrilen ve *Ruzname-i Ceride-i Havâdis* gazetesinde tefrika edilen *Mağdurin Hikâyesi*... Batı edebiyatından Türkçe'ye geçen ikinci eserdir... bu ilk çeviri, Yusuf Kâmil Paşa'nın *Terceme-i Tele-*

mak'taki tutumunun tam tersine sade bir dil ile kaleme alınmıştır."[3]

Naci Çelik devam ediyor: "O yıllarda çevrilen eserlerin Batı romanını tanıtmaktan çok uzak olduğunu söyleyebiliriz."

Her toplumun kendine göre bir edebiyatı vardır. Mütercim kucağında yaşadığı muhitin ihtiyaçlarına, kendi kültür mirasının imkânlarına göre eser verir. 1870 Türkiye'si, İhtilal sonu Fransa'sını (Restorasyon'u ve Louis Philippe devrini) bütün teferruatı ile canlandıran bir Balzac'ı anlayabilir miydi? Avrupa romanını tanıtmak ne demek? Mütercim misyoner midir? Naci Çelik hem batılılaşmamızdan şikâyet ediyor, hem de batılılaşmamakta direnişimizden. Kâmil Paşa'yı da, Ahmet Midhat'ı da yabancı bir edebiyatı kendi şahsiyetimizi koruyarak aktardıkları için tenkit ediyor. Farklı temellere dayanan, düşman bir medeniyet ve bu medeniyetin en bütün, en kucaklayıcı ifadesi olan roman, başka bir medeniyet tarafından bir hamlede fethedilemez, anlaşılamaz, benimsenemez. Biz Avrupalılaştıkça, yâni iktisadiyatımızla, müesseselerimizle yabancılaştıkça Avrupa romanını daha iyi anlamaya başladık. Bu çıraklık devresi elbette ki, uzun sürecekti. Romanımız da toplumumuzla birlikte olgunlaşacak, daha doğrusu toplumumuz kaynaklarından uzaklaştıkça roman da gelişecekti. Hülasa edelim: roman bir buhranın, bir uyuşmazlığın, reelle ideal arasındaki herhangi bir nisbetsizliğin eseridir. İnanan bir toplumda, pürüzlerini yok etmiş bir toplumda, hayalî çözüm yolları aramaya ihtiyacı olmayan bir toplumda romanın ne işi var? Roman bir sıhhat değil, bir sıhhatsizlik alameti. Sınıf kavgalarıyle beraber sahneye çıkışı bundan.

Yazara dönelim: "Arada *Robenson*'un (1864) çevrilmesi de gürültüye gitmiş. (s. 34)"

3 Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, 2 cilt 1965 ve 1970, cilt 1, s. 13.

Robenson Avrupalı için mühim. Avrupalı, yani burjuvazi için. Ondokuzuncu asrın kaderini çizen bütün temalar var *Robenson*'da. Beşerî yalnızlığın dramı veya destanı. İçtimaî münâsebetler yok kitapta. Psikolojik tahlil yok. Bir tabiiyeci kitabı. İnsanın tabiatla düellosu. Avrupa'da *Kitab-ı Mukaddes*'den sonra en çok satılan kitapmış *Robenson*. Çünkü en haşin, en yavuz taraflarıyle ondokuzuncu asır Avrupalısının methiyesi. Bize ne *Robenson*'dan? *Robenson* başka bir seyyârede cereyân eden, başka bir seyyarenin insanlarına ait bir hikâye. Soğuk ve gayri insanî. Müstemleke kokan, emperyalizm kokan, ferdiyetçilik kokan bir kitap. Osmanlı'nın bu eserden zevk almasına imkân var mı? Osmanlı'ya ufuk açabilir miydi *Robenson*? Bizce o sığ hikâyeye roman demek bile fazla. *Robenson* çevrildi diye ihtifâller mi düzenlenecekti?[4]

Yine Naci Çelik konuşuyor: "Zaten çevirmenlerin dili kullanırken yetersiz davranmaları, sağlam eserleri de bozmaya yetmiş".

Dili kullanırken yetersiz davranmak ne demek? O devirlerde iki dil var: yazı dili, konuşma dili. Yazı dili zengin, debdebeli, mutantan bir dil. Saltanat dili, saltanatın dili. Dil bir cümbüştü, bir musîkî idi. Itri'nin devamı idi. Cümleler Süleymaniye'nin sütunları gibi, kubbesi gibi ihtişamlıydılar. Belki bir düşünce taşımıyorlardı. Düşünceye ihtiyacı yoktu Osmanlı'nın. Düşünce buhranların ve tezatların çocuğuydu. Şiir bir şölendi, nesir bir şölen. Fatihler, dinlenmek için okuyorlardı. Kelime resimdi, nakıştı, büyü idi. Avrupa'nın kaypak, dişi, hasta kavramlarını, hain endişelerini aksettiremezdi bu dil. Bu manada kamûslar da kifayetsizdi. Yani Osmanlı'nın asırlarca Avrupa'ya ihtiyacı olmamıştı. Avrupa dilini öğrenmek bir tenezzüldü, bir lekelenişti. Tercümanları vardı Osmanlı'nın. Tercümanları yani uşakları. Avrupa ma-

4 Cemil Meriç, "17. yüzyıl İngiliz Romanı" bölümünde ise *Robenson*'dan "Modern Çağın İlk Romanı" olarak söz etmektedir, s. 217.

nevî hisarların gediklerinden yurda yayıldıkça, Fransızca öğrenmek bir zaruret oldu. Bir zaruret-i elime. Fransızca'dan Türkçe'ye ilk sözlük Saint-Pétersbourg'da basılmış (1828), seyyahların acil ihtiyaçlarını karşılamak için. Eserin müellifi Georges Rhasis önsözünde şöyle yazar: "Türkçe siyasî ve ticarî münâsebetler bakımından önemli. İmparatorluğun en ücra köşelerinde Devlet ricali Türkçe konuşur, Türkçe yazar. İran sarayında bile Türkçe konuşulur. Bu dili öğrenmemiz diplomatik münasebetlerimiz için vazgeçilmez bir ihtiyaç. Türkçe, edebiyat bakımından da değerli bir dil. Asıllarının bulunması pek güç olan nice Arapça ve Farsça kitaplar Türkçe'ye çevrilmiştir". Yazar Batı dillerinde yapılacak tercümelerin güçlüğünü Fransızca'dan Türkçe'ye hiçbir lügatın mevcut olmayışına bağlıyor.

Sonra Bianchi, Fransız tüccarlarına yardım olsun diye lügatini hazırlamış. Türkler için yazılan, daha doğrusu Türkçe bilenlerin Fransızca kitapları anlamaları için yazılan ilk lügat Hançeri'nin[5] *Akademi Lügati*'nin tercümesi, bugüne kadar yapılmış biricik ciddi çalışma. Ama çağdaş Avrupa düşüncesinin anahtar kelimelerinden birçoğu yok lügatte. Olanlar da garip karşılanmış. Mesela "liberté"ye ruhsat denmiş. Osmanlı tehlikeyi sezmiş. Avrupa'dan kendisine hayır gelmeyeceğini anlamış. Biz bu şuurlu nefis müdafaasına yobazlık adını verecek kadar ahmaklaşmışız.[6] Tercümelerin dili elbette yazı dili olacaktı. Başvurulacak lügatlar de yazı dilinin hazinesinden faydalanmışlar, karşılıkları Arapça veya Acemce'den seçmiş veya türetmişlerdi. Kâmil Paşa'nın örneği, *Hümayunname* tercümesi idi, İbn Haldun tercümesi idi. Her büyük medeniyette yazı dili ile konuşma dili başka başkadır. Demokrasi bile bu farkı ortadan kaldıramamıştır.

---

5 1840-1842, 3 cilt, Moskova.

6 Bkz. Cemil Meriç, "Yobaza Düşmanlık", *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, 7. baskı, 1992, s. 89.

Naci Çelik devam ediyor: "Fransız romantiklerinden örnekler bu dönemde pek tutulmuş."

Elbette tutulacaktı. Naci Çelik romantizmden ne anlıyor? Batı edebiyatında tek büyük devrim romantizmdir. Daha sonraki mektepler veya cereyanlar romantizmin şu veya bu tarafının geliştirilmesinden ibarettir. Genç Hugo, *Hernani*'nin önsözünde romantizmi edebiyatta liberalizm olarak tarif eder. Olgun Hugo, *William Shakespeare*'de bu tarifi genişletir: romantizm, edebiyatta sosyalizmdir.

Naci Çelik'i okuyalım: "Çeviri romanların biri (*Robenson*) Arapça çevirisinden, yani ikinci elden Türkçeleştirilmiş."

İkinci elden değil de beşinci elden çevrilse ne gam? Edebiyatçılarımıza musallat ukalalıklardan biri de bu aslından tercüme merakı. Biz Tanzimat'tan bugüne kadar Fransızca ile meşgul olduk. Türk aydınının ikinci dili Fransızca'dır. Galatasaray hem Fransızca öğretir hem Türkçe (kuruluşu 1868). Tercüme Odası'nda kullanılan dil Fransızca'dır. Bütün müceddidlerimiz, Sait Bey'in dediği gibi, Tercüme Odası'ndan çıkmışlardır. İngilizce'yle temasımız nisbeten yenidir. İngilizce bilenlerimiz Türkçe bilmezler. Tek sözlük Redhouse'ınkiler. Hele Yunanca ve Latince gibi dillerle hiçbir ülfet ve ünsiyetimiz olmamış. Olmasına da lüzum yoktur.

Naci Çelik devam ediyor: "Bir romancı olmaktan çok, aklına geleni kâğıda geçiren yazıcıydı Ahmet Midhat", "eserlerinde kendi insanımızı, kendi toplumsal yaşayışımızı yansımış görmemiz yazarın öbür eksikliklerini saymamızı gerektirmeyecek ölçüde önemlidir". Aferin kadirşinaslık göstermişsiniz, ama... "Ahmet Midhat çorbaya çevirdiği romanlarıyla kendisinden sonra yetişecek olanların yolunu da tıkamıştır."

A sultanım! Siz ki eski harfleri bilmezsiniz, Ahmet Midhat'ı nasıl okudunuz? Ahmet Midhat hangi romancının yolunu tıkamış? *Sergüzeşt, Dünyaya İkinci Geliş*'in tekâmülüdür. Ahmet Midhat olmasa, Hüseyin Rahmi olamazdı. Re-

caizade'ye *Behruz Bey,* Hüseyin Rahmi'ye *Şık* ve *Şıpsevdi,* Ömer Seyfettin'e *Efruz Bey* tiplerini kim ilham etmiştir? İsmail Habip doğru söylüyor: "Kıymet bilmeyen milletlerde kıymet yetişmez ve kıymet yetiştirmeyen milletlerin kıymeti olmaz. Ahmet Midhat bu milletin en unutulmayacak kıymetlerindendir."

Sonra yazar putları devirmeye devam ediyor. Peki ama edebî sefaletimizin sebepleri ne? "Biz, yabancı kültür etkilerine açık olmamızın, kültür emperyalizmine uğramamızın başında dil inkılabını görüyoruz. Arılaşması amacıyla tarihî birikimleri olan sözcükler dilimizden atılmış, para ödenerek yenileri türetilmiş sözde; en azından Fuzulî şiiri okunmaz hale getirilmiş. Şimdilerde, niye İslâm olduk diye feryat eden aydınlarımız kültür kopukluğunun bahtsız kuşaklarıdır. Batı'da doğan kültür akımlarına edebiyatımızın kapılarını ardına kadar açıyor, daha korkuncu bunu kırmak isteyen sanatçılarımıza gericilikle kara çalıyoruz."

Ne kadar doğru! Var olan Naci Bey! Ama siz de bu bahtsız ve şuursuz kafilenin içinde değil misiniz?

Üçüncü bölüm: Eleştiride Roman.

Savaşçımızın oklarına hedef olan ilk eleştirmen: İsmail Habip. Naci Çelik'i dinleyelim: "Tanzimat'ı alkışlayarak *Tanzimattan Beri*'ye başlayan İsmail Habip, bütün kitap boyunca Batıcılık konusunda hiç çelişkiye düşmemiştir. Överken Batılı diye övmüştür sanatçıları, yererken de Doğulu kaldı diye. Ama sistemsiz, pek basit edebiyat paralamalarına rastlanan eseri bugün okunmayacak kerte gülünçtür... İsmail Habip, bakışlarında Batılı, anlatımında Doğuluydu. İsmail Habip romanın Batı'dan geldiğine inananlardandır."

1- *Tanzimattan Beri* bir antolojidir. Yazarın asıl eseri *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi* adını taşır. *Edebî Yeniliğimiz* başlığı altında birçok defalar basılmıştır.

2- *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi* nesillere edebiyat zevki aşılamış bir ışık-kitapdır. Hataları bir çağın hatalarıdır. İsmail Habip bir mürşittir, bir yol açıcıdır, bir üslupcudur.

3- İsmail Habip'in bakışlarında Batılı olduğuna gelince, bu da bir kavl-i mücerretdir. Meselâ Halit Ziya'nın romanları hakkındaki hükmüne bakalım: "Şüphesiz o romanların en büyük bir kusuru yalnız üsluplarıyla değil, yaşadığı şahsiyetler noktasından da tam manası ile millî birer roman olmayışıdır. Türk milletinin cevheri nedir? Türk milleti umûmî seciyeleri itibâriyle hangi vasıfları gösteriyor? Türk saffeti, kahramanlığı, hıçkırığı; Türk âdetleri, meyelânları, husûsiyetleri; Türk halkının yaşayışı, Türk vatanının manzarası; Türk şehrinin hâli, Türk köyünün melâli, Türk'deki o derûnî, o vakûr fakat derin bir girdibat gibi homortusu işitilmeyen sessiz ıstırâb. Hâlid Ziyâ'nın romanı bunların hiçbirini aksettirmedi. En kıymetli romanları mensûb oldukları cemiyetin canlı bir in'ikâsı, bâzen târihten bile mühim bir vesikası telâkkî edenler, Halid Ziyâ'nın romanlarında Türk milletini görmek isterlerse bulamazlar."[7] Bunun neresi Batıcılık?

İsmail Habip, Mehmet Celal'i anlatırken şöyle diyor: "Servet-i Fünûn'un (tam manasıyla Batılaşmamış) muârızlarında mutlaka bir kıymet vardır; millî kültür itibâriyle... onlarda Servet-i Fünûncu'lardan ziyâde bizim olan kıymet vardır". Mehmet Celâl'in "iptidâî manzaralı hikâyeleri içinde bizim olan, bizim hâyâtımızı aksettiren, bulutlarda değil, toprak üstünde gezinmiş bir kimsenin ihtisaslarını yaşatan bir öz vardır".

Yavuz "eleştirmenin" bir başka kurbanı da Mustafa Nihat. "Mustafa Nihat, *Türkçe'de Roman*'ın başına 'Avrupa'da Roman' bölümünü eklemiştir. Bu bölümde bizim romanı-

---

7 İsmail Habip, "Hâlid Ziya", *Edebî Yeniliğimiz*, Remzi Kitabevi, 1935, s. 285-286. İsmail Habip için bkz. Cemil Meriç, "Türk Teceddüt Edebiyatı", *Bu Ülke* İletişim Yayınları, 7. baskı 1992, s. 121-122.

mızı etkilemiş romantik yazarları, bir iki gerçekçiyi anmıştır. *Sefiller*'den söz etmiştir ama Gogol'ü Dostoyevski'yi, ad olarak anmıştır. Dünya romanının o zaman var olan başka büyük adlarını görmezden gelmiştir". Öfkeli yazardan fazla dikkat bekleyemezdik ama Mustafa Nihat'ın Avrupa'da Roman bölümünü sırf bâzı hatırlatmalar yapmak için Yusuf Şerif'in Van Tieghem'den çevirdiği *Muhtasar Avrupa Edebiyatı Tarihi*'nden aktardığını nasıl görmeyebilir? Mustafa Nihat Avrupa romanının tam bir panoramasını vermek iddiasında değildir. Buna sebep ve lüzum da yoktur. Eserinde Türk romanını etkileyen romancılar söz konusudur.

Sonra başka bir edebiyatçıya geçiyor yazar: "Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde bildiği gerçekleri sezdirmiş bir edebiyat tarihçisidir". "Çok türde eser vermiş, fakat bütün eserlerini aynı ürkeklikle işlemiştir. Edebiyat tarihinde de bu gidiş gelişler, gerçeğimizin çevresinde bu dolanmalar göze çarpar." Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi'nde roman büyük yer tutmaz. Zaten Ahmet Midhat Efendi'den, Recaizade'ye kadar geçen zaman romanın emekleme devridir. Tanpmar, roman hakkındaki düşüncelerini çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlamış. Bu yazılar daha sonra *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de (1969) bir araya getirilmiştir. Tanpınar, edebiyatımıza derin bir irfan, uyanık bir tecessüs, olgun bir zevkle eğilen bir "müsteşrik"tir. Dürüsttür, samimidir, sanatkârdır. Ama imânını kaybeden insanın büyük yabancılığı içindedir. Naci Çelik için çok düşündürücü, çok öğretici bir rehber olabilirdi.

Naci Çelik'in Kabaklı hakkındaki hezeyanları bize meşhur bir mısraı hatırlattı: "*Edib olur kişi sermâye-i hayâsı kadar.*"

Eleştirmenimiz haydarane bir hamle ile Alangu ile Mutluay'ı yere serdikten sonra hükmünü veriyor: "Edebiyatımızın birçok dallarında olduğu gibi, eleştirme dalında da tasfiye gereklidir". Ne kadar doğru!

Sonra bir yan başlık çıkıyor karşımıza: Dergilerde kalan. Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol'a veryansın ediyor Naci Bey! Üslup biraz derbeder ama söylenenler doğru. Okuyalım: "Çağdaş Türk Edebiyatı, Osmanlı'dan utanır gibidir... Batı'dan söz ederken uygarlık kavramı, Doğu'dan söz ederken gelenek sözcüğü kullanıldıktan sonra *İnce Mehmet*'de olduğu gibi, kişilerin artık ikilikten kurtulup Batı'yı seçtikleri açıkça görülmektedir denir. *İnce Mehmet*'in haydudu Batı'yı seçmiş, *Huzur*'un kişileri ise Batı ile Osmanlı arasında bir tereddüdün romanını yaşamışlardır."

Daha sonra Hilmi Yavuz'la hesaplaşılır. "Hilmi Yavuz'un apar topar sağa sola sataşması bilinçli bir korkudan, yok olma korkusundandır. Hümanizma savunucuları zamanla marksçılık görüşünün dışında kaldıklarını sezdiklerinden evrenseli yeğlemişlerdir". Anladınız mı?

Dördüncü bölüm: Roman'da Hesaplaşma.

Edebiyat dünyamız Augias'ın ahırı. Dehlizlerinde burnunuzu tıkamadan dolaşamazsınız. Yalan, dalavere, desîse. Mübarizimiz bu mundarlıkları temizleyen bir Herakles sanki; şöhretin şişirdiği balonlar onun bir dokunuşuyla sönü sönüveriyorlar. Baha Tevfik, çağının yalancı şöhretlerinden bahsederken: "tek tek kişilikleri olmadığı için ortak bir kişilik kazanma çabasına düşmüşler; aralarında bir nevi şirket, bir nevi sendika kurmuşlar" diyor... Birbirlerine cömertçe dâhilik bağışlayan bu "meç arkadaşları" gürültü patırtıyla efkâr-ı umumiyeyi de şaşkına çevirmiş. Veyl bu çeteye katılmayanlara! Bugün de aynı komedinin temsiline şahit olmuyor muyuz?

Kemal Bilbaşar ve *Yeşil Gölge* adlı eseri hakkında Naci Çelik'in hükmü şu: "Bilbaşar'ın doğru'su, Türkiye'nin hâlâ 1938'den sonra bozulduğundan öteye gidememiştir".

Samim Kocagöz coşkun eleştirmenin zehirli okunu ta

kalbinden yer: "*Bir Çift Öküz* benzeri romanlarla Türkiye'ye iki türlü hainlik edilmektedir. Birincisi köy meselelerini eli tabancalı ağaoğullarına çözümletmeleriyle toplumcu gerçekçiliğimiz hafifsenerek, ikincisi de böyle karalamaları roman diye piyasaya sürmekle az çok bir düzen tutturmuş Türk romanını arkadan vurarak... Samim Kocagöz 1945 romancı kuşağının en yeteneksiz kalemidir... Bildiği gerçekler Cumhuriyet sonrası eğri gerçekleridir... Cumhuriyet sonrasında 'halkçı, toplumcu, gerçekçi diye adlandırılan' yazarlarımızın acılı sonunu temsil etmektedir Kocagöz."

Naci Çelik, Orhan Kemal'den bahsederken daha müşfiktir... "Çok iyi bildiği şeylerin yazılmasından yana olan Orhan Kemal, bildiği şeyler tükenince ne yapacağını düşünmemiş hiç. *Kaçak* eski bir romancının nasıl zorlandığını ve tükendiğini gösterir."

Sonra Yaşar Kemal'e geçiyor: "Uzun aralarla yayımladığı romanlarına son sıralar hız verdi. Bu romanların bir araya gelmesiyle Yaşar Kemal'in gerçeklerine tanık olduk. Kısaca incir çekirdeğini doldurmaz gerçekler hepsi de."

Sonra Fakir Baykurt'a geçiyor ve bize nefis bir hicviye sunuyor: Fakir Baykurt *Tırpan*'ın başında şöyle der: bakıyorum, bazı arkadaşlar kendini asan kızların öyküsünü yazıyorlar. Kızı istemediği birine vermişler. Kurtulamayınca asmış o da kendini'... (Kendini asan ve onları astıran yazarları kınıyor Fakir Baykurt. "Bu devrimci bir tavır olamaz.") "Dolayısıyla... çıkaryol değildir kendini asmak. 'Bir ulusun da bu kızlar gibi davrandığını düşünelim, ne olur sonuç? Böyle olsak biz Ulusal Kurtuluş Savaşı'na girmezdik. Vietnam halkı, saldırgan Amerika'ya karşı direnemezdi... Hem ne suçu var da kızlar kendini asıyor? Suçlu kim? Suçlu bu duruma düşen kızlar mı? Vietnam halkı mı? Ezilen Üçüncü Dünya halkları mı? Öldürücü gücümüz, suçlu kim ise onun, onların üstüne yönelmelidir. *Tırpan*'ı bu düşünceyle yazdım...'

(Medenî bir ülkede bu satırları yazanı akıl hastahanesine kaldırırlar. Biz ödüllerle taltif ediyoruz. Sözü Naci Bey'e bırakalım...) "*Tırpan* en ilkelinden bir köy romanıdır... 375 sayfalık roman kötüce yapılmış şive taklitleriyle okunmaz haldedir. Biz vazifemiz gereği okuduk. Fakir Baykurt ünlendikten sonra bütün Türkiye öğretmenlerinin başına geçip Ankara'da oturur olduğundan son zamanlarında Ankara köylerini ele almaktadır... Her gün olup bitenlerden, belki de gerçekten birer toplumsal yara olan meselelerimizden, devrimcilik yapacağız diye uzaklaşılmaktadır. Köy mes'elelerimiz, köylümüzün, Anadolu insanımızın geleneklerinin nedenlerinin, nerede çıkmaza girdiklerinin –gerçekten çıkmaz mı o da şüphe götürür– enstitülü yazarlarımızca araştırılmasından umudumuzu kesmemiz gerekiyor."

Romanda Hesaplaşma'nın bize telkin ettiği düşünceleri şöyle hülasa edebiliriz: Naci Çelik genç bir yazar; dürüst, samimi, atak. Meziyetlerinin de, kusurlarının da kaynağı; yaşı. Roman Avrupa'dan gelmiştir. Bizim iklimin ağacı değildir. Millî gövdeye yapılmış bir aşı. Bu itibarla Avrupa romanını çok iyi tanımadan roman hakkında kestirme hükümlere varmak bizi hataya sürükler. Naci Çelik eski harfleri bilmediğinden romanımızın mazisini ciddî olarak tanımak imkânından mahrumdur. Romana taşıyamayacağı bir yük, bir görev yüklemektedir. Roman ne sosyolojidir, ne ekonomi politik. Yahut yalnız onlar değildir. Naci Çelik kinlerinde de, sevgilerinde de aşırı. Romancı cübbesine bürünmüş kuklalarla savaşırken alkışlanmaya lâyıktır. "Mabedi bezirgânlardan temizlemek..." bezirgânlardan, dilencilerden, kalem haydutlarından... Gazaların en hürmete şâyânı. Kemal Tahir'e muhabbetini muhabbetle karşılarız.

Bir neslin yüz akıdır Kemal Tahir. Türk düşüncesine ufuklar açmıştır. Türk romanının en yiğit, en güçlü, en bü-

yük temsilcisidir. Belki de çağdaş romanın demeliydim. Ama bu hakikatı belirtmek için ölülerimizi kılıçtan geçirmeye ne lüzum vardı? Bu selim zevke, bu idrak irtifaına yükselen Naci Çelik'ten daha durulmuş, daha aydınlık, daha olgun eserler bekleriz.

"Demirciler Çarşısı Cinayeti"[8]

Ünü sınırlarımızı aşan bir "dev", biricik Nobel adayımız. Azra Erhat, halis bir Homerosoğlu diyor, ama destan yazmaz, romancıdır. "Çağımızın ve halkımızın geriye dönük değil, belli bir ileriliğe can atan savaşçı bir yazarı."[9]

Mutluay da Erhat kadar coşkun; "Kendisi ben masalcıyım derse de gerçek bir romancıdır Yaşar Kemal"... Ne varki "şimdi elli yaşına gelmiş büyük bir romancılık yeteneği, çalışmasına olanak vermediğine inanılan ortam özellikleri yüzünden, yan kaçaklıklarda oyalanmaktadır. Çünkü aslında romancılık anlayışı toplum yararına gerekli tezlerin savunusuna dayanır (...) Doğa coşkusuyla toplum düzensizliklerini etkiyle işleyeceği bu türdeki eserlerin yarını, Yaşar Kemal'e bugünkü başarısından daha üstün gelecekler vaad etmektedir".[10]

Nihayet, müjdelenen günler gelmiş, Homeros'un oğlu beklenen olgun "yapıt"ları vermeye başlamıştır. Filhakika, Hilmi Yavuz'a göre, "*Yusufcuk Yusuf* Yaşar Kemal'in ilk kez bilimsel dünya görüşü çerçevesi içinde tarihsel bir dönemi temellendirdiği bir romandır. Bundan öncekiler, bu doğrul-

---

8 *Mağaradakiler*'in 1. baskısında (Ötüken 1978) yer alan bu yazıyı eserin 2. baskısından (1980) çıkarır Cemil Meriç ve *Kırk Ambar*'da kullanır. O nedenle bu yazı *Mağaradakiler*'in İletişim Yayınları'nca yapılan baskılarında yer almamaktadır.

9 Azra Erhat, *Cumhuriyet* gazetesi, Sanat Edebiyat sayfası, Haziran 1970 (C.M.).

10 Rauf Mutluay, *100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınları, 1973 (C.M).

tuda bir dünya görüşünden yoksun oldukları için bir destan ya da efsane sayılabilir."[11]

Yusufcuk Yusuf, Akçasazın Ağaları başlıklı roman dizisinin ikinci kitabı. İlk cilt: *Demirciler Çarşısı Cinayeti*. "Büyük ilgi gören ve kısa sürede üçüncü basımı tükenen *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, Yaşar Kemal'in on yıldır üstünde çalıştığı" bir roman. Yazar, "1974 Madaralı roman ödülünü alan bu kitap için, istediğim romana bununla bir adım daha yaklaştım diyor... Çağdaş bir destan denemesi olan romanda Yaşar Kemal'in dili daha da zenginleşmiştir" (Cem Yayınları, arka kapak yazısı).

Zavallı Homeros, bu genç torununun veludiyeti –doğurganlığı diyecektim– yanında, ne kadar biçare, ne denli kısır. *Demirciler Çarşısı*, tek başına *İlyada*'yla *Odysseia*'nın bütününden daha büyük. Üstelik hem bir "roman", hem bir "çağdaş destan denemesi", hem...

Biz de o kutsal kaynaktan birkaç yudum içelim dedik, ve saygı dolu bir tecessüsle eğildik kitaba. Birkaç dakika sonra duraladık, başımız dönüyordu. Hayır, hayır.. çağdaş bir roman olamazdı bu, yanlışlıkla Aziz Yuhanna'nın Vahiyler Kitabını almış olmalıydık. Her adımda bir "ebülhevî" (sfenks) kesiyordu yolumuzu. Bir "lugaz"lar ormanındaydık. Ve ölümlülerin sökemeyeceği bir dil konuşuluyordu. İbareler sarhoş, "tümce"ler derbederdi. Ve "tilcik"ler kendilerini esrarlı bir musikiye kaptırmış, durmadan tepiniyorlardı. Tekrar kapağa baktık: *Demirciler Çarşısı Cinayeti*. Ve şuurumuzun bütün lambalarını yakarak yeniden başladık okumaya.

Niçin geldikleri, nereye gittikleri belli olmayan atlılar. Ve bir sabit fikir gibi tekrarlanan garip nakarat: Emir Sultan, Emir Sultan.. Boyuna toz duvarları, boyuna cerenler, boyuna atlar. Ve ezelden ebede uzanan bir ağıt. Ağlayan kim, ni-

11 *Milliyet Sanat Dergisi*, 21 mart 1979, s. 124 (C.M.).

çin ağlıyor? Belli değil.. Kesilen bir çınar, ve kısa aralıklarla yağan yağmur. Besbelli bir "simge"ler dehlizindeyiz, dehlizinde daha doğrusu denizinde.

Bir atlı Çukurova'nın mutlu günlerinde bölgeyi ziyaret ediyor. Eldorado'ya benzeyen bir hayal ülkesi. "Ceren gibi atlar ve at gibi cerenler". Sonra atlı başka ülkelere gidiyor, hayalinde hep aynı Çukurova.. Yıllarca, belki asırlarca sonra bu eski rüyayı yeniden yaşamak isteyen adam, tekrar Çukurova'ya dönüyor. Heyhat! Şimdi o bahtiyar beldenin yerinde yeller esmektedir. Zavallı yolcu bu hailenin sebebini han duvarına yaslanan ihtiyar bir dervişten öğreniyor: o iyi insanlar, o güzel atlara bindiler, çekip gittiler. İnsandan çok at, attan çok toz, tozdan çok yağmur. Arada bir Osmanlı'ya beddua: "eli ayağı küt olupta ocağı sönesi Osmanlı". Bu bir giriş değil, hasta bir rüyanın enkazı. Akılda kalan şu: Derviş Bey manyak bir Türkmen. Habire konağın sofasında dolaşır. Arada bir baltayı kaptı mı ormana dalar. Yahut da, kadınların hazırladığı ekmek hamurunu tandıra doldurup bir güzel yakar.

Birinci bölüm bitince rahat bir nefes alıyoruz. Romancı kırkbeş sayfayı, belli ki muziplik olsun diye yazmış. Zirvelere varan yollar dikenlidir, dikenli, çakıllı, dolaşık diyoruz; ama..

İkinci bölüm, kötü bir Amerikan filmi gibi başlıyor. Kızılgediğin kayalıkları, pusuda bekleyen bir adam. Günlerdir süren bir bekleyiş bu. Gelecek mi, gelmeyecek mi? Kim bilmiyoruz. Uzaktan bir adam beliriyor. Sonra eşeğe binen üç köylü. Pusudaki adam köylülere küfrediyor, çünkü ilericidir. Onların böyle çağdışı yaşaması üzüyor hazreti. Adamın elleri, "ölü elleri gibi hüzünlü, ağlamsı". Beklenen gelmeyince kuduruyor adam, kendini kayalara fırlatıyor. Aşil'in büyük ve korkunç öfkesi. Romancımız çağdaş bir destan yazarı olduğunu unutmamıştır. Ayakları parçalanır, kemikleri çıkar ortaya, kafası yarılır, kan revan içinde kalır adam. Ama yara-

landığına yanmaz da, kan şıpırtılarına sinirlenir. "Bu kan şıpırtıları deli ediyordu adamı, ama, elinden bir gelir yok" (varol Homerosoğlu, varol). Nihayet "kâfir" gelir. Adamın değmeyin keyfine: on yıldır yüz yıldır bu günü bekliyor. Bir tekme savuruyor kâfirin beline, kâfirin böğrü deliniyor. Sonra, sayfalarca sürüp giden işkence sahneleri. Tımarhane tutanaklarından alınmışa benziyor. Şairin dehası gibi, şakası da korkunç, kahkahası da diyecektim. Ve Olemp tanrıları gibi, biz okuyucularla gönül eğlemektedir. Bu tatsız tuzsuz, bu en âdi Amerikan filmine alınmayacak kadar bayağı işkence sahneleri, ellidördüncü sayfaya kadar sürüp gidiyor.

Nihayet hikâye, Akyollularla Sarıoğulları arasında eski bir kan dâvâsı. Yaşar'ın tek kaynağı ilham perileri olduğundan, bu garip düşmanlığın köklerine inmiyor. Bu "çağdaş destan"da vuzuhun gölgesi bile yok. Kürt Mahmut, Derviş'in uşağı, Akyollu Murtaza'yı öldürecek. Yıllardır (önce beş, sonra üç diyor yazar, destanda rakkamın ne ehemmiyeti var?) kurbanının peşinde. Nihayet öldürüyor adamı. Neden mi? Bu kahraman, bu asîl, bu gerçek Kürt, tam kararından cayacağı esnada beyin karısını görüyor. Hanımın çıplak memesi yiğidin aklını başından alıyor ve kurşunları boşaltıyor Murtaza'ya. Freud'cu bir izah, değil mi?

Sonra dördüncü bölüm. Boyuna yağan yağmur, durmadan ağlayan kadınlar, Mustafa Bey'in zaptolunmaz kini. Beşinci bölüm, fırtınaya tutulan turna katarlarını anlatır. Turna ölüsüyle oynayan çocuklar. Mustafa Bey nedense Mustafa Ağa olur. Ve Derviş Bey ölüm hakkında hezeyan eder.

Sonra, bölümler birbirini kovalar. Aralarında hiçbir psikolojik bağ yoktur. Çenesi düşük bir kocakarı gevezeliği. Birinci bölümde marifetlerine şahit olduğumuz Derviş'in, İstanbul'da "Hukuk-u Âli" tahsil ettiğini öğreniyoruz (bu hukuku âli'nin ne olduğunu söylemiyor yazar). Genç Derviş, iki şeye düşkün: kadın ve yabancı dil. Birkaç senede "erişilmez bir

Fransızca'ya" sahip oluyor. İngilizce, Rumca, Arapça da caba. Nasıl olur demeyin... Derviş bir destan kahramanı. "Bilimsel bir dünya görüşü çerçevesi içinde tarihsel bir dönemi" temellendiren bir kahraman. Çanakkale, İstiklâl Savaşı; Derviş Bey de ünlü Odysseus gibi binbir maceradan sonra ana yurduna döner. Döner ama çilesi dolmamıştır henüz: Beş yıl felsefe okur ve imanını kaybeder. Bedbindir. Bir Budist gibi, uçsuz bucaksız bir mezar olarak görür dünyayı. Bereket bir Alevî şeyhi, kaybettiği yaşama sevgisini yeniden kazandırır ona. Kazandırır ama Mustafa Bey rahat durur mu?

Onuncu bölüm, bataklıkta çetin bir kovalaşma. Mucuklar (?), arılar, güneş. Ve vakayla hiçbir ilgisi olmayan dokuz sayfa. Bölüm onbir, der maceray-ı Akçasaz. Yine bir kocakarı hikâyesi ve Yaşar'ın bütün hikâyeleri gibi zamanın dışında. Yıllar geçiyor, Akçasaz'ın etrafında köyler kuruluyor, ağalar peyda oluyor. Herkes zenginleşirken Derviş Beyle Mustafa Bey birbirini öldürmekten başka bir şey düşünmüyor. Bölüm oniki, Akyollular Derviş'in konağını ve harmanlarını yakıyor. Derviş üzgün, kayıplarından değil düşmanının bu kadar alçalışından. Ve gevezelikler.. Bölüm ondört, pusu. Bölüm onbeş, Mustafa Bey bir göçmen köyünü yakıyor. Niçin, Allah'a malum. Halk, bravo adama diyor, gavurları toprağında tutmadı. Bölüm... Derviş Bey'in Kâmil'i boğa aletiyle dövüşü ve adamlarına öldürtüşü, sonra da köpeklere yedirtişi. Hadiseyi bütün Çukurova duyuyor ve Derviş'i takdir ediyor, aferin diyorlar. Derviş de bununla öğünüyor. Bölüm ondokuz, Derviş Bey Akyollunun buluşma davetine iki yıl sonra diye cevap veriyor. Hukuk-u Ali tahsil eden bu çeşitli dillere vakıf eski binbaşı, mektubun nasıl yazılacağı hakkında haydut Hidayet'le sonu gelmez istişarelerde bulunuyor. Hatun'la da ilk defa olarak bu bölümde tanışıyoruz. Soluk, silik bir hayalet. Daha doğrusu bir hayaletin yankısı. Bölüm yirmi, sahneye yeni kahramanlar çıkıyor. Süleyman

Sami, Mahir Kabakçıoğlu, Akyollularla Sarıoğullarını barıştırmak istiyorlar. Veli Hasan Ağa, okuyucuya yakası açılmadık küfürler dinletmek için şöyle bir görünüp kayboluyor. Bu adi, bu sefil karagöz – hacivat tekerlemeleri yanında kadim bir haileden alınmışa benzeyen konuşmalar da var. Gözükaraoğlunun Hatun'u da yaşayan bir kadın. Zaman zaman, Yaşar'ın şairliği üstün geliyor. Ve bataklığın yanı başında cana can katan bir kaynak gülümseyiveriyor. Kaderle insanın çatışması iyi işlenmiş. Sonsuz bir çölde minnacık bir vaha. Diken ormanında birkaç gül.

Bölüm yirmibirde roman roman olmaktan çıkıyor; Aziz Nesin'in en başarısız hikâyelerinden daha adi bir mizah. Bu çocukça tuluat herhangi bir mizah dergisinde hoşgörülebilir belki, ama ne bir romanda yer alabilir ne "çağdaş bir destan"da. Dil garabetleri de caba.

Derviş Bey, Mustafa Ağa'ya elçi olarak Alicik'i gönderiyor. Hikâyede başka hiçbir rolü olmayan Alicik, bölümün sonuna kadar okuyucuyu işgal ediyor. Bütüne pamuk ipliğiyle tutuşturulmuş bir bölüm daha.

Bölüm yirmiiki, tekrar Murtaza Bey'in ölüm hikâyesiyle karşı karşıyayız. Mustafa Bey'in annesi ihtiyar bir Colomba, kindar, korkunç, hattâ iğrenç. Bölüm yirmiüç: Vergilius hocası Homeros'tan söz ederken, destanını yazarken arada bir uyuklar diyor. Bizim çağdaş destancımız da dedesi gibi. Bu bölümü baştan sonuna kadar uyuklayarak yazmış. Aynı anda Derviş Bey terlemekte, konak yanmakta, yanan konak onarılmakta.. Ve Mustafa Bey adamlarıyla beraber pusuda beklemektedir. İbrahim hem aleyhinde atıp tutulan bir hain, hem sohbete katılan bir müşavir. Bu konuşmanın da –daha birçokları gibi– nerede ve ne zaman geçtiğini anlamak "olanaksız". Alis harikalar diyarında.. Sonra heveskâr bir öğrencinin karalama defterinden çekilmişe benzeyen tabiat tasvirleri. Kuşlar, arılar, sinekler.. Zaten bu garip romanda insandan

çok hayvan, hayvandan çok nebat var. Tabiat, ruh hallerini aksettiren bir ayna değil. Bir Heine'nin, bir Swinburne'un.. şiirlerinde olduğu gibi insanla beraber yaşamıyor. Hayvanlar, hep aynı hayvanlar. Yaban domuzları, ok yılanları, kertenkeleler, bitmez tükenmez sinek, bitmez tükenmez arı. Yaşar, saz şairi olarak başarılı. O da her yontulmamış zekâ gibi somutu anlatırken usta. Kamışları, ağaçları, kelebekleri canlandırırken kendisi; yani tanıdığı, gördüğü bir dünya bu. Romancılığa özendi mi, hezeyan başlamaktadır. İnsanları tanımıyor. Bütün kahramanları aynı dili konuşmaktadırlar: yavan, terbiyesiz, bozuk bir güney lehçesi. Etten ve kemikten birer insan yok karşımızda; kişiler mukavvadan yontulmuş birer resim. Meşinden birer kukla veya gölge. Sayfalara emsalsiz bir zevksizlikle serpiştirilen tabiat tasvirleri de çok defa çıkartma kâğıtlarına benziyor. Yaşar yaldızını yerli yersiz harcayan acemi bir ressam. Çılgın bir muhayyile, yazmıyor kusuyor.

Sonra, bu yaman silahşorlar –arslan avına çıkan Taraskonlu Tartarin gibi– Derviş Bey sanarak üç masum kaçakçıyı öldürüyorlar. Mustafa Bey konağa dönüyor.

Bölüm yirmidört. Sahne: Mustafa Bey'in konağı. Aynı şahıslar. Sonra Karakız Hatun. Yeniden başlayan kovalamaca, sabaha kadar devam eden cenk. Dağı taşı kurşun yağmuruna tutan "şövalye"ler, arada bir felsefî tiradlar döktürmek için, bir kayanın arkasına siperlenip sabahı ediyorlar. Sonra yine ateşlenen tüfekler ve kılına halel gelmeden konağına dönen Derviş Bey. Bu bölümde tabiat tasvirleri bakımından pek fazla şımartılmıyoruz. Derviş'in ellerinde dolaşan, sonra silahının üstüne çıkan bir kertenkele, belli ki, müsademenin dehşetinden diğer hayvan kardeşlerimiz ortaya çıkamamış pek. Saatlerce süren bu çocukça kovboy oyununun tek eğlenceli tarafı, kahramanların ölüm hakkındaki "türrehad"ları. Sanki *Bhagavadgita*'yı okuyoruz: kurşun yağmuru altında metafizik bir cevelan.

Bölüm yirmibeş. Hasta bir âşık gibi, gece gündüz Derviş'in konağını seyre giden Mustafa Bey. Uzaktan sıkılan kurşun ve bütün boyalarını sayfalara boca eden Yaşar: "Gün batmadan az önce, kuyrukyıldızı cıngışarak döndüğünde hendeğin üstünde bir top kuş kalkar, serpilir göğe tane tane, durulukta dağılır, sonra toplanır, birden bir top yere çakılırcasına toprağa iniverir, ovanın düşlüğü hiçbir şey olmamış, kıpırdamamış ıssızlığı sürer gider". Bu kuyrukyıldızına, bu yere çakılan kuşlara ne lüzum var diyeceksiniz? Ama onlar da olmasa, hikâye büsbütün karanlıklaşacak, büsbütün çekilmez olacaktı. Buyrun size şaheser bir ibare: "Mustafa Bey böyle uyur gezer dolaşır, bağlanmış, sürüklenen, çekilen, önüne geçilmez, her gece hendeğin içine geldi, orada tepeden tırnağa korkan, yumulmuş, incecik, sarı ışığı ipileyen, terleyen, konağın karşısında, orada durmaktan başka hiçbir şey düşünmeden, düşünceyi, öcü, acıyı, bütün isimleri unutmuş, hayal kurmayı unutmuş, orada atının üstünde durmaktan başka işi olmadan durdu. Sonra belinden tabancasını çıkarıp pencereye bir el ateş etti. Tabancasının kurşununun oraya yetişemeyeceğini bile bile. Sonra mavzerle ateş etmeye başladı, sebepsiz, oraya."

Bu nefis "tümce"leri başlangıçtaki apokaliptik tasvir taçlandırıyor: "Önce bir atlı geldi, ikisi birden, gün ışımadan kuyrukluyıldızı tanyerinde bir aydınlık içinde dönerken, tüfeklerini konağa doğrulttular, ateş ettiler, sonra da dolu dizgin konağın yöresinde dönmeye başladılar. Sonra atlı iki oldu. Sonra üç, dört, beş oldu. Gün geçtikçe Mustafa Bey'in yanındaki atlılar konağın yöresinde dolu dizgin dönenler, kurşun yağdıranlar, hiç konuşmayanlar, hayâl gibiler, sadece, geceye, toza toprağa, çiğli dumana karışanlar çoğalıyordu". Sonra yine arılar, yine kuşlar. Ve tam bir "hezeyan-ı mürteyiş": "Konak, konağın içindeki adam, vurulmuş kan

içindeki yüzünde açık kocaman gözleri, umudu yitirmiş, yabanıl. Yabanıl! Yabanıl!.."

Sonra kıyametten nişan veren bir sahne. Kovalamalar, çamura batan, yaralanan Mustafa Bey, kurşun sesleri. Mestan ve Mestan'ın başına konan kelebek.

Okuyucuyu, bu hayaletler berzahında daha fazla dolaştırmayacağız. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, gerçek bir cinayet.. şuura, idrake, zevke ve Türk diline karşı işlenmiş. Ne bu karalama tomarının, ne *Yusufcuk Yusuf*'un romanla en uzak bir münasebeti var. Hele bilimsel dünya görüşü, insanı kahkahadan çatlatacak bir yakıştırma. Yaşar Kemal, haddini bildiği zaman bir ümmi-i âriftir. Bir köy odasında tatlı tatlı Hazreti Ali cenkleri anlatabilir, kasaba kahvesinde saz çalmak da gelir elinden. Coşkun bir muhayyile, ayıklanmamış bir dil, tam bir "halk ozanı". Bu zeki Anadolu çocuğunu, azgın bir grafoman yapan, mesuliyetsiz tenkitçilerle reklam sınıfı. Biz Yaşar Kemal'in bu çıkarcı veya ideolojik övgülerle kendinden geçmemesini temenni ederdik. Mütevazi kabiliyetleri olan bu arkadaş, Nobel peşinde koşacağına daha çok okusa, daha az yazsa, hem kendisi hem de edebiyatımız için hayırlı olurdu. Merimée Korsika'nın ezelî derdi olan kan gütme geleneğini yüz sayfa içinde romanlaştırmış. Bu kadar cılız bir konu, altıyüz sayfada anlatılmaz. Destanlar çağı çoktan kapandı.

Hayatını kalemiyle kazanan bir yazar, bu yalancı alkış tufanı karşısında elbette ki kendini kaybedecek. Kitap bir ticaret metaı oldukça, yaratıcı ister istemez esnaflaşacaktır. Ödüller, kabiliyetin teşvikçisi değil, öldürücüsü. Okuyucudan özür dileriz: "Edebiyatın, sanatın, düşüncenin grafoman'lara karşı korunması, ülke sınırlarının barbarlara karşı korunması kadar kutsal" diyor bir psikolog, grafoman'lara ve beyin sömürücülerine.[12]

12 Bkz. Ossip-Laurié, *La Graphomanie, Essai de psychologie morbide* (Grafomani, Hastalıklı Bir Psikoloji Üzerine Deneme), Paris 1920 (C.M.).

"Deprem"[13]

Birkaç Soluk Kartpostal

Temiz, sıcak, dost bir anlatış. Derbederliği ve zaaflarıyla yerli.

Vıcık vıcık bir Ankara günü. Geçmişe uzanan Kostak (yani yazar), 27 Mayıs öncesini hatırlamaktadır. Ufukta, kopacak fırtınanın bulutları. Hızla gelişen olaylar. Kaynağı belli olmayan bir sürü rivayet: Üniversiteye giren polis, öldürülen seksen kişi... Menderes'in tehdit dolu konuşması. Sinirler alabildiğine gerilmiş. Sokaklarda gençler, coşkun ve korkusuz, "Olur mu, böyle olur mu"yu söylüyorlar. "Ya ya ya, şa şa şa, ordu ordu, çok yaşa" avazeleri. Kostak da seyirciler arasında. Ve birden tank binbaşısı Demir, gençlerin omuzunda kalabalığı selâmlıyor, elinde sten tabancası. Ah bu kalabalık: her dedikoduyu hakikat sanan şapşal ve şuursuz sürü (daha doğrusu zavallı aydın kardeşlerimiz).

Kostak, 27 Mayıs öncesini bütün heyecanıyla yaşamış: korkuları, endişeleri, ümitleriyle... Ve nihayet ihtilâl sabahı. Başarıya ulaşan darbe ve çok geçmeden M.B.K.'de tasfiye, sonra için için kaynayan ordu, asılan bir albayla bir binbaşı. Bir türlü yerine oturmayan toplum.

12 Mart 1971. Hükümet anarşiyi bastıramamıştır. Ordunun muhtırası. Hafızamızın eski bir çekmesinde unutulan kartpostallar, soluk, tozlu, perişan. Yılların rüzgârla savrulan yaprakları... Bu yaprakların altında, mahrem, acıklı, yaşanmış bir hikâye: Kostak'la Roza'nın aşkları. Ve canlanan roman.

---

13 Aclan Sayılgan, *Deprem*, Belgesel Roman, Tur Yayınları 1977. *Mağaradakiler*'in 1. baskısında (Ötüken 1978) yer alan bu yazıyı da eserin 2. baskısından çıkararak *Kırk Ambar*'da kullanır Cemil Meriç. Onun için bu yazı da *Mağaradakiler*'in İletişim Yayınları'nca yapılan baskılarında yer almamaktadır.

Gemiden Atılanlar

Yazarla Demir karşı karşıyadır. Birincisi demokrasiye inanmış, "demokrasi tepeden inme gelmez" diyor. İkincisi daha ihtiyatlı, daha müteredditt. 27 Mayıs devrimcisi, kitleye şuurlu kılavuzların yol göstermesinden yanadır bir parça. Diyalog, dürüst, samimi ve dostçadır. Ne yazık ki ayrı ruh iklimlerinden gelen, ayrı tecrübelerden geçmiş bu iki insan tam bir anlaşmaya varamaz.

Evine dönen Kostak, birden *New York Times* Ankara temsilcisi Bilge Güney'in vatandaşlıktan iskatını hatırlar. Bilge Güney'in başına gelenle Demirel hükümetinin ültimatomla iskatı arasında bir benzerlik bulur: "her iki iskat keyfiyetinin altından benzer sular akmıyor mu? Bu sular büyük bir deprem sonucu yarılan topraktan fışkıran, öldürücü zehirlerle dolu, bizim olmayan sular"... "Acaba deprem ne zaman başlıyordu ve ne zamana kadar devam edecekti?... Deprem, belki buharın makineye tatbiki ile başlamıştır. Belki Viyana bozgunu, belki Yeniçeri, Talebe-i Ulûm isyanları, belki Tanzimat, belki Meşrutiyet, belki de Cumhuriyet'in kuruluş tarihiyle... Bildiği, sarsıntının sürekliliği, zehirli suların kabarması ve korkunç sellerin alıp götürdüğü değerler. 1923'de Türk milleti, Mustafa Kemal Paşa'ya, Nuh Peygamber'in gemisine bağlandığı gibi bağlanmıştı. Ama sular yükseldikçe Türkiye gemisinde safra diye insanlar atılıp durmuştu yarım yüzyıldan beri. Kendisi ve arkadaşları, Bilge Güney, benzerleri gemiden atılan safralardı. Ve son olarak Menderes'ler, Zorlu'lar, Polatkan'lar, Fethi Gürcan'lar, Talat Aydemir'ler ve de Demirel..."

Kostak'ın "Mea Culpa"sı

Sonra Kostak kendi faciasına eğiliyor. Buna bir neslin faciası da diyebiliriz. 1946-1950 arası polis takibi. 1952'de

zindan. On ay süren mevkufiyet. Sonra işsizlik yılları. Yalnızlık, çil yavrusu gibi dağılan dostlar.

Komünizme gelişini Froydizm'le izaha kalkışan yazar hiç de inandırıcı değildir. Daha sonra ileriye sürülen sebepler aydınlık, insanca: "eziklik, hiçlik, fakirlik, sayılmak arzusu". İşçilerin hayalî faziletlerine hiçbir zaman inanmamış Kostak: "İşçi sınıfı toplum kültürünün en alt katı"dır, "zekâda, yetenekte hiçbir varlık" gösteremez, diyor.

Efendice itiraflar. Sosyalizm de bir aydın hastalığı, Batıcılık gibi. Başkası olmak, halka benzememek, uzağa, uzaktakine bağlanmak ihtiyacı.

Flaubert, zarif bir çekmece yapmak için bir orman kereste harcarmış. Sayılgan da öyle. Ne var ki, yongaları da atmaya kıyamıyor. Bir yığın kabuk, kuru dal, sararmış yaprak ve birkaç şahane biblo. Yıkıntılar arasında dolaşan, bazan soğukkanlı bir şahit, çok defa yaralı bir vicdan. Kinden de öfkeden de uzak. Gençlere kızmıyor. Niçin kızsın? Aydının görevi suçlamak değil, anlamaya çalışmak. Her "devrimci" bu sayfaları ibretle okumalı: "Her devrim çarpıtılmış Türkiye'de. Dünyadaki başka ihtilâller de felçli doğmuş: Fransız ihtilâli, İngiliz sanayi devrimi, Rus ihtilâli. Hangi devrim yıktığının kötülüklerinden başka bir miras bırakmıştır insanlığa?"

Bu zalim hesaplaşmayı bir senaryo müsveddesi izliyor. İlk perdenin kahramanları: bir gazeteciyle bir işadamı, anarşiden şikâyetçidir. Gazeteciye sermaye çevrelerinin bir teklifini iletiyor: Son on yılda beliren sağ-sol kavgalarıyla ilgili bir kitap hazırlanacak, telif ücreti, 100 bin lira.

Sonra ikinci perde: gazeteciyle kayınpederinin konuşması. Bu nefis hicviye 92. sayfada noktalanıyor. Karanlıkta çalışan bu simyagerlerin kanı altına tahvil edişleri ne kutsal, ne onurlu bir "beceri". Zavallı delikanlılar... Hâlâ uyanmayacak mısınız?

İhanet ve cinayet kokan bu hayaletler berzahından daha aydınlık bir dünyaya geçiyoruz. Karşımızda Demir'in yiğit ve dost çehresi. Kostak'la konuşuyor. Konu 12 Mart. Eski tank binbaşısı 27 Mayıs'a niçin katıldığını anlatıyor. Kostak'a göre oyun usulünce oynanmamıştır 27 Mayıs'da. Meşru iktidara karşı darbe yapılmış, sonra yıkılan iktidar Anayasa'yı ihlal suçundan mahkûm edilmiş. Anayasa'yı ihlal eden kim? Halkın iradesiyle iktidara gelen meşru hükümet mi? Onu alaşağı edenler mi? Üstelik ihtilâlciler meşru olmayan bir hareketi meşruiyet sınırları içinde yürütmeye kalkmış, bir kelimeyle sorumluluktan kaçmak istemişlerdir. Oysa ihtilâl adil olmak zorunda değildir. "Ya devlet başa, ya kuzgun leşe". 27 Mayıs hem demokrasiyi yaralamıştır hem kanunu. İhtilâlin ne heybeti kalmıştır, ne ciddiyeti. Toplumdaki sarsıntılar hızlanmış, vatandaşın devlete de, orduya da güveni kalmamıştır. 12 Mart muhtırası o meşum darbenin bir uzantısı değil mi? "Çok partili bir düzende, çok partili demokrasiyi getireceğiz diye ihtilâl" yapılamaz. Elbette ki Demir'le arkadaşları belli bir zümrenin çıkarlarını perçinlemek için yola çıkmamışlardı. Ama hazırlıksızdılar. Bir avuç insanın iyi niyeti, kaşarlanmış politikacıların oyununu bozamadı. Onlar yazarın dediği gibi "nesli tükenmiş, şurada burada dolaşan birer şövalye" idiler. "Ve çağlarını yaşamıyorlar"dı.

Zavallı Demir! Bu dostça konuşmadan sonra fazla yaşamayacaktır. Sayfa 103'den 141'e kadar onunla beraberiz. Beyaz mermerşahi mendiliyle yüzünü siliyor arada bir. Üzgün, ama sesinde meraretten eser yok. Daima asil, daima kibar, daima sevimli.

Yazarı Flaubert'e benzetmiştim. Oysa Rodin'e daha yakın. Kocaman bir kaya parçasında yalnız çehreyi yontuyor.

Diri, yaşayan bir çehre. Granit özenle işlenmiş, ama vücut mühmel.

Bölümü özetlemeye kalkmak yazara ihanet olur; yazara da, Demir'e de son. Son şövalye acıları, tereddütleri, ümitleriyle ölümsüz. Sevgiyle yontulan güzel bir heykel karşısındayız. Yaşa Sayılgan.

Ülkücünün dramını yapan gerçekle rüya arasında uyuşmazlık. Yozlaşmış bir dünyada yaşıyor Demir, Don Kişot gibi. Onun da aradığı gerçek, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir ütopya. Başvurduğu araçlar da yoz.

Çamurda Bir Cevelan

Demir'in ölümü, Kostak'ın kalbinde kapanmayan bir yara. Birer yılan gibi ıslık çalan istifhamlar. İnsanın alınyazısı, manası çağdan çağa, kişiden kişiye değişen tarih, ele avuca sığmayan gerçek, her konuya tekrar tekrar eğilmek zorunluluğu... Belkiler, acabalar... Düşünce çiçekleriyle süslü bir yol. Sonra hikâye. Bir parça *Paris Esrarı*'na benziyor, bir parça *Sefiller*'e. Politikacılarla kanun kaçakları kucak kucağa. Lağım ve kan kokan yeraltı dünyası. Acımasız bir realizm bu.

Kostak'ın çocukluk anıları bu kasvetli havayı zaman zaman dağıtıyor. Sonra yine çamurda dolaşıyoruz. Namussuz ve kaltaban Battal, kalleş Fethi, bahtsız Hüseyin Arş, sırtını iktidara dayayan cinayet şebekesi. Elinde *Juvenalis*'in kamçısı, konaklardan batakhanelere, batakhanelerden gazete idarehanelerine koşan yazar. Hem siyasî bir hiciv, hem pikaresk bir roman. Hiciv, ölüm kadar tarafsız. Roman, film gibi canlı ve hareketli. *Paris Esrarı*, bir ütopyadır. Eugène Sue büyük bir şehrin sefalet ve ihtişamını sergiler. Yüzlerce kahramanı olan bir nevi *Binbir Gece*. Sayılgan, bir devri bir avuç insanla anlatmaya çalışmış. Kahramanlar canlı, tasvir-

ler tok, üslup akıcı. Bu yeraltı dünyasında politikacılar ayak takımından daha namert. Arş'a acıyoruz, kanun dışı ama insan. Bölüm bir solukta okunuyor. Tek kelimeyle başarılı.

Kâbus

Üçüncü bölüm: İşkence.. Faust'da baloyu şeytan yönetiyordu. Çağımızın şeytanı: sloganlar.[14] Bütün bir nesli parmağında oynatan bir avuç kelime.. cansız, soğuk, ölü. Bedduadan daha meşum, büyüden daha netameli.

Ve âyin başlıyor: kanlı, çılgın, inanılmaz bir âyin. On kara gömlekli arasında bir beyaz gömlekli. Cellatlar da genç, kurbanları da. İşkence hiçbir çağda ve hiçbir ülkede böylesine alçak, böylesine yırtıcı olmamıştır.. hayır hayır. Dante'nin *Cehennem*'inde bile bu sahnenin benzerine rastlayamazsınız. Az önce çamurda dolaşıyorduk. O yeraltı dünyası murdardı, lâğım kokuyordu. İnsanlar alçaktılar, ama çıldırmamışlardı. Biliyorduk ki politika beyaz eldivenle oynanmaz. Politikacı Makyavel'den beri şüpheli bir yaratıktır. Kumarhane ve bar işletenlerin namussuzluğu ise işlerinin icabıydı.

Şimdi başka bir dünyadayız. Karşımızda kuduran bir kalabalık. Kana susamış insanlar, hem de ömürlerinin baharında. Her mukaddes yıkılmış: merhamet, dostluk, efendilik. Bir sara nöbeti, intihar eden bir nesil. Gözlerimiz kararıyor. Bu gençler bizim çocuklarımız mı? Nasıl bu kadar haytalaştılar? Hakikat –eğer bu hakikatsa– yalandan daha korkunç, daha kanlı, daha melun.

Kostak izaha çalışıyor, ama nafile!

Nietzsche "Tanrı öldü" diye haykırdığı zaman Avrupalı gülümsemişti. Tanrı'nın çoktan öldüğünü *Zerdüşt* yazarından başka duymayan kalmış mıydı ki? Hıristiyanlığın Tan-

14 Bkz. Cemil Meriç, "Slogan İlkelin İdeolojisi", *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, 7. baskı 1992 s. 93-94.

rı'sı dünya işlerine karışmıyordu, bir mavera yöneticisiydi sadece. Avrupa Demokrit'lerden beri tanrıların insanları terkettiğine inanır. İsa'nın tahtında Rönesans'tan bu yana Promete vardır. Tanrı, İngiltere hükümdarı gibi, dekoratif bir varlık, bir remiz veya bir hatıradır. İnsan münasebetlerini akıl düzenler. İslâm ezelî hakikate, yani vahye teslimiyettir. Akıl, ilâhî iradeyi anlamak ve anlatmak için bir vasıta. İslâmiyet en yırtıcı kavimleri, en rahim, en âdil cengâverler payesine yükseltmiş. Kurdu kuzulaştırmış. Allah korkusuna dayanan bir medeniyet Allah korkusu kalmayınca bedeviyetlerin en sefili olmaz mı?

Hiçbir "izm" insanı kuduzlaştırmaz. Hiçbir ideoloji cinayet fetvacısı değildir. Ama izm'ler, Tanrı'yı paranteze alan medeniyetlerin dünya işlerini düzenlemek için tertipledikleri mufassal birer reçete. Vahye dayanan bir dünyaya hitap edemezler. Batılı, bir Kaabiller soyu. Doğru! Ama bu insanlar cinayet için cinayet işlemez. Devleti, fazilet ve adaleti gerçekleştirmek için değil, yok olmamak için kurmuştur Batılı. Tanıdığı tek mukaddes vardır: çıkar. Daha namert, daha kıyıcı, ama daha şuurludur. Çünkü asırlardan beri Tanrı'sız yaşamaya alışmış, hayatını sürdürmek için yamyamlıktan vazgeçmek zorunda kalmış. Yüzyılların tecrübesi, Aristo mantığı, Makyavel, Hobbes v.s. gibi yol göstericiler... Evet. Karamazof, Tanrı'nın olmadığını yetkili bir ağızdan işitince ağır bir yükten kurtulmuş gibi sevinç duyar. Demek dünya nimetlerinden daha rahat, daha korkusuz kâm alabilecek. Ama Karamazof yine Karamazof'tur. İşkence için işkenceyi hayalinden geçirmez. İşkence bir Sade Markisi için de amaç değil, araçtır: Kanıksamış ve hasta bir mizacı alevlendirecek bir çeşit tuz biber. Vahiy. İslâm'ın bütün hayatını kucaklar. İmanını kaybeden bir müslüman aklını da, vicdanını da, insanlığını da kaybetmiştir. Putperestlerin en sefilidir. Sloganlara tapan bir putperest. En kirli, en

kanlı, en sefil sloganlara. Bedeviyetten medeniyete, sloganperestlikten şuura, papağanlıktan insanlığa yükselebilir mi? Yaşarsa belki –daha doğrusu yaşatılırsa–!

Kostak'ın kafası aydınlık, düşünceleri tutarlı, hükümlerinin çoğuna katılıyoruz. Yalnız bu kanlı arenaya hiç lüzum yokken Nurcuları da çıkarmış. *Nur Risaleleri*'nde husumetin, kinin, tefrikanın gölgesi bile yok. Sayılgan, başı seccadeden kalkmayan masum ve mazlum Nurcuları dilediği gibi eleştirsin. Ama Said-i Nursi'nin şakirtlerini, nizam tahripçileri ile bir tutmak ne irfanına yaraşır, ne tarafsızlığına. Zühul deyip geçelim.

Bölüm 25 sayfa. Yazar haileyi yumuşatmak ister gibi aynı ölçüde acıklı, fakat daha mahrem, daha insanca bir başka dram da sergilemiş: Roza'nın kendini yakışı.

Depremin Sonu mu?

Kâbustan uyandık diye seviniyoruz. Ne gezer! "Hicran biter mi, girye-i hicran diner mi hiç". Yalnız bir evvelki bölümü hafakanlar içinde okumuştuk. Tablo lüzumundan fazla başarılı idi. Gerçeğe benzemeyen bir gerçek, belki bir soyutlama. Weber'in anladığı manada bir ideal tip karşısındaydık. Çığlıklar, gözyaşları, kan.

Şimdi dünyadayız. Aldananlarm, inananların, dövüşenlerin dünyasında. Yozlaşmış bir dünya bu. Kahramanları da yozlaşmış, değerleri de yoz. "Acı şeyler Halûk, fakat gerçek", diyoruz. Belli ki Sayılgan anlattıklarını yaşamış. Ali Ağabeyi hepimiz tanıyoruz. Amerika'da sırılsıklam komünist olmuş. Basri Moskova'da okumuş bir militan. Her ikisi de şuurlu, her ikisi de ne yaptığını, ne istediğini biliyor. Karşımızda kuklalar değil, yaşayan insanlar var. Beraber olmasak da anlıyoruz onları. Bu kardeş kavgası kalbimizi parçalıyor.

Karısının kendini ele verdiğini sanan Basri Alperan'a acıyoruz. Hamdi Bey'in hüznü, bizi de dertlendiriyor: "Neden Basri'yi çökertmek için, kendisini karısının ele verdiği izlenimini uyandırdık? Doğru mu bu davranışımız? Kavga o kadar acımasız ki. Sanki ne onlar, ne de biz insan değil, birer makineyiz. Bu kavgada yalan, yıpratma, çökertme, her şey geçerli."

Barbusse'ün bir sözünü hatırlıyorum: "Savaşan iki ordu demek, intihar eden büyük bir ordu demektir". Ya savaşan ordu tekse? Bu maşerî tahribe çılgınlıktan başka isim verilebilir mi? Bir kavga ki zafer meşum, bozgun ağlatıcı. Yarayı dağlamak: İyi ama yara kalbimizde.

Sayılgan hastalığa parmak basıyor. Roman bir teşhir denemesi. Uçurumu daha yakından görüyoruz. Kitap, bugünün ve yarının sosyologları için değerli bir malzeme deposu.

Nihayet Hasan Mahir... Geçen bölümde marifetlerine şahit olduğumuz on "kara gömlekli"den hiçbirine benzemiyor. Düşünen ve arayan bir delikanlı. Atak, çünkü genç. Yobaz, çünkü inanmış: bir abese, bir hayale, bir ütopyaya. Saint-Just veya Babeuf olabilirdi; hiç değilse bir Enjolras. El-Fetih kampları, bu kahraman adayından bir kundakçı imal etmiş. İdeal buhranı içinde kıvranan talihsiz yavrular; ışık diye ateşe koştunuz... ve kanatlarınız tutuştu. Yaşamaya susuzdunuz, ölüm saçtınız çevremize. Kimse elinizden tutmadı. Bu ne korkunç beddua, ne meşum alınyazısı... Kanlı mirasınız, sizden sonra gelen nesiller için de bir ibret dersi olamazdı. Onlar da aynı hızla ölüme koşuyor. Ölüme ve cinayete. İntihar eden bir nesil bu. İntihar eden, daha doğrusu harcanan. Harcanan yalnız onlar mı? Gerçek suçlular, bu işitilmemiş faciayı fildişi kuleden seyredenlerdir. Gerçek suçlular biziz: Biz hocalar, biz eli kalem tutanlar, biz politika esnafı...

Evet zavallı Mahir! Tarihin kirletilmişti; seni yalanlarla besledik. Düşmanı dost sandın. Ne Doğu'yu tanıyordun, ne

Batı'yı. Şuursuzluğunun kurbanı oldun, daha doğrusu şuursuzluğumuzun.

Deprem, belgesel bir roman değil, yaşadığımız hayatın ta kendisi. Çarpık, çamurlu, yüz kızartıcı bir hayat bu. Kuledeki nöbetçinin feryadı. Sayılgan, tehlikeli bir konuyu ustaca işlemiş. Faciayı bütün boyutlarıyla kucaklayamamış belki... ama bilerek yalan söylememiş. *Deprem* kimseyi karalamıyor. Dürüst ve dostça bir yaklaşım. Okuyucuya sunulan kadeh, sert ve acı bir içkiyle dolu. Yazar biliyor ki hastalık şampanya ile tedavi edilmez. Unutmaya değil, uyandırılmaya muhtacız. Bu zifiri karanlıkta ateşböceklerinin pırıltısı bile muhterem. Her aydın, *Deprem*'e dikkatle eğilmek, günahlarının muhasebesini titizce yapmak zorundadır. Yoksa *Pompei'nin Son Günleri*'ni yazmak kalır, depremden kurtulanlara. Tabiî kurtulan kalırsa.

Yeni Bir Satirikon

Kasvetli Bir Revak

Düğün Gecesi'ne[15] bir dehlizden giriyoruz: *Ölmeye Yatmak*. Kasvetli bir revak bu. Serüvenin zavallılığı bizi gülümsetiyor. Konforlu bir otel odasında Azrail'i bekleyen sosyoloji doçenti ciddiye alınabilir mi? Romanda yaşayan ve yaşayacak olan kişiler yok değil. Tasvirler zaman zaman canlı, çok defa bezdirici. Yazar, gazete koleksiyonlarını fazla konuşturuyor. Tahliller genel olarak başarılı. Genç bir kabiliyetin kanat çırpışları. Serseri ve serazat. Bütün yok kitapta. Kişiler rüyadaki şekiller gibi hayâl meyâl. Çağdaş bir Türk yazarını yakından tanımak için okuduğum *Ölmeye Yatmak*, ağızda, olgunlaşmamış bir meyvenin buruk tadını bırakıyor. Bu kötü izlenimi silmek veya kesin bir yargıya çevirmek için *Düğün Gecesi*'ne başlıyorum.

15 Adalet Ağaoğlu, *Düğün Gecesi*.

Seraptan Sonra Kaynak

Hikâye ilk sayfalarından itibaren tecessüsümü alevlendiriyor. Tezel'i çok seviyorum. Minnacık günahları, yiğit direnişleriyle dişi bir Don Kişot. "*Ölmeye Yatmak*'ta pısırık bir koca olarak tanıdığımız Ömer, bir Anna Karanina'nın talihsiz eşine hiç de benzemiyor. Zengin bir kişilik. Belki tek zaafı Benerci'yi hatırlatması. Tezel de Ömer de bir buhran çağının yaralı insanları. Kahramanların hepsi hayattan alınmış, hepsi de kendi dillerini konuşuyor. Jestler mübalağasız. Hikâyede lüzumsuz gibi görünen biricik epizot emekli albayın Kore maceraları. Acaba yazar, Attilâ İlhan'ın *Yaraya Tuz Basmak*'ını yeni mi okudu? Kişilerin hepsi sevimli, hepsi canlı. En adilerine bile kızamıyorsunuz. Yazar kahramanlarını çok iyi anlamış.

Nefis bir roman *Düğün Gecesi*. Yazar, tecessüsü gıcıklamak için herhangi bir serüven uydurmamış. Bununla beraber dikkatimiz hiçbir zaman gevşemiyor. Kişilerin ruh dünyasına hemen giriyorsunuz. Tahliller şahane. Üslup yapmacıksız ve çıplak. Bir yaratıcı üslubu. Belki kırık dökük ama tabii.

Düğün Gecesi, karamsar bir kitap. Başka nasıl olabilirdi? Yaşadığımız çağın neresi aydınlık.. Kahramanların hepsi de mutlu olmak için yaratılmış, ama hiçbiri mutlu değil. İnsan kaderine eğilen büyük düşünce adamlarından hangisi iyimser. Dante mi, Balzac mı, Dostoyevski mi? *Bir Düğün Gecesi*, bir cenaze töreni kadar hüzün verici. Adalet Ağaoğlu karanlık bir dönemi, bütün acıları, bütün hayâl kırıklıkları ile kitaplaştırmış. Her sayfada yakın maziyi daha derinden tanıyoruz. Birkaç cümle bir insan kaderinin bütün sırlarını çözebiliyor. Toplumun bütün katlarına, bütün tabakalarına ışık tutan usta bir müşahit var karşımızda. Balzac'ı okuyan tarihçi Lavisse, *İnsanlığın Komedyası* yazıldığı çağın bütün

tarih kitaplarından, bütün iktisat ve sosyoloji kitaplarından daha öğretici diyordu.

Düğün Gecesi'ni aynı coşkun hayranlık içinde kapatıyorum. Sanatçı bilginlerin göremediği gerçekleri büyük bir sezişle aydınlatabiliyor. Konuşan romancı değil olaylar. Sevgilerini de kinlerini de saklamış yazar. Tutkuların havladığı bir dünyada, kimseyi suçlamayan bir roman. Bahtsız bir çağa tutulan bir ayna. Yarının tarihçisi, yaşadığımız hayatı anlamak istediği zaman *Düğün Gecesi*'ne büyük bir zevk ve mutlak bir güvenle eğilebilir.

Yeni Bir Satirikon

Eski çağların roman kütüphanesine tek armağanı: *Satirikon*. Ne zaman yazılmış? Niçin yazılmış? Kim yazmış? Bilen yok.

Tükidides, zevk meclislerinin zarafet hocası bir Petronius'dan söz eder. Bu şahane dalkavuk canına kıymadan önce Neron'dan öç almak istemiş. *Satirikon*, ölüm döşeğinde yazılan bu ithamname, kimine göre. Ve hikâyenin ilham perisi, Juvenalis'e hicviyeler yazdıran, öfke. Bize kalırsa Neron'un akıl hocası Petronius belki *Satirikon*'un kahramanı olabilir, yaratıcısı değil. Trimalcion, dünya edebiyatının ölümsüzlerinden biri. Bir insanı değil bir çağı canlandırıyor. Bir çağı daha doğrusu bütün çözülüş çağlarını. Trimalcion'un şöleni minnacık bir insanlık komedisi: şairler, kalpazanlar, laf ebeleri, madrabazlar, dişi ve erkek fahişeler, muhabbet tellalları. Kadim Roma'nın o dillere destan sefahat âlemlerinden biri. Asırlar o muhteşem tablonun renklerini hâlâ solduramamış. Dufour, klasik *Fuhuş Tarihi*'ni Petronius'dan aldığı sahnelerle bir *Binbir Gece* masalına çevirir. *Satirikon*, bir kuklalar panayırı değil, yaşayan bir kitap. Karşımızda iştahaları, zaafları, bayağılıklarıyla

çöken bir toplumun insanları var. Haileyle mutike kucak kucağa.

Düğün Gecesi'ni okurken *Satirikon*'u hatırlıyorum. Adalet Ağaoğlu da Petronius, ama daha nezih, daha içli, daha usta. İnsan ilimleri ülkemizde ilim haysiyeti kazanamadı henüz. Sosyoloji kekeliyor, psikoloji güdük ve dilsiz, tarih resmî klişeleri tekrarlayan ihtiyar bir bunak. Roman, onların görevini yüklenmek zorunda. Adalet Ağaoğlu, yaptığı işin sorumluluğunu çok iyi anlamış. *Düğün Gecesi* Türk edebiyatının yüz aklarından. Dosto, her mukayese küçültür der. Ben öyle düşünmüyorum. Genç romancı, bin yıl önce yaşayan bir Murazaki ile, bir George Sand'la, bir Madam dö Staël'le boy ölçüşebilecek bir kabiliyet.

"DİYORLAR Kİ"[1]

Tayflar geçidindeyiz. Önce Hamid'i görüyoruz. Ne "pür mest-i gazab", ne elinde bir cam. Sisler arkasında gülümseyen bir Zeus de değil. Hiçbir büyük sır ifşa etmiyor. Söyledikleri bildiklerimiz. İsmail Habip'den bir sayfa okur gibiyiz.

Sonra Musset'nin gecelerinden fırlamışa benzeyen solgun bir çehre. Kılavuzum: Nigâr Hanım diyor. Nigâr Hanım da bir hayalin hayali. Saygı ile selâmlayıp uzaklaşıyoruz.

---

1 Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, hazırlayan Şemseddin Kutlu. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Kültür Eserleri dizisi, 2. baskı, Ankara 1985. Ruşen Eşref'in (1892-1959), 1916 ile 1918 yılları arasında Türk edebiyatında isim yapmış belli başlı şair, edip ve mütefekkiri ziyaret ederek, edebiyatımızın dünü, bugünü ve yarını hakkında onların duygu, düşünce ve görüşlerini tespit ettiği edebî röportajlar, zamanın gazetelerinde makale olarak, 1918'de de *Diyorlar ki* ismiyle bir kitap halinde basıldı. Eserde "Türk edebiyatı ve bu edebiyatın tarihi, o edebiyatın en önemli devirlerine adlarını kazdırmış başlıca kahramanlar tarafından, bazen ilmî, bazen hissî görüş ve duyuşların ışıkları altında, enine boyuna ve derinliğine alabildiğine didikleniyordu", *Diyorlar ki* "yaşca da başca da birbirinden farklı ve birbirinden değişik 18 kürenin içinde dolaşmakta oldukları küçük bir edebiyat evreni" (Bkz. a.g.e. "Yazar ve Eser Hakkında", ss. I-IV)

Cemil Meriç'in bu yazısı *Umrandan Uygarlığa* adlı eserinin ilk iki baskısında yer almışken (Ötüken, 1974 ve 1978), konusu itibariyle bulunması gerektiğini düşündüğümüz *Kırk Ambar*'a alındı ve *Umrandan Uygarlığa*'nın İletişim Yayınlarınca yapılan baskılarından çıkartıldı.

Sonra, insanlardan çok kuşlarla meşgul, sevimli bir ihtiyarla karşılaşıyoruz. Asyalı mı, Avrupalı mı belli değil. Ziyaretimizden sıkılmış gibi. Kılavuzum fısıldıyor: Sezai Bey. "Şiir de şafak gibi, bülbülün sesi gibi, bahar gibi, kadın gibi her zaman taze, her zaman güzeldir. Edebiyat tam bir hürriyet içinde gelişmeli." *Sergüzeşt* yazarının söylediklerinden kulaklarımda kalan bu cümleler.

Kılavuzum; "Şimdi de Edebiyat-ı Cedide'cileri tanıyalım" diyor. İşte Halit Ziya... Kibar, ihtiyatlı "aşırılığa kaçmayan bir bedbinliğin hoşa giden havası içinde ömür geçiren bir Kont". Konuşuyor, dinliyoruz: "Bizde edebiyat, bizden başka milletlerin edebiyatları gibi normal bir gelişme yolu takip edememiştir. Kendini besleyip büyüten imkânları kendi tabiî kaynağının dışında aramıştır. Bu edebiyat aslı ile ilgisini kesmiştir. İrfanın bütün feyizlerini İran'dan ve Arab'dan almıştır. Osmanlı edebiyatının eski kaynaklarını Osmanlılık âleminde değil, o âlemin tamamiyle dışında aramak mecburiyetindeyiz... Alman ve Fransız halk şairleri millî geleneklerle beslenmiş; bizim edebiyatımızda buna benzer bir hâdiseye rastlanmaz."

Peki Yunus, peki Karacaoğlan, peki o kayalardan fışkırırcasına coşkun halk edebiyatımız, diyecek oluyorum, kılavuzum susturuyor. Bu garip nesir üstadının eski nesrimizde tanıdığı başlıca zirveler: Veysi ile Nergisi. "Bununla beraber, bu günkü edebiyat dil güzelliklerini bu edebiyata borçludur," diyor. "Edebiyat-ı Cedide'ye gelince onu gayrı millî olmakla suçlayanlar aldanıyorlar. Batı'yla Doğu'nun dışında bir insanlık vardır. Edebiyat-ı Cedide'nin kahramanları da insandırlar. Bir kelime ile bu edebiyat garbın sanatını, sanat anlayışlarını alarak tabiatı, insan hayatını daha tabiî, daha insanî, daha modern br his ve anlayışla tasvir etmiştir."

Aşk-ı Memnû yazarının yanından ayrılırken Batı ile Do-

ğu'nun dışındaki insanı düşünüyorum. Acaba üstat tayflar geçidindeki gölgelerden mi söz etmek istiyordu?

Cenab'ın dost çehresi düşüncelerimi yarıda bıraktı. O da eski edebiyattan şikâyetçi: "Asırlarca meydana getirdiğimiz manzum eserler, *Gül ve Bülbül, Şem' ve Pervâne, Mey, Muğbeçe* gibi dokuz on mazmun etrafında dağılan ve belli başlı bir mevzuu işlemeyen dağınık fikirlerden ibaret kaldı... Eski edebiyatımız samimiyetsizdi; gönülden fazla kalemden çıktı."

Aman Yarabbi... Üstat hafızasını kaybetmiş. Ne Fuzuli'yi hatırlıyor, ne Nedim'i, ne Naili'yi. Devam ediyor: "Yenilik devrimiz Batı'ya yönelmekle başlar. İlk yönelen de Şinasi oldu. Kemal edebî nesri kurdu."

Kendi kendime soruyorum: Bu büyük kelime virtüozumuz Sinan Paşa'yı, Koçi Bey'i, Naima'yı, Hümayunname tercümesini, Evliya Çelebi'yi... okumamış olabilir mi?

"Sezai, Kemal'in mübalağalarından uzak, daha yontulmuş, daha edebî ve daha zarif bir nesir yarattı... O, iki devir arasında bir köprüdür. Bize gelince: edebiyatın manasını, bizden öncekilerden daha iyi anladık. Nazif'in nesri Kemal'inkine göre büyük bir ilerleme kaydeder..."

Mâziye karşı bu kadar haşin olan Cenab hal karşısında daha da insafsız: "Son cereyan Genç Kalemler'in Selanik'ten salıverdiği balondur... Resmî mekteblerin programlarına zorla sokturuldu. Öğretmenler için bir terfi, bir ilerleme çaresi oldu. Bir dil bu kadar fakirleşmeye razı olamaz".

Üstadı öfkesiyle baş başa bırakıp Hüseyin Cahit'e yaklaşıyoruz. Servet-i Fünun'un hararetli kavgacısı hemen söze başlıyor: "Eski edebiyat hakkında hiç düşüncem yoktur. Okumadım, bilemem. Fransız edebiyatına bizim edebiyattan kat kat daha ziyade borçluyum."

"Tanzimat bir Avrupalılaşma hareketidir..." Sonra müdafaya geçiyor: "Servet-i Fünun millî hayattan, içtimaî hayattan

bahsedemiyordu. Bütün gün sanat sanat içindir diye bağırırdık. Bu bizim için bir çeşit parola, bir çeşit göstermelikti."

İyi ama diyorum kendi kendime: Meşrutiyet'ten sonra ne yaptınız? En acı, en tehlikeli, en yıkıcı fikirler istibdat çağlarında haykırılmadı mı?...

O devam ediyor: "Gerçek edebiyat Servet-i Fünun'la başlar. Avrupalı merak edip de araştıracak olsa kendi aile edebiyatına en yakın örneği ancak Servet-i Fünun'da bulabilir."

Bu hazin itiraf bana eski bir şairin hiç eskimeyen bir mısra'ını hatırlatıyor: *"Şecaat arz ederken merd-i kıptî sirkatin söyler."*

Üstadın genç yazarlar hakkında da fikri yoktur: "Yakub Kadri'yi fırsat bulup okuyamadım. Yahya Kemal'i okumak istedim ortada bir şey bulamadım. Halid Fahri'nin de sanatı pek çocukça, hece vezninden hiçbir zevk almıyorum".

Gözleri alev alev, dudaklarında hande muzlim, mağrur, müstehzi... Styx kıyısında biri dolaşıyordu. Biraz dikkat edince tanıdım: Nazif'ti bu.[2] Tepeden baktı kılavuzuma ve gürledi: "Edebiyatı eski ve yeni diye devirlere ayırmak yanlıştır. Ben hissen eskilere bağlıyım... Şinasi mektebi mi? Neredeymiş o mekteb... Şinasi Garb fikirlerini aşılamış Namık Kemal'e. Keşke aşılasaydı. Rahmetli Şark tarzında yazdığı zamanlar, bu sahanın en büyük şairi idi. Hamid'i taklid etmek isteyince düştü. Keşke tiyatro yazmasa, edebiyat öğretmeye kalkışmasaydı... Yenilere gelince: Yeni Mahalle, Yeni Kapı, Yeni Köprü adını taşıyan yerler, daima en harap, en eski mahalleler, kapılar, köprülerdir. Yeni kim? Yahya Kemal mi? Sultan Üçüncü Ahmed'in zamanında Türkiye'de doğmuş. Fransa'nın üçüncü cumhuriyetinde Quarter Latin'de sanat öğrenimi yapmış bir şair, Lale devrinin şairi.

2 Cemil Meriç, Ruşen Eşref'in eserinde 7. sırada yer alan Nazif'i her nedense 17. sırada ele almış. Yazarın sıralamasına sadık kalmak düşüncesiyle Nazif'i 7. sıraya yerleştirdik.

Ahmed Haşim de yeni değildir. O'nun Servet-i Fünun'a bağlılığı yenilere olan bağlılığından daha fazla... Köprülü'nün kalemi yük taşıyan kira arabalarına benzer; taşıdığı eşyanın nelerden ibaret olduğuna değil, alacağı ücretin ne kadar olduğuna bakar, Köprülü."

Ayrıldık... Kılavuzum "arkasında topuklarına kadar uzanan, beli kuşaklı kadife bir frenk hırkası, başında siyah bir kalpak" bize doğru ilerleyen birini işaret etti, "Azametli ve haşin bir çerkez beyine benzeyen" bu zâtı hemen tanıdım: Rıza Tevfik. Üstat önce sorumuzu anlamadı. Edebiyat-ı Cedide'yi Yeni Edebiyat sanarak tatlı tatlı konuşmaya başladı. Hatâsını anlayınca Hamid'e atladı: "Biz zevk bakımından da, tasavvur tarzı bakımından da Hamid'le Avrupalı olduk". *Hâdimnâme* yazarını *Mülahazat-ı Felsefiye*'siyle baş başa bırakarak Mehmet Emin Bey'in muhteşem salonuna yöneldik.

Kılavuzum, "bak, dedi; millî şairimiz purosu ve şişman vücuduyla Şark eşyasına meraklı bir Polonya zenginine benzemiyor mu?" Bizi büyük bir nezaketle karşılayan *Türk Sazı* şairi[3] bir ithamdan kurtulmak ister gibi söze başladı: "eski edebiyatı bilmem." Sonra bir Peygamber cezbesiyle devam etti, "hayatımın ve sanatımın gayesi memleketimin sefillerinin küçük bir şairi olabilmek, bütün milletimin hürriyet ve saadetini terennüm edebilmektir". Daha sonra söylediklerini pek anlayamadım.

Kılavuzum, "Şimdi de sanat kraliçesini ziyaret edeceğiz," dedi. "Sade ve loş bir Şark dekoru içinde otağ kuran bu altın saçlı, ince ve uzun kaşlı ve parlak gözlü, dolgun ve ateşli" melikeyi tanımamak kabil miydi? *Handan* yazarı "Altın kadar pürüzsüz, nazik, âhenkli sesiyle anlatmağa başladı: "Üzerimde en çok tesir yapan Shakespeare ile İngilizce İncil'dir". "Bunları daima beraber bulundurur ve okurum.

3 Mehmet Emin.

Hareket olarak da en fazla Prerafaelitleri severim... Hikâyeci olarak beğendiklerim Dickens ile Zola... Kime benzemek isterdin deseler: Zola'ya derdim. Bütün büyüklüğüne rağmen Balzac'a tahammül edemem... Namık Kemal'i bir yazar olarak değil, bir idealist olarak severim."

Halide Hanım daha eskileri sözlük yardımı ile okumuş, yapmacık bulmuş hepsini. Hamid'e hayran. "Hamid'i bana Rıza Tevfik Bey açıklar, tanıtırdı... *Tarık*'a bayılırım... bazı yerlerinde hakikaten Hebraique (İbranî) şeyler var". Türkleri İngilizlerden sonra okuyan bu "büyük Türkçü'nün" huzurundan istemeye istemeye ayrıldık.

Kılavuzum: "Hamdullah Suphi" dedi. Ünlü hatibi selâmladık. Üstat bize değil milyonlara hitap eder gibi konuşuyordu, görünmeyen milyonlara: "Eski edebiyat biraz da minyatürcülük, tezhipçilik gibi süsleme sanatlarından biridir... Halk'a yayılmayan bir edebiyat büyük bir ehemmiyet taşımaz."

Halk kim? Edebiyat halka nasıl yayılır? Ronsard'ı kaç kişi okuyordu? Mallarmé'yi kaç kişi okur? diyecek oluyorum. Dinlemeden devam ediyor: "Tanzimat devlerin yetiştiği bir devir... Edebiyat-ı Cedide Tanzimat'a göre bir cüceler edebiyatı... Rus ve Leh edebiyatının öyle bir sadeliği, öyle bir teklifsizliği var ki, kendi edebiyatımız için de bunu senelerden beri hasret çekerek düşünürüm... Mehmed Emin Bey büyük bir idealist olduğu kadar büyük bir şairdir de. İstanbul'un üç beş evinde değil, nerede Türk mektebi ve Türk dili varsa orada okunan, orada Türk birliğini, Türk vicdanını hazırlayan, eşi bulunmaz bir şair... Halide Hanım Türkçülüğün ve bu memleketin en büyük kuvvetlerinden biridir..."

Bu belagat tufanı karşısında sersemlemiştik.

Kılavuzum "şimdi de bir filozofla görüşeceğiz" dedi. Az sonra Ziya Gökalp'm huzurundaydık. Bir Türk hakiminden çok bir Delf kâhinine benziyordu üstat. Anlaşılması güç şey-

ler söylüyordu: "Bizde klasik bir edebiyatın meydana gelmesi için bizim de Eski Yunan ve Latin edebiyatlarına kadar çıkmamız, onların meziyetlerini almamız ve bunu kendi bünyemize uydurmamız lâzım gelirdi... Tanzimat devri bizim rönesansımız olacaktı. Fransız edebiyatını kendimize örnek aldığımız için klasik bir edebiyat vücuda getirmemiz imkânı doğmuştu. Fakat Fransızların, Yunan ve Latin edebiyatlarına karşı millî kültürlerini korumak için aldıkları vaziyeti biz almadık. Fransızlar dilde, vezinde, zevkde halktan ayrılmamışlardı. Yalnız şekil milletlerarası, beşerî yahut Yunanlılara ait edebiyattan ibaretti"... "Tanzimat'ın büyük suçlarından biri aruzun yerine heceyi geçirmiş olmasıdır."

Galiba anlar gibi oluyorum. Hece millîdir, çünkü Fransızlar var. Aruz yabancı, çünkü kaynağı Doğu.

"Tanzimat'ın hatâsı millî bir filozof tarafından yönetilmemiş olmasıdır".

Ne mutlu bize ki beklenilen millî filozof karşımızdadır. Şafak sökmüş, karanlıklar dağılmıştır. Önce altı asırlık edebiyatımızı unutacak, İslâm'dan önceki çağlara döneceğiz. Bugünkü edebiyatı tarih öncesine bağladıktan sonra... Kendisini dinleyelim: "Yarının millî edebiyatı bu harikulade terkibe Avrupa medeniyetini de ilâve etmek suretiyle gerçekleşecek, bu edebiyat tamamiyle Avrupaî ve Yunanî sanat havasında olacaktır".

Yürürken düşünüyorum. Konuştuğumuz Yunanperest bir müsteşrik miydi, bir Türk sosyoloğu mu?

Kılavuzum, Köprülü'nün kütüphanesindeyiz diye fısıldayınca geniş bir nefes aldım. Bakalım edebiyat tarihçimiz edebiyatımız hakkında neler söyleyecekti? Kulak kesildik: "Eski edebiyat bize Acemler vasıtası ile gelen İslâm tesiridir. Daha önceki kavmî edebiyatımızı unutmuşuz. Kavmî edebiyat Türklerin kendilerine mahsus bir dini ve çeşitli müesseseleri olduğu zamanki edebiyattır. İslâmiyet'in içi-

ne girdikten sonra Türklerin edebî hayatında bir ikilik meydana geldi. Halk yine kendi eski şiirleriyle eski ozanlarıyla yaşadı. F'akat Arab, Acem kültürü alan medrese ve saray mensupları kişiliğini kaybetti. Arablaştı, Acemleşti. Birbirini anlamayan iki tabaka meydana geldi... Eski edebiyatımızın hayatla alakası yoktur. Tanzimat bir geçiş ve değişme devridir. Tanzimat bir yandan halka iniş, bir yandan Avrupalılaşmadır. Servet-i Fünun Avrupa'dan daha geniş ölçüde faydalanır ama halktan uzaklaşır. Bizim istediğimiz edebiyat, bütün unsurlarını milletten alan, böylelikle Rus romanı, Norveç tiyatrosu gibi kendine mahsus belirli bir şahsiyete sahip olan bir edebiyattır... Namık Kemal'in romanlarında teknik yok. Halid Ziya'nınkilerde millî bir ruh yok."

Kılavuzum "nasıl buldun?" diye soruyor. "Hayran kaldım" diyorum, "Köprülü kendi edebiyatına düşman ilk ve son edebiyat tarihçisi".

Ömer Seyfettin'le konuştuklarımızı hatırlamıyorum. Refik Halit eski edebiyatla uğraşmamış. Tanzimat edebiyatını da okumamış. Ruhunda Osmanlı edebiyatının geçmiş devirlerine karşı derin bir alakasızlık var. Edebiyat-ı Cedide'ye hayran ama bu edebiyatın da bir kusuru var diyor; bizim edebiyatımız olmayışı. Yenilerin en çok beğendiği tarafı dilleri: "Biz dili bulduk. Şimdi halkı öğreneceğiz. Bize bir Rus edebiyatı lâzım. Yani halkın acılarına iştirak eden, ihtiyaçlarını duyan bir edebiyat."

Fazıl Ahmet yeni edebiyat hakkında hiç de müşfik değil: "Bugünkü edebiyatın, dereceleri birbirinden farklı beş-on tane heveskârı var, sanatkârı değil... Edebiyatımızdaki değişiklikler bir nevi kıyafet inkılabı. Edebiyat-ı Cedide üsluba smokin giydirdi. Namık Kemal Fransızların romantik kısmına kadar okumuş ve romantikleri taklid etmişti. Edebiyat-ı Cedide'ciler ise ondan aşağısını aldılar. Edebiyatımız-

da orijinalite varsa bu, doğrudan doğruya taklid ettiğimiz Fransız ediblerinin orijinalitesidir."

Göl Saatleri şairini çay içerken bulduk.[4] Önünde Fransızca bir dergi duruyordu. Göz ucuyla baktım: *Mercure de France*. Kılavuzumun suallerini büyük bir dikkatle dinledi Haşim. "Bugünkü sanat dünkü sanattan pek de farklı değildir" diye söze başladı. "Tek fark kabiliyet ve samimiyet. Servet-i Fünun edebiyatı, umumî fikir hayatımıza göre hâlâ çok ilerdedir".

"Fikret kudurmuş bir deniz karşısında kayalar üzerinde yükselen altın bir kule... Cenab Bizanslı bir mozaik üstadı; Nazif bakırdan bir aleti üfürüp kelimeleri şişiren ve onları bir âhenk halinde uçuran bir dev; Yahya Kemal'le Yakub Kadri bütün son edebiyatımız... Sanat âleminde genç ihtiyar yoktur... Millî edebiyat ne demek? Her dilde olduğu gibi Türkçe'de de çok eski zamanlardan beri süregelmekte olan bir millî şiir var. Onu şairler değil, isimsiz halk yapmıştır. Dille meşgul olan bütün ilim akademileri birleşse, halka ait olan o mukaddes sazın tellerinden gülünç olmayan bir sesi yine de çıkaramazlar".

"... Hece vezni Türk köylüsünün veznidir, Aruz vezni şehirlilerimizin... Şinasi'den evvelki edebiyat Şinasi'den sonraki edebiyattan daha az sunî ve daha çok samimidir. Şüphe yok ki, her ikisi de birer taklit edebiyatı idi. Fakat birinin taklit ettiği Şark'tı. Bu, milletin anayurdundan gelirken göç yollarına tesadüf etmiş olan bildik, tanıdık bir Şark. Ötekinin taklid ettiği ise yabancı bir Batı ve yabancı Batı'nın yabancı olan duyguları, duyuşları".

"... Osmanlı ne Norveçli İbsen'i anlar, ne Fransız Barrès'i... Şinasi'den evvelkiler samimi idiler. Âdetlerine göre

4 Yazarın sıralamasında 17. sırada bulunan Haşim, Cemil Meriç tarafından son sıraya, 18. sıradaki Ali Kemal de 16. sıraya alınmış. Haşim'i 17. Ali Kemal'i de 18. sıraya yerleştirdik.

elbiseleri, zevklerine göre hayatları vardı... Şiirleri yaşadıkları hayatı büyük bir canlılıkla aksettirir. Sevgilileri levend ve şahane mahluklardı. O sevgilileri Şinasi'den sonrakilerin sevgilileriyle karşılaştırın, utanırsınız".

Ali Kemal'i "Divanlara" gömülmüş bulduk. Aldı sözü: "Türklerin vaktiyle Asya'da büyük bir saltanatı, parlak bir mâzisi varmış. Lakin binbir türlü karışıklıklara, alt üst olmalara, göçlere, istilâlara uğramış bulunan o saltanat sönmüş... Anadolu'nun bir köşesine sığınarak milliyetlerini, varlıklarını yeniden canlandırmaya çalışan Osmanlı Türkleri dillerini ve edebiyatlarını da adeta yoktan var eder gibi yeniden meydana getirdiler... Daha önce bir konuşma diliydi Türkçe, bir yazı dili değildi."

"Osmanlı Türkleri Türkçe'yi düzeltmeye, geliştirmeye, yeniden canlandırmaya çalıştılar. Nesrimiz Arab ve Acemcenin istilasına boyun eğmiş, ama şiirimiz daha saf kalabilmiştir."

"Bugünkü dil o şiirlerden çıkmıştır diyebiliriz... Yeni nesrin gerçek kurucusu Şinasi'dir. Tanzimatçılar yeni bir dünyayı fethederken eski edebiyatımızla olan bağlarını da hiçbir zaman kesmediler... Tabiî olan yolu takib ettiler... Servet-i Fünun edebiyatı büyük hamleler kaydetmemiştir. İflasla biten bir edebiyat bu, ne Şark'ı tanıyordu, ne Batı'yı".

Servet-i Fünun'u hicveden Ali Kemal, edebiyatı düşünceye dayayan genç nesle karşı iltifatkârdır. Ne yazık ki kendisine büyük ümitler bağladığı bu nesil görevini başaramamaktadır. Başlıca sorumlu: Ziya Gökalp. Tezatlar içindedir bu zat. Tarihe, edebiyata, siyasete taraf tutmayı sokmuştur. "Arabca ve Farsça kelimelerden bu derece ürken, hatta nefret eden o Türk harscısı Türkçe cümlelerin içine (Lanse etmek), (Realize edilmiş) gibi Fransızca kelimeler karıştırmaktan çekinmez".

"Türk şairi Mehmed Emin Bey'in Türklüğü dilinin ucundadır. Onun ilham kaynağı da derme çatma Frenk eserleri-

dir. Hamdullah Subhi ne ayarda Türk nesircisi, Türk hatibi ise Mehmed Emin Bey de o seviyede bir Türk şairidir." Ali Kemal'in yeni nesilde gördüğü eksiklik: Tahsil ve terbiye yetersizliği... Fikir uğrunda fedakârlıktan çekinmek ve samimiyet düşmanlığıdır.

Kılavuzuma "Akif'le görüşmeyecek miyiz?" dedim. Yüzüme ters ters baktı. Dante'yi Virjil'le dolaştırmıştı ârafta; benim kılavuzum Virjil'in mütercimi idi.

Tayflar geçidinden hüzünle ayrıldım: Bir melodram seyircisinin hüznü. O onsekiz edebiyatçı birer sihirli aynaydılar. Onlarda kendimi seyretmiştim. İhtiyar bir medeniyetin dramıydı bu; kendini inkâr eden bir medeniyetin dramı. Doğu ile Batı, Haç'la Hilal, muhteşem bir maziyle karanlık bir istikbal boğaz boğaza idiler. Ama kavga sona ermemişti henüz. Son söz söylenmemişti.

"Edebiyat Tarihinin Tarihi"[1]

Tarihin ve Edebiyatın Tarifleri

"Edebiyat tarihi sözü ne zaman doğmuş. Kestirmek kolay. Öyle ya, aşağı yukarı iki yüzyıl önce ortaya çıkan iki mefhumu birleştiriyor. Tarih de, edebiyat da, belli bir toplum, belli bir medeniyet biçimine bağlı değil mi?

Evet, kelimeler eski olmaya eski. "İstoria"yı Herodot ve Eflatun'da bile buluyoruz. Ciceron ile Quintilien, "litteratura" kelimesini kullanıyorlardı. Ama bizim anladığımızdan çok başka manalarda.

Tarih, başlangıçta, olup bitenleri nesnel olarak bilmek, gözleri ile görmektir adeta. Hint-Avrupa dillerindeki kökü, görmek ve bilmek. Demek ki önceleri tasvir ederdi tarih, olsa olsa anlatırdı. Tabiat tarihinden söz etmeye başlanınca, tarihten kastedilen buydu henüz. Bir kelime ile, değişmez bir tabiatın derli toplu tasviri.

---

1 Bkz. Robert Escarpit, "Histoire de l'Histoire de la Littérature", *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures*, cilt 3, *Littératures Françaises, Connexes et Marginales* içinde (Fransız Edebiyatları ve Marjinal Edebiyatlar), ss. 1737-1792.

Ne var ki Batı'da son beş yüzyıl içinde, tabiat –ve genel olarak dünya– değişmezlik vasfını kaybetti artık. Tarihte istikrarın yerini, oluş -ilerleme, çözülüş veya sâdece tekâmül- aldı.

Böylece tarihin görevi hareket halindeki bir mekanizmanın işleyişini izah etmek oldu. Bu vazifeyi yüklenen tarih, bir nevi faraziyeye dayanmak zorunda kaldı; cihanşümul bir nizam kabul eden bir nevi faraziye (Sonra da bu faraziyenin emrine girecekti ya!). Böyle bir anlayış, dinî müdafaaların ve felsefî istidlâllerin gelişmesine yol açacaktır. Bunun içindir ki, tarih, ilmî zihniyetin en geç fethedildiği alanlardan biridir. Olayları inceleyerek tarihî kanunlar bulmaya çalışan ilk yazarlardan biri: İtalyan Vico. Ne var ki söyledikleri bir asır sonra anlaşılabilmiş. Kolay kolay mâzinin ilmi olamamış tarih. Vico'dan sonra da nesillerin geçmesi gerekmiş. Kısaca, başka ilimlerle beraber gelişmiş tarih. Ondokuzuncu asrın ortalarında elde edebileceği rasyonal kesinliğin âzamisine varmış. Günümüzde ise, esnekleşmiş ve çeşitli alanlara taşmış. Öyle ki çeşitli insan ilimlerinin bir birleşme noktası olmuş. İnsanoğluna kendi yaşayış tarzlarını öğreten bir ilim. Edebiyat da bu yaşayış tarzlarından biri.

İyi ama, edebiyattan ne anlıyoruz? Evet, tarih de kalıptan kalıba girmiş. Fakat bütün bu istihaleler içinde koruduğu özellikler de var: mesela maziye yöneliş. Edebiyat öyle mi? Bugünkü manada bile hudutlarını tayin etmek kolay değil.

Latinler, Yunanca "grammatica"yı, "litteratura" ile karşılamışlar. Litteratura, başlangıçta "lettré"nin durumu demek (okuryazarlık gibi bir şey). Bugünün dili ile, kültür. Söz konusu olan: özel bir olgudur, bir bilgi konusu değil.

Onüçüncü yüzyılda kelime, Fransızca'ya geçmiş, fakat manası değişmemiştir. 1272'de yazılan hukukî bir metin, noterlerin ehliyet ve literatürünü imtihan etmek lâzımdır der. Kastedilen, teknik bilgilerini, genel kültürlerini, okuryazarlık durumlarını tahkiktir. Nitekim *Roman de la Rose*'un

yazarı, rahipleri prenslerden ve hükümdarlardan üstün tutar, çünkü bu soylular "literatür bilmezler". Ortaçağ İngilizcesi kelimeyi Fransızca'dan iktibas etmiş. *New English Dictionary*, 1375'deki kullanışını aktarır. Mana hep aynı.

Beş yüzyıl sonra, Voltaire, Chapelain'den söz ederken, "literatürü çok genişti" der. Yani anlam hâlâ değişmemiş. Kelime Fransızca'da, ondokuzuncu asrın başlarına kadar, aynı manayı muhafaza etmiştir. Marie-Joseph Chénier, 1806'da, "literatürden mahrum cüce lettré"lerden bahseder. İngiltere'de, Johnson'un sözlüğü (1755) literatürün yalnızca bu manasını verir. İngiltere'de 1880'lere kadar kabul edilen mana hep budur.

François Granet'nin meşhur kitabı, *Literatür Eserleri Üzerinde Düşünceler* (1736-1740)'inde de kastedilen mana aynı. Yani literatür sadece edebiyat değil, aydının entelektüel faaliyetini ilgilendiren her şeydir: tarih, gramer, belagat vs. Onsekizinci yüzyılda Avrupa aydınları, bugünkü anlamda edebiyattan söz etmek isteyince şiir kelimesini kullanırlar. Nesir, yalnız en asil biçimi ile yani hitabet olarak edebiyattan sayılır sayılsa sayılsa.

Onsekizinci asrın son yarısında, literatür kelimesi yeni anlamlar kazanır. 1779'da Samuel Johnson, literatürü "edebiyat cumhuriyeti" yerine kullanır. Bir kelime ile, artık ağır basan aydının kültürü değil, faaliyeti yani eserleridir. Yazarlık meslek haline gelecekti ki böyle bir semantik gelişme olsun (1750 ile 1780 arası). Literatür kelimesi artık gittikçe objektif bir mana taşıyacak, bazı kişilerin sahip olduğu bir vasıftan çok, incelenecek bir konu olacaktır. Lessing (1759-1765 arasında) "Litteratur"u son yıllarda çıkan edebî eserlerin bütünü manasında kullanır. Zamanımıza kadar yaşayacak olan bir anlam. Birçok dillerde literatür demek, bibliyografi demektir. Bir ülkede veya bir çağda yayımlanan edebi eserler bütünü. Edebiyata sıfatlar eklenir yavaş yavaş:

Fransız edebiyatı, Alman edebiyatı, Latin veya Yunan edebiyatı gibi. Ne var ki aynı dönemde bir başka gelişme daha görüyoruz. Literatür bir yandan somutlaşırken, bir yandan da soyutlaşıyor ve entelektüel bir kategorinin ismi oluyor: genel olarak edebî faaliyet.

Mesela Marmontel *Encyclopédie*'ye yazdığı makaleleri 1787'de toplamak isteyince kitabına *Edebiyatın Temel Bilgileri* (éléments) adını verir. Anatominin veya Ekonomi Politiğin temel bilgileri gibi. Demek ki edebiyat da bir ilimdi Marmontel'e göre. Yahut hiç değilse, bir bilgi dalı.

1800'lerde literatür her iki manayı da ifade etmektedir. Mesela Madam dö Staël'ın meşhur kitabında: *Milletlerin Moral ve Politik Durumu İle Münasebetleri Bakımından Edebiyat*. Yazar, eserde, şüphesiz ki millî edebiyatları incelemektedir. Millî edebiyatları, yani çeşitli ülkelerin edebî ürünlerini. Ama kitabın bütünü edebiyat üzerine bir incelemedir aynı zamanda. La Harpe bir yıl önce *Edebiyat Dersleri*'ni yayımlamış bulunuyordu. Ama M.J. Chénier ile Schlegel kardeşlerin edebiyat dersleri ondan daha öncedir. Artık yalnız edebiyat dersleri değil, edebiyat üzerine araştırmalar da yayımlanacaktır. Bir nesil sonra Villemain, literatürü yüz yıl önceki okuyucuların hiç de anlayamayacakları bir manada kullanır: "Edebiyat, en geniş ölçüde, tecrübî bir ilimdir. İnsan düşüncesi ile birlikte genişler, yenileşir, gençleşir. *Onsekizinci Asır Fransız Edebiyatı Tablosu*).

Evet, edebiyat hem tecrübî hem de tarihî bir ilimdir artık. Nitekim tarih de, Villemain'in yaşadığı dönemde, kelimenin gerçek anlamı ile bir ilim olmuştur. Demek ki edebiyat tarihinin ortaya çıkması için gereken şartlar tamamlanmıştır. İyi ama, edebiyatın sınırları kesin olarak çizilmiş midir? Ne gezer! Yirminci yüzyılda bile, şöyle cümlelere sık sık rastlarız: "edebiyat karın doyurmaz"; "onsekizinci asır Fransız edebiyatında bol bol filozof var"; "genel edebiyat,

düşünce tarihinin tamamlayıcısıdır". İşte size edebiyatın üç ayrı manası: birincisi sosyolojik, ikincisi fenomenolojik, üçüncüsü epistemolojik. Şimdi de bunların her birine tarih sıfatını ekleyelim.

Edebiyat karın doyurur mu, yoksa doyurmaz mı? ciddi olarak incelenmiş değildir. Yani edebiyatın sosyolojik tarihi yazılmamıştır. Geçelim. Diğer iki edebiyatın –veya edebiyatların– tarihine gelince.. onları aşağı yukarı tanıyoruz. Vakıa olarak edebiyatın tarihi, somut edebiyat ürünlerinin tenkidi veya tasviri tarihidir. İlim olarak edebiyatın tarihi, büyük edebiyat olayları'nın açıklayıcı bir tarihidir; basılan veya yayılan eserler edebiyat olayının bir unsurudur sadece.

Üç ciltlik *Pléiade Ansiklopedisi*'nin *Edebiyatlar Tarihi* adını taşıyan birinci cildine bir önsöz yazan Raymond Queneau, esere neden edebiyat tarihi değil de edebiyatlar tarihi denildiğini açıklar. Filhakika, bir esere edebiyat sıfatını eklemek değerini küçültmek olur. Ne olacak, edebiyat! gibi. Yani "edebiyat" deyince teknik söz konusudur. "Edebiyat"ı incelemek, estetik mülahazaları bir yana iterek entelektüel çözümlemenin kavrayabileceği mekanizmalara bağlanmak demektir. Oysa "bir edebiyat"ı incelemek, canlı ve gerçek bir organizmaya eğilmektir, başka bir deyişle, estetik mülahazalara kapıyı açık tutmaktır. Bu mülahazalar olmadıkça bir mertebeler dizisi de kurulamaz (Dünya edebiyatını, Avrupa edebiyatını Latin Amerika edebiyatını inceleyen nice tarihler, tamamen keyfî tarihî organizmaların varlığını peşin peşin kabul ettikleri için başarısız olmuşlardır).

Mukayeseli edebiyat tabiri de bulanık. Bir nevi ilimcilik (scientisme) belirtiyor. Filhakika birçok yazarlar için, mukayeseli edebiyat, değer hükümlerini bir yana iten yüzde yüz tarihî bir ilimdir. Oysa Fransa'da, bazı kürsülerin adı da mukayeseli "edebiyatlar"dır. Mukayeseli "edebiyat" hocası, edebiyatları mukayese etmez. Mukayeseli anatomi hocası

da anatomileri karşılaştırmaz. Oysa bir mukayeseli "edebiyatlar" hocası 'kürsünün adını ciddiye alıyorsa' boyuna mukayeseler yapmak zorundadır. Mukayeseli "edebiyat" hocası, edebî alışverişler içinde büyük payı olan yazarlara eğilecektir. Eugène Sue gibi estetik açıdan büyük yazar sayılmasalar da. Mukayeseli "edebiyatlar" hocası ise, bu dıştan aydınlatmayı böyle bir incelemeye önceden layık görülen büyük yaratıcılarda, gerçekten değerli olan yönleri aydınlatmak, vurgulamak için kullanacaktır sadece. Hakikat şu ki her mukayeseci bu yöntemlerin ikisini de kullanır. Ne var ki "connaisseur"ün yâni tenkitçinin davranışı ile, edebiyat "teknisyeni"nin davranışı arasındaki bu tereddüt, daha doğrusu bu diyalektik yüzünden, çağımızda edebiyat tarihi son derece giriftleşmiştir.

Edebiyat veya edebiyatlar tarihinin tarihini çizerken, elbette ki ilk kaynaklara uzanamayacağız. Bununla beraber tarih-öncesine de yer vermemiz lâzım. Yüzyıllar boyunca, ne bugünkü tarih anlayışımız vardı, ne bugünkü edebiyat mefhumu. Ama yine de insanlar düşünürken zamanı dikkate alıyorlardı. Ve daha sonraları "edebiyatlar" ismi altında toplayacağımız birtakım olaylar da yok değildi. Tarih-öncesini, Eski Yunan'dan başlatacağız. Şüphesiz keyfî bir davranış. Ama ne yapalım, yeterli malzemeyi ancak o çağda bulabiliyoruz. Edebiyat tarihinin tarih-öncesi, onaltıncı ve onyedinci yüzyıla kadar sürüp gider.

Sonra, 1500'den 1800'lere kadar bir ön-tarih. Bu üç asır içinde gerçekleşen teknik, sosyal, siyasî değişiklikler entelektüel bir devrimle sona erer. Bu devrim, bir yandan meseleyi gittikçe giriftleştirir, bir yandan da tarih ve edebiyat mefhumlarını bütün çeşitliliği ve zenginliği ile su yüzüne çıkarır.

Yapılacak tek iş kalmıştır: son yüzyılın dolaşık yumağını çözmek. Dile kolay. Çünkü ipler çoğaldıkça çoğalıyor. Bugüne kadar edebiyatı olmayan diller ürünlerini veriyor, şifa-

hî edebiyatlar yazıya geçiyor. Tarihin izbelerinde uyuyan kültürler gün ışığına çıkıyor. Tablo öylesine geniş ve bir bakışta kucaklanması o kadar zor ki ister istemez yukardaki tereddütleri tekrarlamak gerekiyor: edebiyat (veya edebiyatlar) tarihi, daha çok, tarih midir, edebiyat mı?

"Uzmanlık alanları ilim haysiyeti kazandıkça, teknisyenler edebiyattan uzaklaşıyor" diyordu Queneau, ve tarihçiler için "herkesin yeri belli olmuştur artık" diye ilave ediyordu. Salt tarihçiler için, doğru. Edebiyat tarihçileri için de doğru mu acaba? Yoksa, bu aşağı yukarı teknisyenlerin, ilimle sanatın kaypak sınırlarında dolaşıp durmaya mahkûm olduklarını kabul etmek mi gerekecek?

Klasik Antikite'den Rönesans'a

Bir mizahçı ne demiş? "İlk yazar ilk kitabını tamamlar tamamlamaz, ilk tenkitçi ile ilk kütüphaneciyi bulmuş karşısında. Birincisi kötülemiş kitabı, ikincisi okuyuculardan gizlemiş. Latife ama, doğru bir yanı da var: edebiyat tenkidi ile bibliyografya, yazılı edebiyat kadar eski birer teknik. Kimsenin hakkını yemeyelim, bu ekibe edebiyat hocasını da katmalı. Öyle ya talebelerini kitaptan soğutmak için onu parça parça edecek biri de lâzım.

Nitekim edebiyat öğretimi Eski Yunan'da da mevcuttu, hem de çok eski çağlardan beri. İsa'dan altı yüz yıl önceki Atina'da izlerini bulmuşlar. Çok defa İyonyalı göçmenler verirmiş dersi. Okutulanlar az sonra Çin'de rastlayacağımız ve bugüne kadar sürüp gelen edebiyat derslerinden pek de farklı değil. Esas olarak metin okutuluyordu. Amaç: klasikleri tanıtmak ve yorumlamaktı. Dersler hem sözlüydü (güç tabirler aydınlatılıyordu), hem de felsefî (gizli mazmunlar ve remizler açıklanıyordu).

Eski Yunan'ın klasikleri içinde en mühimi Homer'di. Ho-

mer metinlerinin tenkidî incelenmesi, edebiyat tarihi alanında oldukça uzun bir süre izleyebileceğimiz manevî ipuçlarından biri. Bu sayede bütün edebiyat tenkitçilerinin ceddini tanıyabiliyoruz işe başlar başlamaz: Makedonyalı Zoil. İsa'dan dört yüzyıl önce yaşayan bu gramerci Homer'i insafsızca eleştirmiş, saçmalıklarını ve garabetlerini vurgulamış. Eserinin adı, *Homeromastiks*, *Homer'e Kötek*, lakabı olmuş Zoil'in. Atina'daki hatiplerin kavgalarına da karışmış Zoil, İsokrat'a karşı Lysias'ı tutmuş. Ününü lekeleyen de bu sert ve insafsız taraf tutuşu.

Tam bir kalem savaşı ortasındayız. İsa'dan önce beşinci ve dördüncü yüzyıl Atina'sında rüşeym halinde bir edebî topluluk var. Zevkler ve yargılar karşı karşıya. Dönemi anlatmak için, Aristofan'ın *Kurbağalar*'ını hatırlatalım: oyunun belkemiği, Eşil ile Öripid arasındaki karşılaştırma. Dionisos bir şair bulmak için Cehenneme iner. Öripid öleli çok olmamıştır, yani konu günceldir, Atina bir bozgunun eşiğindedir: Peloponez savaşının son ümitsiz boğazlaşması. Oyun İ.Ö. 405'de temsil edildiğine göre, konunun büyük bir alaka uyandırdığı anlaşılmaktadır.

Aristofan'ın Öripid'e karşı beslediği hınçta da, Zoil'le çağdaşlarının hırçınlığında da, siyasî tutkuların büyük payı var diyeceksiniz. Bu nevi tenkitlere her asırda rastlamak kabil. Geçelim. Daha yapıcı bir kafa mı istiyorsunuz? o da var: hoca. O çağda hoca demek, düşünmeyi öğreten demekti. Düşünmeyi öğretmekle konuşmayı öğretmek ise, aşağı yukarı aynı şeydi. Sofistik ve retorik, edebiyat eseri hakkında ister istemez bir değer hükmü verecektir. Eser, taklit edilmeye layıktır veya değildir gibi.

Ne var ki, Atina'nın iki büyük üstadı, Eflatun'la Aristo, edebiyat tenkidi ile doğrudan doğruya uğraşmamışlardır. Ne Sokrat hoşlanır şairlerden, ne Eflatun. (O devirde şair demek, yazar demektir). Çünkü edebiyat, felsefenin tersi-

ne, suret ve hadisedir. Gerçeklere düşkün olan Eflatun, sözde-şairane ibda'ın nasıl bir yalan olduğunu anlatmaya çalışır. Aristo'ya gelince, üstat, *Retorik*'inin üç kitabı ile *Poetika*'sını bir nevi edebiyat tenkidine ayırmıştır. Ama o analitik kafa için, değer kavramı, bazı felsefî kategorilerle veya teknik mekanizmalarla uygunluk şartına bağlıdır.

Kısaca Eflatun'da da, Aristo'da da, edebî eserlerin kemmî bir tasvirini bulmak güçtür. Yalnız ikisinin de edebiyat tenkidini bir doktrin temeline oturttukları da inkâr edilemez. Bu sayede, çekişmeler, polemikler ve hissî hükümler merhalesini aşabilmiştir tenkit. Müteakip asırlar, ideal güzel ve şiirde ahenk gibi anahtar kavramları Eflatun'la Aristo'dan çıkaracaklardır. (Şüphesiz ki çok defa aşırı bir katılığa düşeceklerdir, ama, anarşiye yuvarlanmaktan daha mı kötü?). Edebiyat eserlerini incelerken elimizde bir değerler ölçüsü var artık. İki yüzyıldan beri tartışma konusu olan bu ölçü hâlâ itibardadır. Ne değerini kaybetmiştir, ne etkinliğini.

Gerçi henüz edebiyat tarihinden söz edilemez. Ama tarih doğmuştur. Üstelik, Herodot, sonra Thucydide ve Xenophon, bir edebiyat türü haline getirmişlerdir tarihi. Fakat edebiyat tarihi yazmamışlardır. Edebiyat henüz mevzî bir olaydır, Yunan dünyasını altüst eden siyasî sarsıntılar içinde, önemsiz sayılmaktadır. Nihayet, İ.Ö. dördüncü asrın ilk yarısında, biyografi merakı gittikçe arttığından, tarihçiler ünlü kişilerin hayatını yazmaya yönelirler. Bu kişiler daha sonra edebiyat diyeceğimiz alanda ün salmışlardır. Xenophon'un *Hatıralar*'ı (İ.Ö. 365'e doğru) bu türün örneğidir. Çünkü Sokrat'ın yalnız kişiliğini vurgulamakla kalmaz, doktrini şakirtlerini nasıl büyülemiş, niçin büyülemiş sorusunu da cevaplandırmaya çalışır.

Homer'in en eski hal tercümeleri de aynı asırda kaleme alınmıştır. Demek ki ipuçlarını bu dönemden ele alarak Makedonya fetihlerinin Yunan dünyasına bir kültür birliği

sağladığı tarihe geleceğiz. Lügatçilerden şârihlere kadar gelişen Homer tetkikleri bizi doğruca İskenderiye kütüphanesine götürür. Değerli bilgin nesilleri, İsa'dan önce üçüncü ve ikinci asırlar boyunca, *İlyada* ile *Odise*'nin metnini aşağı yukarı bugün bildiğimiz şekli ile tesbit etmişler.

Bunu İskenderiye kütüphanesinin sunduğu yüzbinlerce yazma sayesinde başarabildiler. Retörler ve sofistler çağını, kütüphaneciler çağı takip etti.

Kütüphane demek, katalog demek. İskenderiye kütüphanecilerinin ilk işlerinden biri, mazideki ve zamanlarındaki yazılı edebiyatın dökümünü yapmak oldu. Batlamyus bir nevi "dépot légal" bile kurdu. İskenderiye'ye uğrayan her yolcu yanında getirdiği yazmaların birer kopyesini kütüphaneye bırakmak zorundaydı.

Tarihî ve coğrafî ufuk genişlemişti birdenbire. Bu döküm ister istemez kolektif bir iş olacaktı. Helen dünyasının dört bucağından gelen bilginler pinakes'lerin düzenlenmesine yardım ettiler. Pinakesler, eser ve yazar listelerinin yer aldığı birer levhaydı. Çok defa tenkidî veya biyografik temel bilgilerle zenginleşen listelerdi bunlar. Kısaca, zamanımızdaki katalog fişlikleri. İlk tutarlı pinakesler bütününü tertip etmek şerefi Sirenli Callimaque'ın. İ.Ö. 250 yılında II. Batlamyus'un kütüphanecisi olan bu zat, hem ince bir şair, hem bir allame idi. Callimaque'ın, bazan *Meşhur Yazar ve Eserlerin Tabloları* adı da verilen pinakesleri yüz yirmi cilt halinde derlenmiştir. Hem tenkidî, hem de kronolojik bir katalog olan bu eser, dünyada ilk metodik edebiyat tarihi taslağı sayılabilir.

Şurasını da kaydedelim.. İskenderiye dönemi, halen kültürünün takvim şuuruna yükseldiği devirdir. İskenderiye'nin rakkam-insanı Eratosten (Callimaque'ın halefidir), ilmî kronolojinin kurucusudur. Ayrıca, eski komedi üzerine bir eser kaleme alarak edebiyat tarihçiliği de yapmıştır.

Gerçi edebiyat tarihî doğmamıştı henüz. Ama doğması için gereken her türlü malzeme vardı artık. Edebiyat tarihine entelektüel ve estetik bir temel sağlamıştı Atina; maziyi bir düzene sokmak ve muhafaza etmek tekniğini ise İskenderiye öğretti. Teselsül şuurundan mahrum olduğu için, klasik Yunan kültürü daha ileriye gidemedi: işgal ettikleri topraklara barbar olarak gelen Helenler, sanıyorlardı ki kimsenin vârisi değildirler, kendi dışlarında taklit edecekleri örnek yoktu. Her şey Homer'le başlıyordu onlar için.

Oysa Romalılar, Yunanlıların vârisi olduklarını, onları devam ettirdiklerini, bir an bile unutmayacaklardır. Edebiyatları, başka bir edebiyattan sonra geldiğinin şuuru içindedir. İster istemez bilançolar yapacak, bir gelişme mekanizmasını izleyecektir.

Bunun içindir ki İ.Ö. ikinci asırdan yani büyük klasik dönemden önce, Roma'da gerçek edebiyat tarihi denemeleri buluyoruz (Volcatius Sedigitus'un *De Poetis*'i, sonra Lucius Accius'un *Didascalies*'i.. gibi).

Ama Latin edebiyatının ana vasfı: dogmatiklik. Bunun içindir ki edebiyat tarihi anlayışı, maziyi araştırma ve yeniden keşfetme amacı gütmez. Daha çok, eski değerler adına hâli tedvine yönelir: progmatik bir tedvin. İsa'dan önceki ve sonraki birinci yüzyıllarda (yani klasik çağda) edebiyat tarihinde ağır basan tenkittir.

Varron'un (İ.Ö. 16-27) edebiyatla ilgili eserleri kaybolmuş: Mesela yazarların hal tercümesi. Ciceron, Roma'nın edebiyat tarihçisi olarak vasıflandırdığı bir zatı şöyle över: "Şairlerimizi, Roma'nın edebiyatını ve Roma dilini gür bir ışıkla aydınlattın".

Ciceron'un kendisi de bir edebiyat tarihi yazmak isterdi. Hocası Eflatun'u yüzde yüz taklide özendiği için, ne gerçek bir tarihçi olabildi, ne de gerçek bir edebiyatçı. *Brutus*'de Latin edebiyatının özgün olduğunu anlatan yazar, modern

okuyucuya aşinası olduğu bir edebiyat tarihi dersi verir. Yazarın amacı, neo-attik üslupla büyülenen Brutus gibi bir gence, kendi hitabet anlayışının değerini göstermektir; iki yazar nesli arasında diyalog kurmak arzusu.

Ama böyle bir diyalog hemen kurulamazdı. Nesillerin birbirini kovalaması, birbiri ile kesişmesi lâzımdı. Roma, iki asır süren parlak edebî hayatı ile gelişmesini tamamlayacaktır.

Matbaa gibi muazzam bir yayın tekniği yok ama, onun yerine toplu okumalar, müstensih atölyeleri, kütüphaneler, senakllar var. Daha o zamandan kitapçılar, hatta naşirler boy göstermiş. Satir (hiciv), Horace sayesinde, günlük edebî tenkidin ifade vasıtası olmuş.

Gerçi *Pisonlara Mektup*'ta henüz dogmatiktir bu tenkit, ama o *Şiir Sanatı*'nda bile sık sık tarihe başvurulur. Çeşitli edebiyat türlerinin doğuşunu anlatır Horace. Yunan mirası ile Latin geleneği arasındaki yarış, çağdaşlarının çoğu gibi, onun da dikkatini çeker. Birinci kitabın *X. Satir*'inin işlediği temalardan biri de bu.

Edebî polemikten sonra hocanın daha sakin sesi yükselecektir 'bir zaman Eski Yunan'da olduğu gibi'. Başka bir deyişle, Horace'tan sonra Quintilien. Belagatin el kitabı olan *Institution Oratoire*'da, bir üniversite çalışmasının nefis intizamını buluruz. Ne var ki Quintilien'i ilgilendiren, hatibin teknik eğitimidir. Hem zaman, hem mekân bakımından kapalı bir dünyada yaşar üstat. Yani tarih görüşünden mahrumdur. Oysa Tacite, aşağı yukarı aynı yıllarda, belagattaki inhitatın sosyal ve siyasî sebeplerden doğduğunu ve bunu kimsenin önleyemeyeceğini ileri sürüyordu. Quintilien bu hakikatı görememiştir. Bununla beraber, kitabı mükemmel bir edebiyat tarihi dersidir. Eksiği şu: selefleri gibi, onda da edebiyat tarihi sübjektif bir çabadır. Tenkitlerinde oldukça renklidir, ama yeteri kadar bilgi vermez. Oysa İ.Ö. birinci

asırda tarih bir salnameler mecmuası olmaktan çıkmıştır artık. Salluste, Cumhuriyet döneminde, –arada bir beceriksizce de olsa–, Thucydide'in mirasına sahip çıkar. Daha sonra, Tite-Live yeni bir üslup kazandırır tarihe, dürüst ve hayale yer vermeyen bir Romalı üslûbu. Ama ikisi de edebiyatı bir tarih olgusu gibi ele almaz. Bu şeref daha az tanınmış bir yazara nasip olacaktır: Velleius Paterculus. Tite-Live'in çağdaşı olan bu dalkavuk yönetici, otuz yıllarına doğru iki eser kaleme alır. Şematik, düzensiz, tenkit zihniyetinden de mahrum iki keser. Ama üslup metin ve ısırıcı. Belli ki zeki bir ikbalperest karşısındayız. Temelde gerçek bir kültür tarihi, arada yazarlar ve eserleri hakkında bol bol istitrat. Sonra olaylar anlatılır.

Heyhat! İmparatorluk döneminin hiçbir büyük tarihçisinde böyle bir endişeden eser yok. Gerçi Tacite de *Hatipler Diyaloğu*'nda edebiyatla meşgul olur. Ama tarihçi gibi değil, Ciceron gibi. Suétone için de bir biyografi konusudur edebiyat. İkinci yüzyılda hal tercümeleri (De Viris'ler) dönemi başlar.

Eski Yunan'da, sofistler ve retörler çağını kütüphaneciler çağı takip etmiştir. Latin dünyasında, hatipler ve hicivciler çağını biyograflar çağı izler. Yunan tarihçilerinde de biyografi merakı yok değildir. İskenderiye ilişkilerinde biyografik bilgilere yer veriliyordu. Cumhuriyet Roma'sında Cornelius Nepos, *Başbuğların Hayatı* adlı eserinde menkıbeli hal tercümesi türünü başlatmıştı.

Ama gerçek biyografi dönemi Plutarque'ın *Paralel Hayatlar*'ı ile başlar. Plutarque'ın kahramanları arasında, iki de yazar vardır: Demosthene ile Ciceron, Suétone, birkaç yıl sonra, *On İki Sezar'ın Hayatı* ile beraber *Ünlü Kişilerin Hayatı*'m da kaleme alır. Bu kişilerin hepsi de Latin yazarlarıdır. Elimizdeki bölümler gramerciler ve şairlerle ilgili. En iyi parçalar, Terence ve Horace'm hal tercümeleri. Bu

monoton taslaklara bir roman çesnisi verecek kadar ustadır Suétone. Ondan sonra, edebî hal tercümesi tatsız tuzsuz bir isimler yığını haline gelecek ve, tarih ile beraber, yozlaşacaktır.

Burada, Suétone'un halefi, Saint Jerome'u da anmalıyız. 392'de, genç Hıristiyan edebiyatım *De Viris*'i ile zenginleştiren, o. Edebiyat tarihini kamçılayan, hep bir mirasa konma arzusu. Saint Jerome'u, Gennade izler. Ortaçağ boyunca, âlimler bu iki yazarın eserlerini günün ihtiyaçlarına uydurmaya çalışacaklardır.

Üçüncü asırda, Plutarque'ı devam ettiren iki biyograf görüyoruz. Birisi Atinalı Philostrate, öteki Diogène Laërce. Philostrate, *Sofistlerin Hayatı*'nı yazmış. Eserin içinde hem önemsiz parçalar, hem de değerli bilgiler var. (Bilhassa devrin yüksek öğrenimini anlatan parçalar). *Filozofların Hayatı*, Diogène Laërce'in eseri. On kitaplık zengin bir derleme. Kronolojik malumat mı ararsınız, anekdotlar mı? Alıntılar mı caba. Diogène, bir biyograftan çok, bir toplayıcı.

Filhakika, birinci elden çalışan biyograflar yanında, derleme ile yetinen araştırıcılar da var. Bir kültür, sonu geldiğini sezince, kısaltmalar sayesinde ayakta durmaya çalışır: günümüzde olsa "digest" derdik. Edebiyat yalnız faydalıya irca edilince krestomatiler ortaya çıkar. *Krestomati*: seçme özetler mecmuası. İlk örnek: Proclus'un *Krestomati*'si: "bir nevi müntehabat-ı edebiye". Bütün Ortaçağ Proclus'ün müntehabatından yararlanacaktır. Bugün bile, Homer'in bazı şiirleri için elimizde tek kaynak o.

Ayakta durmak isteyen Batı kültürü, altıncı yüzyılda, yeni bir derleme hazırlar. Cassiodore'un *Institutions*'u. Bu kitap sayesinde antik çağların büyük eserleri Ortaçağ'ın karanlığından zamanımıza kadar gelebilecektir.

Helen dünyasının sonunda, İskenderiye mektebi ortaya çıkmıştı. Roma dünyası çöktükten sonra, Doğu'da, Bizans

ortaya çıkmış. Ne var ki Bizans allameleri ile Bizans kütüphanecileri, İskenderiyelilerin geniş karihasından ve muhayyile zenginliğinden yoksundurlar. Biricik metotları: "iktitaf". Değersiz bir sürü kitap arasında, bugüne kalan tek eser: İstanbul patriği Photius'un *Bin Ciltlik Kütüphane*'si. Photius, 279 eser incelemiş. Kitaplar edebî olmaktan çok, dinî ve felsefî. Bunları bir bir taramış yazar. O olmasa bu gün nice eserler büsbütün kaybolup unutulacaktı.

İktitaflar, iktitaflar.. bunların dışında da sözlükler (glossaire). Photius da bir "glossaire" hazırlamış. Amaç: zamanla anlaşılmaz hale gelen tabirleri aydınlatmak. Bir asır sonra yazılan Suidas'ın *Sözlük*'ü ise, daha eski kaynaklara dayanıyor. İskenderiye mektebinin mirası iyice taranmış. Kültürün bütün alanlarını kucaklayan değerli bir eser. Bio-bibliyografik fişler yanında Homer'den, Sophocle'dan, Aristophane ve Thucydide'den bol bol alıntı ve yorumlar da var kitapta.

Binbeşyüz yılın birikmiş hazinelerinden faydalanan bu kitap, daha sonra nice yazarlar için değerli bir kaynak olacaktır. Eustath da, Suidas'dan faydalanmış. Yapmak istediği: çağdaşlarına Homer'in anlaşılmasını kolaylaştırmak. Bir kelime ile Eustath, bir hümanisttir.

Ortaçağ'da edebiyat tarihi yok. Sebebi: formalizmin hakimiyeti. Hıristiyanlık evrensel bir inanç. Putperest Antikite'nin eserlerine karşı kayıtsız. Bunun için de bu eserlerle pek ilgilenmiyor. Allamelerin aktardığı bilgi gittikçe formelleşiyor. Muhteva bakımından olmasa da, şekil bakımından orijinal eser verenler yalnız tercüme-i hal yazarları. Hümanistler bilgilerini biyografilere döküyorlar. Rönesans'a kadar, hal tercümeleri (*De Viris*'ler), itibardadır hep.

İspanya'da, Sevilla'lı İsidore ile Tolède'lu İldefonse'nin (yedinci yüzyıl); Flandres'da, Gembloux'lu Sigebert'in (onikinci yüzyıl); İtalya'da Petrarque'ın (ondördüncü yüzyıl, 1338) *De Viris*'leri. Rönesans'a, Antikite'yi keşfettiren bü-

yük eserlerden biri, Amyot'nun Plutarque tercümesi (1559).

Hıristiyan edebiyatına gelince. Aynı dinî endişe yüzünden o da, estetik bir kriterle, edebiyat olarak ele alınmıyor. Yorumlar, teolojik cedeller istediğiniz kadar. Tarih namına yalnız hal tercümeleri. Hal tercümeleri ise, patroloji (Kilise Babalarının hayatı) ve hajiyografi (azizlerin menkıbeleri) demek çok defa.

Unutulmasın ki Arap dünyası da, Altınçağ'ın büyük eserlerini unutulmaktan kurtarmak arzusu ile aynı biyografik tekniklere başvuracaktır. İbn Hallikan, İslâm'ın Plutarque'ı (onüçüncü asrın ortası). *Vefayat ül-A'yan*, birçok yazarın hal tercümesini ihtiva eder. Ondan biraz önce, Arap coğrafyacısı Yakut, *Mu'cem ül-Buldân* adlı eserinde edebiyata da yer vermiş ve ünlü bir edebiyatçılar lügati de kaleme almıştır: *Mu'cem ül-Üdeba*. İbn el-Kıftî'nin ve daha sonra, Safadî'nin çalışmalarını da zikretmeliyiz. İspanyol-Arap kaynaklı sayısız hal tercümeleri de caba. İslâm'ın tek büyük tarihçisi, ondördüncü yüzyılda yaşayan İbn Haldun. Ne var ki edebiyat, *Mukaddime*'de çizdiği muazzam tablo içinde çok küçük bir yer tutar. Tunuslu tarihçi, Vico'dan asırlarca evvel, bir tarih felsefesinin, hatta bir tarih sosyolojisinin ana hatlarını keşfetmişti. Ama çok erken dünyaya gelmişti İbn Haldun. Yahut da çok geç gelmişti. İspanyol geleneğinin dışındaydı. Bunun için Avrupa mesajından haberdar olamamıştır.

Konuya dönelim.. bu uzun asırlar boyunca, edebiyat oluş halindedir henüz, varlığının şuuruna erememiştir. Nihayet belli sosyal biçimlerin istikrarı sayesinde edebiyatın bazı yönlerinin –mesela onüçüncü-ondördüncü asır trubadur edebiyatı – bağımsız bir varlık olduğu anlaşılır. O zaman bu yönler babadan kalma kalıplarla incelenir: açıklayıcı şerhler ve bitip tükenmeyen biyografiler. *Trubadurların Hayatı* üzerine yazılan kitapların en ünlüsü, onüçüncü asrın ortaların-

da yaşayan Uc de Saint-Circ'in. Ne var ki üç asır sonra, 1575'de, Nostradamus *Provence Kontları Döneminde Yaşayan En Eski ve En Ünlü Şairlerin Hayatı* isimli kitabını kaleme aldığı zaman hiçbir şey değişmemiştir.

Demek ki Rönesans, edebiyat tarihi alanında, mühim bir aşama değildir. Antikite kültürünün yeni baştan keşfedilmesi, tavanarasını karıştırmak gibi bir şey. Tarih merakı ile büyük bir ilgisi yok. Yeni tecessüsler, milattan önce kurulmuş, sonra inhitat çağlarında sistemleştirilmiş zaman-dışı mekanizmalarla yetinecektir uzun zaman. Eskilerle yeniler kavgasına kadar, yazar, bütün devirlerin yazarlarıyla çağdaş sayılacaktır.

Edebiyat tarihinin ilerlemesini sağlayan, sayısız nesiller boyunca biriken maddî olaylar: matbaanın icadı gibi teknik, kent merkezlerinde güzide bir tabakanın teşekkülü gibi sosyal, bir dil etrafında toplanan ve her birinin bir yazarlar topluluğu bulunan büyük millî camiaların doğuşu gibi siyasî olaylar.. bütün bunlara daha sonra edebiyat denecektir.

Rönesans'tan Romantizm'e

R. Wellek, *İngiltere'de Edebiyat Tarihinin Gelişmesi* adlı kitabında, şöyle der: "Bağımsız bir bilgi dalı olarak edebiyat tarihi, ancak ve ancak, biyografi ile tenkit kaynaştıktan ve, siyasî historiyografinin etkisiyle, hikâye biçimi kullanılmaya başlandıktan sonra ortaya çıkar."

Belki kabataslak bir izah. Yine de onbeşinci ve onsekizinci yüzyıllar arasındaki gelişmeyi oldukça iyi anlatıyor. Zevale yüz tutan Antikite'nin Ortaçağ'a devrettiği Sözlük (Leksik) ve Müntehabat'ları (Krestomati) tohumlara benzetmiştik. Önce bu tohumlar canlanır. Şöyle de diyebiliriz, Ortaçağ için olduğu gibi, Rönesans hümanistleri için de, biyografi ve metin tenkidi, edebî mazinin keşfinde ve korun-

masında biricik metottur hâlâ. Ne var ki bu metot, giderek yeni bir anlam kazanmaktadır.

Önce biyografinin tonu değişir. Ortaçağ edebiyatının belli başlı özelliklerinden biri olan imzasız eserler görünmez artık. R. Wellek de söyler ya: "Şimdi amacını başka türlü anlamaktadır şair. Eskiden, kendini, Tanrı'nın emrinde âciz bir işçi olarak takdim ederdi, imza atmazdı eserine. Ortaklaşa konular, ortaklaşa biçimler.. ne orijinaliteye değer verilirdi, ne kişiliğe. Olaylar zamanın akışı içinde ele alınmıyordu. Ortaçağ kafası.. Gerçek bir edebiyat tarihi nasıl yazılabilirdi o dönemde!" (aynı eser). Eserlere imza atılması, matbaanın icadı ile yaşıt. Belki de matbaanın sonucu. Ortaçağ şairi bir meçhuldu demek istemiyoruz: şuara tezkerelerinde (chronique) adına ve menkıbelerine sık sık rastlanır. Bununla beraber, "orijinal" kelimesi ancak on sekizinci asırda, edebiyat estetiğine ait bir tabir olacaktır. Matbaa bir yazarın eserine sabit ve nihaî bir biçim verir vermez, yazar, hatırasına çeşit çeşit menkıbeler eklenen bir efsane kahramanı olmaktan çıkar; tarihî bir kişi olur. Nitekim Chaucer veya Villon gibi Ortaçağ yazarları, matbaanın icadı sırasında yaşadıkları ve editör bulabildikleri için, gerçek anlamı ile edebiyatın malı olmuşlardır.

Biyografiye dönelim.. Yeni anlayışa göre yazılan biyografilere en güzel örnek, 1548-1559 arasında kaleme alınan, Anglikan piskoposu John Bale'in derlemesi: *İngiliz Yazarlarının Hayatı*. Yalnız hemen altını çizelim. Ondördüncü asır Floransa'sında, Filippo Villani, birçok ünlü Floransalı ile birlikte Dante'nin hayatını da anlatmıştı. Kaldı ki Villani de ondördüncü asır Floransa tarihçilerinin bir devamcısıdır. Filhakika tarih şuuru önce İtalya'da uyanır: Dante-Petrarque-Boccace. Boccace, 1358'de, *Dante'nin Hayatı*'nı yazar; eser daha o zamandan bir edebiyat tarihidir.

Bu arada metin tenkidinin de mahiyeti değişmiştir. Edebî

ifade vasıtası olarak Latince'nin yerini, yaşayan millî diller almış, *filoloji* onlarla uğraşmaya başlamıştır. Olayın beşiği: İtalya. Ama onaltıncı asırda, Avrupa'nın her tarafında bir millî diller savunması alıp yürür. Bu savunmalar daha çok İspanya'da bol. O ülkede sık sık büründükleri şekil: *şiir sanatı*'dır. Çünkü Latince'den gelen Kastilya dili o sıralarda altınçağını yaşamaktadır. 1535'de yazılan *Diàlogo de la Lengua*'da, Juan de Valdès, Kastilyaca'nın kaynaklarını, belli başlı özelliklerini ve edebiyatta kullanılışını anlatır iki İtalyan'a. Ondört yıl sonra, Du Bellay'nin *Défense et Illustration de la Langue Française*'i çıkacaktır Fransa'da. 1580'de, Philip Sidney İngiliz dili için bir savunma yazar: *Apologie for Poetrie*. Nihayet, 1617'de, Martin Opitz'in Alman dilini savunan: *Aristarchus, Sive de Contepmtu Linguae Teutonicae* adlı eseri yayımlanır.

Millet şuuru uyanmaya başlamıştır. Onun sonucu olan bu dil milliyetçiliği yeni bir değerler sistemi gerektirir. Bu değerler sistemi, geçici bir zaman için, tenkide, rekabetin kamçıladığı bir hırçınlık verir. Halk dili denilen dillerin hepsi de, hiç değilse Latince veya İtalyanca ayarında estetik birer dil olduklarını isbata çalışırlar.

Edebiyatların dökümü yapılır her yanda. Bu sürekli kalem savaşlarının doruk noktası: Eskilerle Yeniler kavgasıdır. Onsekizinci asır filozoflarının yazdığı tarihler, bu hissî, bu gösterişçi, bu dogmatik kavganın son filizleridir.

Artık edebiyat tarihinin baş itici gücü, milliyetçiliktir. Demek ki işimiz daha da çetinleşiyor. Tek çizgi doğrultusunda bir gelişmeden söz edemeyeceğiz. Her millet kendi kaderine göre orijinal bir kültür yaratmaya çalışmaktadır. Hepsinin de kendine göre bir gelişme hızı var. Tutucu bazı ülkelerde, Ortaçağ *De Viris*'leri uzun zaman devam ederken, başka ülkelerde, siyasî çırpınışlar, dinî kavgalar dikkati edebiyatın dışına çeker. Onaltıncı asır, Avrupa'nın her ye-

rinde, milli bilançolar, savunmalar dönemidir hemen hemen. Tenkitçi bir tarih görüşüne yer veren eserlere yalnız İspanya'da rastlarız. Kaldı ki bunlar da, edebî olmaktan çok filolojik.

Charles Quint ve II. Philippe devri, bir tarihçiler dönemi. Ama tarihlerde edebiyata yer verilmez. Nihayet 1617'de Francisco Cascales'in *Tablas Poéticas*'ı, ilk edebiyat tarihi taslağı sayılabilir.

Fransa'da aynı teşebbüs, 1518'de, Claude Fauchet tarafından yapılmış.

Onyedinci asrın sonlarında, Batı Avrupa'nın bütün büyük edebiyatları, demirbaşlarının tesbitine girişmişlerdir. Rusya henüz yeni uyanmıştır, bu işi bölük pörçük yapmaya çalışmaktadır. Başvurulan metot, yine eski bio-bibliyografik kataloglardır; buna bazı notlar ve tenkitler eklenmiştir sadece.

Hayret! Fransa'da klasikler çağı, tek büyük edebiyat tarihçisi yetiştirmemiş. Neden? Çünkü Paris veya Versailles edebiyat sosyetesi, bir neslin dar zaman sınırlarına mahpustu ve kendi kendine yeten bir topluluktu. Onda da İmparatorluk Roma'sının alışkanlıklarını bulmak kabil. Filhakika, Auguste asrı da, edebiyat tarihinin gelişmesine yardım etmedi. Tenkitçilerin tarih şuuruna erişmeleri için inhitatın, hiç değilse, tekâmülün hissedilmesi lâzım. Asrın sonunda Eskiler Yeniler kavgası bu şuuru kamçılayacaktır.

Bir sağırlar diyaloğudur bu kavga. Lanson, Boilleau'nun "Eskiciliğini" 'haklı olarak' şöyle tahlil eder: "Onyedinci yüzyıl, kendini Eskilere göre şekillendirmekten çok, Eskileri kendi rengine boyayacaktır, ve tarih şuuru olmadığından rasyonalizmi daha da güçlenecek, Antikite'yi modernleştirecektir". Başka bir deyişle Boileau nesli, ihtiyarladığının farkına varamayacak kadar gençtir. Bir sonraki nesil gibi terakki fikrine sarılamayışı bundan. Oysa terakki fikri olmadan tarih şuuru uyanamazdı. Bu terakki fikrini yerleştir-

mek, sağlamlaştırmak, ispat etmek içindir ki yeni menşeler, yeni mukayese imkânları araştırılır.

Edebiyat tarihi o zamandan itibaren rolünün ne olduğunu açıkça görür: edebiyatı yenileştirmek için millî ve modern kaynaklar bulmak. Bu açıdan ele alınınca, Avranches piskoposu Pierre-Daniel Huet, edebiyat tarihinin bir öncüsü. 1670'de, Madam dö la Fayette'in *Zaide*'ine önsöz olarak bir kitap kaleme almış: *Romanın Menşei*. Burada roman'ı, Ortaçağ şairane romanını yeni nesir-romana bağlayan bir tür olarak anlamak lâzım. (İngiltere henüz "novel" ile "romance"ı birbirinden ayırmamıştır). Nitekim kitapta, İspanyol "romancero"su ile ilgili, o devre göre çok metin bir inceleme de buluyoruz.

Ne var ki bu temayül daha sonraki elli yıl içinde gelişecek ve 1750'den sonra, doruk noktasına varacaktır. En açık örnek: İngiltere. Mazinin keşfi, Elisabeth dönemi milliyetçiliğinin geç olgunlaşan bir meyvesidir. Bu keşif daha sonra pre-romantizm diye adlandırılan akımın ilk belirtilerine zemin hazırlar. Kaynaklara dönüş, Ossianvâri folklorun kazandığı itibarla, Shakespeare'in, dirilişi ile kendini gösterir. Eskiçağ araştırmalarında Homer ne ise, İngiliz erüdisyonunda Shakespeare o olacaktır artık. Ossian ve "eski İngiliz dramı" çevresindeki polemik, şair bir profesörün ilmî tecessüsünü alevlendirir: Gray. Öte yandan *Spectator* ve Defoe neslinden beri, millî bir burjuva edebiyatı mayalanmaktadır. Bu edebiyat, 1740-1770 arası, realist romanı ile kendi şuuruna varmış olacaktır: Fielding'in önsözleri birer edebiyat tarihi dersleri çok defa.

Böylece 1770-1780 yıllarının doruk noktasına geliyoruz. İngiltere'de iki büyük eser yayımlanıyor: 1774-1781 arasında Thomas Warton'un *İngiliz Şiirinin Tarihi* ile 1779-1781 arasında Samuel Johnson'ın *Şairlerin Hayatı*.

İlk defa olarak, birbirinden çok farklı iki mizaç bir edebi-

yatla hesaplaşıyor, ona şuur kazandırmaya ve mana vermeye uğraşıyor bu eserlerde. Pope'un asi bir şakirdi olan Warton'ın kitabı tedirgin ve bulanık. Yazar daha o zamandan gotik diye adlandırılan çağların şiirlerinde bir İngiliz millî ruhu bulmaya çalışır. Heyecan biraz da onun sayesinde alevlenecektir. Doktrinci klasisizmine sağlamca dayanan Johnson ise, daha yeni ve daha kibar yazarların portrelerini işler. Ama her ikisi de, maziyi tahlil ederek günün meselelerini çözmek isterler.

Onları seleflerinden ayıran, kullandıkları yöntemler değil, bu amaçtır işte: Warton hâlâ varsayımcı katalog aşamasındadır, Johnson ise anekdotik biyografi merhalesinde. Tarihi metot, allamelerin çalışma odalarında ve kütüphanelerin sessizliği içinde oluşacaktır.

Kaldı ki edebî hayat her yanda canlanmaktadır. Eski yöntemler yeni tutkuların hizmetindedir her yanda. Giovanni Maria Mazzuchelli'nin *Scrittori d'Italia'ları*, Johnson'ın *Hayatlar*'ından on küsur yıl önce yazılmış. Warton'ın kataloglarına gelince, onun bir eşini Almanya'da buluruz. 1790'da çıkan *Conpendium der Deutschen Literaturgeschihte*, yazan: Koch.

"Literaturgeschihte" tabiri ilk defa olarak karşımıza çıkıyor. Gerçi Fransa'da, Ansiklopedistler muadilini kullanmış bu lafın. Ama halk, "edebiyat cumhuriyeti" sözünü benimsemiş. Çünkü Fransa, günü yaşamaktadır. Dönemin birçok "angaje" edebiyat tarihleri, *"Edebiyat Cumhuriyetindeki Değişikliklerin Tarihini Anlatmak için Kaleme Alınmış Hatıralar"*dır. Mesela 1791'de, papaz İrailh'ın kitabı bu ismi taşır. Bazıları papaz İrailh'ın eserinden çok Bachaumont'un *Gizli Hatıralar*'ını beğenirler. Anekdotlarla dolu bir tarih abidesi.

Rönesans'ın büyük fikir hareketi dışında kalan başka edebiyatlar da, aşağı yukarı aynı yıllarda, bilançolarını yapmaya kalkışır. Yeni yeni kanatlanmaya başlayan Rus edebiyatı henüz kataloglar dönemindedir.

Oysa Japonya'da parlak bir edebiyat geleneği mevcut. Hiç olmazsa Tokugava'lar döneminin başlarına kadar (onyedinci yüzyıl) Avrupa'dan bağımsız olarak gelişen bir edebiyat geleneği. Eski Japonya'nın kronikörleri vardı tabii. Mesela 1190'da bir tanka antolojisi kaleme alır Shunzei Fujiwara (Japonya'da en çok kullanılan iki edebiyat türünden biri tanka). Ama ilk edebiyat tarihi teşebbüslerine onsekizinci yüzyılda rastlıyoruz, Avrupa'dakilere şaşılacak kadar benzeyen taslaklar. Shigeaki Fujitani'nin *Waka-Roku-un-no-beni*'si bir "tanka" tarihi. Bu eserde, Grimm'den yirmi yıl önce, dillerin tekâmülü hakkında bir kanun buluyoruz. Demek ki önce eski millî şiir kaynaklarına dönülür. Sonra, 1777'de (Warton ile Johnson'ın kitapları ile aşağı yukarı aynı yıllarda) ilk gerçek tarih ortaya çıkar: *Kunutsufumi-Yonono-ato*, yazarı Kokei Ban.

Ama bu eserde de ağır basan yine stilistik kaygısı. Unutmayalım ki Avrupa yeni yeni varmaktadır edebiyatın şuuruna. Japonya ise, bu edebiyat mefhumundan habersizdir henüz. Edebiyatı, Avrupa'nın anladığı gibi anlaması için tam yüz yıl gerekecek, başka bir deyişle Meiji dönemini ve Batı düşüncelerinin ülkeye sızmasını bekleyecektir. 1870'den bu yana edebiyatı ifade etmek için kullanılan kelime ("bungaku"), onsekizinci yüzyılda Konfüçyüs felsefesinin tetkiki demekti. Kısaca, etimolojik bakımdan, literatürün kopyası: "gaku": tetkik; "bun": serbest meslekler... "Bungaku": lettré'nin bilgisidir.

Sahi Çin'den söz etmedik. Oysa tarih, iki bin yıldır, başköşede. Kitap dediniz mi her tür var. Zaten bilgi'nin dört büyük kategorisinden biri edebiyat Çin'de. Belli sayıda klasik ("king") ve oldukça geniş sayıda kitap okunmadıkça "lettré" olunmaz. Daha çok metne ve tefsire bağlı bir kültür, mahiyeti icabı zaman-dışı. Çin aydınlarına, kısmen de olsa, zaman şuuru kazandıran: Mançu istilası. Onseki-

zinci asırda metin incelemeleri tarih ve tenkit şuurunun ağır bastığı çalışmalar. ondokuzuncu asrın başlarında, bir evvelki dönemin klasikleri üzerine koca koca kitaplar yayımlanacaktır. Mesela İskenderiye mektebi tarzında kataloglar (tarihî notlar ilavesiyle). En mühimleri, imparator K'ien-Long'un kütüphanesi için hazırlanan *S se-k'ou ts'iuan-chu itson-mou t'iyao.*

Bununla beraber edebiyat tarihi yoktur henüz. Edebiyat tarihine en çok benzeyen kitaplar bir Çin icadı olan ansiklopedilerdir. Ama Çin ansiklopedileri dile ve hat'ta önem verir ve bol bol metin aktarır. Batı tarzında bir tarih için kullanışlı bir kaynak sayılamaz.

Şimdi de aynı çağlarda yazılan Batı ansiklopedilerine bir göz atalım.. Onsekizinci asrın Avrupa'daki leksikografik bilançosu edebiyat tarihi bakımından hayal kırıcıdır. Kamuslar ve ansiklopediler üç büyük kategoriye ayrılır. En eskilerinin -Fransa'da Akademi'nin, İngiltere'de Johnson'ın sözlüklerinin amacı, resmî edebiyat dilinin durumunu tesbit etmektir; yazarlar ve onların hayatları ile doğrudan doğruya ilgilenmezler. İkinci bir kategori (başlıca örnek Bayle'in *Kamus*'u, 1695-1697) için mühim olan yalnız felsefedir. Edebî perspektif, ideolojik amaçlar arkasında kaybolur. Bu filozoflar da, Eflatun gibi, su katılmamış birer entelektüeldir. Şairlerle pek ilgilenmezler. Mesela Voltaire, *Felsefe Kamusu*'na ikinci bir başlık atar: *Alfabe sırasına göre Akıl.*

Üçüncü kategori, umumi mahiyette eserler.. bunların iddiası insan bilgisinin bütününü sunmaktır. Önce muazzam *Das Grosse Vollstandige Universel-Lexicon*.. (1732-1754), sonra da en mütevazileri *Nuovo Dizionario Scientificio e Curiosio Sacroprofano (1746-1751)*, nihayet Fransızların büyük *Ansiklopedi*'si (1751-1772) ile İngilizce benzerleri: Chambers'in *Cyclopoedia*'si (1728) ve *Britannica Ansiklopedisi* (1768).

Bütün bu kitaplar "ilimlerin ve sanatların" kamusu olduklarını söylerler. Diderot, ilim ve sanatlara 'zanaatlar'ı, yani teknikleri ekler. Demek ki edebiyatla edebiyat tarihi de bu eserlerde yer alır (edebiyat da bir sanattır çünkü, ama bu yer "makul" yani oldukça mütevazidir). Edebiyat olguları tarihî olmaktan çok mantıkî bir sıra takip eder; tarih ise, arada bir başvurulan bölük pörçük bir kaynak. Ansiklopedistler kendi zamanlarını yaşayan birer teknokrat; edebiyatı da bir dokuma tezgâhı gibi parçalara ayırırlar. Edebiyata seleflerinde olmayan teknik bir vuzuh getirirler. Filozofların davranışını Eflatun'unkine benzetmiştik. Ansiklopedistlerinkini Aristo'nunkine benzetebiliriz. Roller de birbirine yakın: Ansiklopedistler de, bir zamanlar Atina'nın düşünce hocaları gibi, kendileri gerçek birer edebiyat tarihçisi olmadıkları halde müstakbel tarihçilere hüküm ölçüleri ve entelektüel kalıplar sağlamışlardır. Onların sayesinde, ilk defa olarak, edebiyat tarihi bir ıstılahlar hazinesine kavuşur.

Şimdi de gerilere dönelim, metotlar nasıl gelişmiş, "siyasî historiyografi" edebî historiyografiyi nasıl doğurmuş bir bakalım.

Yukarda da söylemiştik ya. Antik dünyanın zevali sırasında Batı'nın kültür hafızası, kiliselerle manastırlardı. Onikinci asırdan bu yana, bu hafızayı canlandırmaya, bu hafızadan yararlanmaya çalışır herkes: hümanizm dediğimiz budur işte. Ama bin yıllık bir kemikleşme kolay kolay giderilemez. Rönesans adamı da, Ortaçağ insanının düşünce mekanizmalarına mahpustur hâlâ. Koyu bir konformizm yüzünden objektif tenkide ulaşamaz. Bir hümanist Antikite'nin eserlerine canlı bir mana verebildiği ölçüde, Antikite'yi bir tarihçi olarak düşünemez. Petrarque, *De Viris*'inde ele aldığı portrelerde, Ciceron'la Sénèque'in çağdaşıdır. Bu yüzden başarısızlığa uğrar, tarihî perspektifi altüst eder.

Enternasyonalist olmak için milliyetçi olmak lâzım, de-

mişti G. K. Chesterton. Tarihçi olmak için de önce zamanının insanı olmak lâzım. Nitekim Hıristiyan kültürünün tarih hafızası ancak bir buhran geçirdikten sonra doğurabilecektir. Bu buhran mutlak hakimiyetini sarsacak, dikkatini içinde yaşadığı zamana çekecektir. Reform'un ilahiyatçıları ile manastır tarikatları ve Cizvitler dövüşe dövüşe tarihçi olurlar.

Reform'un başlangıcından Otuz Yıl savaşına kadar, dinî ve din dışı tarih, Almanya'da, kılı kırka yaran bir tenkit konusudur. Kilise'nin iddialarına karşı tek müessir silah vardır: vesika. Çağın en tipik allamelerinden biri Vossius'tür. Almanca adı ile Gerhard Johann Voss. Önce teoloji mektebinin müdürü, sonra Leyde Üniversitesi'nde retorik, kronoloji ve Yunanca muallimi, Canterbury başpiskoposu, Oxford'da doktor, sonra Amsterdam'daki Athenaeum'da profesör. Voss, Reform ilahiyatçılarının edebiyat tarihine uyguladıkları yeni tenkidin en güzel örneklerini verir.

Hıristiyanlığın diğer kutbu, Reform aleyhtarı İspanya. O da aynı silahları kuşanır. Fray Jeronimo de San José, 1651'de, *Genio de la Historia*'sında objektif bir tarih metodunun prensiplerini sergiler. Sevilla'lı bir rahip, Nicolas Antonio, önce *Masal Tarihinin Tenkidi*'ni yazar –manalı bir başlık.– Sonra 1672'de, *Yeni İspanya Kütüphanesi*'ni (*Bibliotheca Hispana Nova*) yayımlar. Kitabın konusu onaltıncı ve onyedinci asırlardır. İspanyol edebiyatının menşelerinden itibaren incelendiği *Eski İspanya Kütüphanesi* (*Bibliotheca Hispana Vetus*) 1783'de basılır. Gerçi her iki eser de eski usule göre hazırlanmıştır, yani birer hal tercümesi kitabıdır. Ama Sevilla'lı rahip, öncüsü olan derleyiciler gibi, klişeleri tekrarlamaz. Muhteva yenidir. Tenkide geniş yer verir. Nicolas gerçek bir tarihçidir, zaman mefhumunu kavramış bir tarihçi.

Unutulmasın ki Descartes, sonra Leibniz entelektüel metotların esaslarını düsturlaştırmışlardır. Ne var ki XIII. Lo-

uis'nin vakanüvisi olan, Richelieu'nün de takdirini kazanan André Duchesne, onlardan önce millî mâzinin keşfine teşebbüs etmiş ve kesin olarak kanıtlanamayan bütün olayları şüpheyle karşılamıştı. Ne yazık ki elli altı yaşında (1640) eserini tamamlayamadan gözlerini kapadı.

Onun yarıda kalan çalışmalarını, Saint-Maur tarikatına mensup Benedikten rahipleri devam ettirdiler. Ama çok daha geniş bir çapta. 1618'de kurulan bu tarikat çok geçmeden bir tarihî araştırmalar akademisi olmuştu. İçlerinden Luc d'Archery de Mabillon adını tanıyoruz. Ama Benediktenlerin yaptığı iş, kolektif bir çalışmanın mahsulü idi. Pekâlâ anlamışlardı ki büyük esere başlamadan önce aletleri olgunlaştırmak şart. Önce temel çalışmalara giriştiler. Du Cange'ın meşhur sözlüğü bu çalışmaların örneğidir. Kuruluşlarından yüzyıl sonra, Rivet de la Grange'ın öncülüğünde, *Fransa'nın Edebî Tarihi*'ni yazmaya başladılar.

Eserin Fransız Devrimi'nde kesintiye uğrayan yayımı hâlâ devam etmektedir. Benediktenlerin hazırlayıp kaleme aldığı tarihin onsekizinci asırdan önce yayımlanan on iki cildi, onikinci asrın ortalarına kadar gelmektedir.

Bütün ülkelere örnek olan bu dev çalışma, edebiyatı günümüzün anlayışından çok daha geniş olarak ele alır. Edebiyat ile uzak yakın ilgisi olan bütün konular girer kitaba. 1733'de edebiyat kültür demekti. Fransız Akademisi ise, yalnız güzel yazılarla uğraşacaktı. Güzel yazılar, literatürün sadece bir bölümü idi.

Kaldı ki başka bir alanda da tarih zihniyeti gelişmekteydi: hukuk incelemeleri alanı. Hukuk tarihçisi Vico, tarih metodunun kurucularından biri. *Kanunların Ruhu* müellifi Montesquieu de, sonraları Madam de Staël'de, daha sonraları da Taine'de bulacağımız bir determinizmin temellerini atmıştı.

Bununla beraber, tarih çalışmalarına katılanlar yalnız din adamları ile hukukçular değildi. Bugün anladığımız mana-

da edebiyat, salonlarda, yayıncılarda doğdu. Millî ruhun canlandırdığı antik biyografi, entelektüel polemiklerle gençleşen edebiyat tenkidi, edebiyata muhtaçtı, ve edebiyatı yaratacaktı. Artık, yazarların, eserlerin, mekteplerin, zevklerin ve teorilerin üstünde, edebiyat vardır. Şimdi asırların sayısız denemeleriyle zenginleşen edebiyat tarihinin veya edebiyatlar tarihinin ortaya çıkması için, müesseselerin gelişmesi ve tarihin 'manastırdan çıkarak' edebiyatla buluşması kâfi gelecektir. Edebiyatın tarihi... veya edebiyatların tarihi dedik. Zira mesele daha o zamandan tartışma konusu olmuştur.

Romantik Dönem

Ondokuzuncu asrın başlarındayız. Yeni duygular ve yeni düşünceler sarmaş dolaş. Madam dö Staël'in çevresinde toplanan yazarlar ve ilim adamları bu Babil kulesini aydınlatmak istiyorlar. Ama nasıl? En manalı edebiyat eserlerine dayanarak insan toplumlarının tarihi mi yazılacak, yoksa edebiyatın tarihî ilmi mi? Bu tereddüt yüzde yüz şuurlu da değil. Bilhassa, Madam dö Staël onsekizinci asrın bütün sui tefehhümlerinden kurtulamamıştır; aklî kozmopolitizmle insiyakî milliyetçilik arasında bocalar. Bir yandan entelektüel kemale tutkundur, bir yandan duygunun müphem ve kararsız dünyasına. O sıralarda Avrupa'nın düşünce öncülerinden biri olan Almanya'da zıt akımlar kovalamaktadır birbirini, hem de öyle bir hızla ki, hangisi önce hangisi sonra.. belli değil. Zaman geçmeden ayırt edilmeleri imkânsız adeta.

Goethe'nin delikanlılığı ile olgunluk çağı arasında, Fransız tarzı bir klasisizm, *Sturm und Drang*, *Aufklärung*, romantizm.. seslerini duyururlar nöbetleşe. Kaldı ki klasisizmle romantizm daha sonra düzenlenmiş birer kategori. Auguste Guillaume Schlegel ile kardeşi Frédéric Schlegel, Goethe

Helenizminden Ortaçağ Latinitesine geçişlerini belirtmek için uydurmuş bu kategorileri (1795-1815 arası). Klasik ve romantik tabirleri ancak 1816'dan itibaren yaygınlaşmaya başlayacaktır Avrupa'da. Ama yine de yanlış anlamalar sürüp gidecektir. Zira çeşitli ülkelerde birbirinden çok başka, hattâ birbirine zıt anlamlar taşıyacaktır bu tâbirler. Hakikatta, tek gerçek şu: yazarlar –o da çok müphem olarak ifade ettikleri– bir tekâmülün farkına varmışlardır: edebî alışkanlıklar günden güne değişmektedir. Nesiller önce başlayan bir akışın şuuru bu. Yüzyıl kadar önce sona eren Eskiler-Yeniler kavgasının yerini yeni bir tartışma almıştır: artık yeni Eskiler ve yeni Modernler görmekteyiz. Zaten o günlerden bu yana, "modern" kelimesi de "antik"in zıddı olmaktan çıkmış, kendine mahsus semantik değeri olan ana terimlerden biri olmuştur. Zamanımıza kadar da yeni çağrışımlarla zenginleşecektir.

Demek ki bir edebiyat tarihini klasik veya romantik diye tasnif etmeye kalkışmak abes. Ondokuzuncu asır boyunca belirginleşecek ve gelişecek olan güçlü diyalektikler (bunlar edebiyat nazariyelerinin seyyaliyetinde belirmişti önceleri), başka bir konu. Mühim olan, hayatî olan hadise şu: romantik dönem boyunca süreklilik ve oluş kavramı yepyeni bir mana kazanmıştır. Nispetler bir yana, birinci ve ikinci asırlar arasında Roma'da şahidi olduğumuza benzeyen bir şuurlanma.

Lessing, iki dönemin kesişme noktasında yer alanlardan biri. Yukarda da söyledik, *Edebiyat Üzerine Mektuplar*'ında "edebiyat" kelimesini objektif anlamı ile kullanır. Hocaları Voltaire ve Gottsched'den ayrılarak, edebî değerlerin yeniden tarihî bir sınıflamaya tâbi tutulmasını ister: artık Corneille ile Racine değil, Shakespeare ile eski İngiliz dram yazarları örnek alınmalıdır. Klasisizmin üstatlarına karşı gösterilen bu isyana yabancı değiliz. Ossian hayranlığı ve taze-

lenen Shakespeare muhabbetinde beliren bir kaynaklara dönüş arzusunu Warton'da da görmüştük. Lessing, Warton'dan, hatta Diderot'dan daha ileri gider. Ne var ki mühim olan doktrinal konumundan çok edebiyat olgusu hakkındaki genel davranışıdır. Edebiyat gerçeği artık sabit bir veri olarak değil, canlı ve hür bir yaratış olarak ele alınmaktadır. Lessing için, *Mektuplar* da *Laocoon* da, *Hamburg Dramaturjisi* de nazarî izahlar olmaktan çok birer kavga kitabı. Niyetlerini belki de en aydınlık olarak teolojik yazılarında buluruz: Ne diyor: "hakikat, sahip olduğumuz bir nesne değil, bir çaba, bir fetih, bir özleyiştir. Edebiyat da sürekli bir yaratış, bir oluştur".

Lessing, düşüncelerini edebiyat tarihine uygulamamıştır. Herder bu alanda en sadık devamcısı. Tarihçi olmaktan çok tarih felsefecisi olan, Kant'ın bu serkeş şakirdi de, Lessing gibi, iki kutup arasındadır. Bir tarafta entelektüel eğitiminden gelen ilmî rasyonalizm (gençlik rüyalarından biri tarihin Newton'u olmaktı), ötede insanlığı yaşatan insiyakî güçleri kuvvetle seziş. İlk eserlerinden biri Lessing'in *Mektuplar*'ına bir nevi zeyl (Beilage): *Ueber die Neuere Deutsche Literatur* (1767) *(Yeni Alman Edebiyatı Üzerine)*. Herder bu eserinde Alman yazarlarına orijinal olunuz der. Orijinal olmak Almanya'nın kültür mazisine biyolojik sadakattir, Herder'e göre. Yazar bu mâzinin (daha çok filolojik) bir ilmini de yapmaya çalışır. Bir ülke edebiyatının öteki ülkelerde nasıl etkili olduğunu, nasıl özümlendiğini anlatır. Almanya için söz konusu olan: yabancı modellerin "cermenleştirilmesi"dir (Verdeutschung). Daha yirmi yaşında iken kaleme aldığı bir başka eserde, *Şiirin Tarihi Üzerine Deneme* adlı eserinde, Brunetière'den bir asır önce, canlı birer tür olarak ele alınan edebî nevilerin bir tarih-i tabiisini çiziyordu. Daha da mühimmi edebiyat tarihçisinin hissî, millî veya estetik değer hükümlerini bir yana bırakmasını istiyordu: "ta-

rafsız tarihçi için her nevi aynı derecede dikkate layıktır. Her şeyi görmeden bütün değerlendirilemez".

Lessing ve Herder ile yetişen Schlegel kardeşler, romantizmin öncüleri. Hocalarından öğrendiklerine yeni filolojiyi de eklerler. Çağdaşları Volf tarafından kurulan bu filoloji zamanımıza kadar Alman irfanının temellerinden biri olacaktır. Schlegel'lerin bilgisi belki geniş olduğu kadar derin değil, yine de vusatıyla şaşırtmaktadır insanı. Auguste-Guillaume Fransızca bir deneme yazmış, İngilizce, İspanyolca, Portekizce ve İtalyanca'dan çevirileri var. Frédéric'e gelince, Sanskritçe'nin öncülerinden biri. Auguste Guillaume nazariyeci, daha metin ve daha tutarlı. Frédéric, müverrih.

Tarafsız bir tarihçi mi Frédéric? Hayır! Hükümleri çok defa su götürür. Ne var ki antik edebiyatlar üzerine ilk çalışmalarından itibaren coşkun bir Herder'ci. Canlı gelişmesi içinde, şiirin tarih-i tabiisini yazmak amacındadır. Ama 1815'de yazdığı o büyük *Geshichte der alten und neuen Literatur*'da bu niyetten vazgeçmiş gibidir. Neden acaba? Çünkü Madam dö Staël aynı konuya eğilmiştir arada. Fransız yazarın *Edebiyat* adlı eserinde sergilenen fikrî ve hissî sistem her zümreden araştırıcı için doktrinal bir temel olmuştur. Hakikatte pek sağlam bir temel değildir bu. Çünkü hissî unsurla fikrî unsur çok defa çatışmaktadır bu sistemde.

Doktrinin esas umdelerinden biri şu: her millet topluluğunun kendine has bir edebiyatı vardır; milletin kolektif mizacına bağlıdır bu edebiyat. Yazarların görevi bu millî tipe sadık kalmaktır. Millî tipin en güzel örneklerini geleneksel halk şiirinde buluruz. Madam dö Staël İspanya'yı tanımıyordu pek. Oysa İspanya folkloru çok zengin ve çok orijinaldi. Alman edebiyatçıları bunun için İspanya'ya eğilirler. Frédéric Schlegel *Tarih*'inin birçok derslerini İspanya'ya ayırır. Staël'cilerin öteki kanadında yer alan Sismondi (yarı İtalyan

yarı İsviçreli iktisatçı) *Güney Avrupa Edebiyatı* (1813) adlı eserinde İspanyol yazarlarını uzun uzun inceler.

Söylemeye lüzum var mı? Bütün bu nazariyeciler tereddüt içindedirler: edebiyat tarihini milliyetçi, kavgacı bir görüşle mi ele alacaklar, yoksa felsefî kozmopolitizmden kaynaklanan rasyonel bir görüşle, dünya edebiyatı olarak mı inceleyecekler? (Goethe 1825'te "Weltliteratur" diyecektir). Metot söz konusu olunca tereddütleri daha da açık: evet, bir filoloğun, bir tabiiyecinin, bir iktisatçının ilmî tarafsızlığım överler, ama kendileri peşin hükümlerin, ahlakî ve estetik yan tutuşların esiridirler. Gerçi Kant, çağdaşları, hatta ağabeyleri. Ne var ki onun tenkit felsefesinde bu tenakuzun (antinomi'nin) çözümünü bulacaklarından habersizdirler.

Schlegel'ler daha çok, Fichte'cidirler. Onun "Wissenschaftslehre" (bilgi ilmi)ni benimserler daha çok. Madam dö Staël mi? Onun Fichte hakkındaki bilgisini meşhur fıkra ne güzel anlatır. Fichte'yi yakalayıp "hadi, demiş, bana nazariyeni anlat, on beş dakika zamanım var".

Muhakkak olan şu ki Fichte'nin idealizmi, bir olgu olarak ele alınan edebiyatı derinlemesine anlamak için uygun bir araç değildi. Objektif akılla sübjektif şuur arasındaki tenakuz, Hegel ortaya çıkmadan çözümlenemeyecekti. Hegel, varlıkla düşünceyi, reel ile rasyonel'i tek realitede mezceden "geist" kavramını ileri sürdü (Geist'ın ne "düşünce" ile karşılanması kabil ne "ruh"la). Oluşu taramanın tek yolu olan diyalektik metot, felsefî düşünce ile edebiyat olgusu arasında ezelden beri mevcut olan duvarı yıktı.

Demek ki Madam dö Staël'in *Edebiyat*'ı yayımladığı 1800 yılı edebiyat olgusunun tam şuuruna varıldığı yıldır. *Phänomenologie des Geistes*'ın yayımlandığı 1807 ise, edebiyat olgusunun bir tarih olayı olarak kavrandığı, yani akışı içinde ele alındığı yıldır. Yazıları toplamak, dille anlatılan bu sanat dalının sınırlarını çizmek, maziyi sıkı bir tahlile tabi tut-

mak, hem de edebiyatın mesajına canlılık veren titrek alevi söndürmemek... yirmi asrın bütün çabası bu emel uğrunda el ele verecektir.

Ondokuzuncu Asır

Alman felsefesinin en aşikâr neticesi, edebiyat tarihini "epistemolojik bir şuur"a kavuşturmuş olmak. Başka bir deyişle, şimdiye kadar hep "niyetler" sorunu ile uğraştık. Oysa, ondokuzuncu asrın başlarından itibaren "nasıl", "niçin"i unutturuyor ve niyetler probleminin yerini metotlar problemi alıyor.

1838'de Willemain "edebiyat tecrübî bir ilimdir" derken bu yeni anlayışın zaferini vurguluyordu. Öyle ya, bir ilim için asıl önemli olan, amaçlardan çok kullanacağı araçlardır. Bilmek, her araştırmanın gayesi ve gerekçesi.

Bununla beraber, eski saikler de büsbütün kaybolmuş değildir. Söylemiştik. Edebiyat tarihi gelişirken iki amacı vardı: a) dogmatik veya polemik bir tenkidi belgelemek, b) şu veya bu milliyetçiliğe kültür temelleri hazırlamak. Her iki durumda da, bir "örnek"ti edebiyat, somut bir deliller ve misaller kaynağı idi.

Günümüze kadar da, edebiyat tarihi "millî şuurlar"ın hizmetinde olacaktır. Demek ki ondokuz ve yirminci asırlar boyunca sahneye çıkan milletler, kendilerini millî edebiyat tarihleri yayımlayarak kanıtlayacaklardır.

Oldukça ağır bir gelişme. Mesela İsviçre, İskandinav ülkeleri, Yunanistan, kendi milletlerinden yazarlarca kaleme alınmış edebiyat tarihlerine ancak 1880-1890'dan sonra kavuşabileceklerdir. Rusya'da 1850 civarı, Miliukov ile Şevirev gibi yazarlar bölük pörçük teşebbüslerde bulunmuş, ama Bielinski ile şakirtlerinden beklenen bilanço, ondokuzuncu asrın ilk yarısında gerçekleşememişti. Pipin'in *Kay-*

naklarından Gogol'a kadar Rus Edebiyatı Tarihi, adlı büyük eseri, ancak 1898'den (yani Taine'den) sonra yayımlanacaktır. Japonya'da, Sanji Mikami ile Kuwasaburo Takatsu'nun *Japon Edebiyatı Tarihi* 1890'da çıkacaktır.

Yine de en dikkate layık olan, eski Amerikan sömürgeleri. Onların kültürel kurtuluşu, siyasî bağımsızlıklarından daha geç olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'nde, Samuel Miller'in karışık kitabını (*A Brief Retrospect of the 18th Century,* 1803) ilk edebiyat tarihi denemesi saydık diyelim... Transandantalistler de, "Knickerbockers"ler de gerçekten bir Amerikan edebiyatı olduğunu kabul etmez. Bağımsızlık savaşlarından önce millî bir edebiyat şuuru belirmez. Moses C. Tyler, 1878 ile 1897 arasında, bir *Amerikan Edebiyatı Tarihi* yayımlar. İlk cilt 1607-1765 arasındaki dönemi, ikinci cilt Bağımsızlık Savaşı yıllarını kucaklar.

Ne olursa olsun, hemen hemen bütün bu ülkelerin edebiyat tarihleri, daha önce, başka memleketlerde kaleme alınmıştı. Mesela Amerikalı Eugène Vail, *Amerika Birleşik Devletleri'nin Edebiyatı ve Edebiyatçıları* adlı eserini 1841'de Fransızca olarak yayımlamıştı. Rusya'ya gelince. İlk bilançoyu yapan bir Çek yazarı: Pavel Josef Safarik. Kitabının adı: *Slav Dilinin ve Edebiyatının Tarihi.*

Kaldı ki yabancı müverrihlerin işe karışması, yalnız yeni ve dökümleri yapılmamış edebiyatlar için de söz konusu değildir. Meselâ *İtalyan Edebiyat Tarihi*'ni, 1811'de, Fransız Ginguené yazar. Otuz yıl sonra (1845), Amerikalı George Ticknor, *İspanya Edebiyatı Tarihi*'ni kaleme alır (Fransızca tercümesi 1851). Ve eser İspanya'da mekteplerde okutulur. Buna mukabil, gerçekten bütün olan ilk *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (1864) bir Fransız'ın: Taine.

Bu nöbet değiştirmelerin manası şu: edebiyat uzmanı sahneye çıkmıştır; üniversiteli uzman demek istiyoruz. Tamamen objektif bir görüş açısı olan, dil yeteneği şüphe gö-

türmez uzmanlar. Bu adamlar; çalışma alanları kendi ana dilleri ise, millî edebiyat tarihlerini; başka diller ise, şu veya bu yabancı edebiyat tarihini 'aynı ustalıkla' yazabilecek durumdadırlar. İncelediği edebiyatı içinden tanımış, ona bütün ruhu ile bağlanmış olması pek önemli değil, hattâ belki de zararlı. Edebiyat tarihçileri de, bu yolda, tarihçileri taklit ederler. Bir iki nesil öncesini inceler, sonra da bir netice bölümü açarak muahhar gelişmelerin bir taslağını sunarlar.

Artık tarihçi ile tenkitçi ister istemez ayrılmıştır birbirinden. Bu ayrılık geçen asrın son yıllarında (Fransa için Fustel de Coulanges ile Lanson'un hükümran olduğu yıllardır), tamamlanmış gibidir. Gerçekte ise, mesele askıdadır henüz. Baldensperger'nin de açıkça belirttiği gibi, 'ister eserler ister yazarlar söz konusu olsun' edebiyat tarihi ile tenkit arasındaki sınır çizgisi kesin değildir.

Ondokuzuncu asır boyunca, edebiyat tarihi ile tenkit iç içe. Aralarındaki çekişme bir nevi aile dramıdır. Daha da çok, üniversitelerin entelektüel hayata hâkim olduğu Fransa, İngiltere ve Almanya'da bu böyledir. Kilometre taşlarını şöyle sıralayabiliriz: İngiliz anti-entelektüalizmi, Fransız pozitivizmi, Alman filolojisi.

İngiltere diletanlar ülkesi. Ne kadar Newtoncu olursa olsun, İngiliz aydını estetik ve entelektüel alanda bir çeşnicidir hep. Metodik kitaplar yazmaktan çok, esnek ve daldan dala denemelerden hoşlanır. İngiliz romantizminin belli başlı münekkit tarihçileri 'birbirinden çok farklı olmakla beraber' bu tipe girerler. İnce bir zevk sahibi olan Charles Lamb, *Specimens of English Dramatic Poets* (1808) adlı eserinde, aşkla seçtiği metinleri ve bilgiyi üslubun büyüsü içinde eriten notlar sayesinde unutulan bir tiyatronun füsununu ihyaya muvaffak olur. Daha tenkitçi, daha uyanık olan William Hazlitt ise, büyük edebî dönemlerin "ruhunu" anlatmaya çalışır. Denemelerinden birinin adı *The Spirit of the Age*

(1825)'dir. Hegel'in "Geist"ını hatırlayalım. Konuya bir moralist gibi eğilir. Kâh muhakemeye, kâh sezişe başvurarak, dünün edebiyatına can veren yaratıcıların kişiliğini aydınlatır. Birçok bakımlardan Hazlitt'i hatırlatan Louis Cazamian onun için şöyle diyor: "Portrelerinden her biri bir keşif. Bir hamlede yazarın kalbine iner Hazlitt. Onunla kaynaşır. Yeni baştan yaratır onu. Bir eserin, manevî veya maddî bir çehrenin, bir mizacın bütününü kucaklar. Hazlitt'in kişileri inceleyerek gelişen empresiyonizmi Sainte-Beuve'ün yöntemine oldukça benzer. Daha esnek, daha az tedirgin, daha az seyyal, ama çok defa daha buruk ve keskin.

İngiltere'den ayrılmadan önce bir kilometre taşını daha belirtelim. Carlyle'm 1840'daki bir cümlesi: "Bir edebiyatçı olarak kahraman, bu yeni çağların ürünüdür". (*Kahramanlar*, 5. konferans) Filhakika Byron'dan bu yana, yazarla okuyucu arasında yeni bir münasebet kurulmuştur. Edebiyat kahramanının yeri, siyaset ve savaş kahramanlarının yanındadır artık; çağlarını şuurlandıran ve "Geist"ı yaratan bir kahramandır o da. O zamandan beri İngiliz edebiyatı tarihi, bu "kahramanlık" perspektifini unutmayacak; strüktürlerini büyük kişiler etrafında inşa edecektir: Shakespeare çağı, Dryden çağı, Pope çağı gibi.

Sainte-Beuve'ün entelektüalist bir izleyicisi olan Matthew Arnold *Critical Essays*'inde (1865-1888) estetik kriterin yerine ahlâkî ve felsefî kriteri getirir. Ama boşuna. Eserinde edebiyat tarihi diyebileceğimiz bölümler daha çok kişisel karşılaştırma, ferdî ve kolektif psikolojik tahlil, yakınlıklar aramadan ibaret. Macaulay'ın *Denemeler*'i için de aynı şeyi söyleyebiliriz (Macaulay rasyonalist tarihin kurucularından biri). Ondan hattâ Buckle'dan (*İngiltere'de Medeniyet Tarihi*, 1857) sonra da, pozitivizm ile maddeci determinizm İngiltere'de kök salacak ve bu temayül asrın sonlarında yayımlanacak olan büyük İngiliz edebiyat tarihlerinde (mesela

1887 ile 1896 arasında yayımlanan Saintsbury, Stopford Brooke ve Gosse'un edebiyat tarihinde, veya 1895 ile 1910 arasında yayımlanan Courthope'unkinde) devam edecektir.

Fransa'da durum başka. Napolyon döneminin baskısı da, yarım asır süren barikatların devrimci heyecanı da, diletantizmin gelişmesine elverişli değildir. İngiltere'deki denemelerle 'şöyle böyle' boy ölçüşebilecek tek önemli eser: Lamartine'in *Cours Familier de Littérature*'ü (1856): çağdışı ve bitmez tükenmez bir monolog.

O sıralarda Fransız üniversitesi, senli benlilikten pek hoşlanmaz. Yeni yüksek öğretim müesseselerinde her şey ciddiye alınır. La Harpe İhtilâl Lisesinde, Marie-Joseph Chénier İmparatorluk Athénée'sinde, Villemain Ecole Normale Supérieure'de, sonra Paris Üniversitesi'nde ders verir. Fakat her üç hocanın derslerinde de İngiliz meslektaşlarında şahit olduğumuz aristokratik hasbilikten eser yoktur.

Villemain, Staël geleneğinin doğrudan doğruya vârisidir. Meslekten tarihçi olan üstat, yeni çalışma alanı olan edebiyat tetkiklerine tenkitçi bir kesinlik kazandırdı. Aynı kesinlik daha önce Guizot'da da karşımıza çıkar. Vico'yu yeni baştan keşfettikten sonra, Michelet'de bir tarih metodu haline gelecek olan kesinlik. Ama Willemain'de Augustin Thierry'nin romantizminden bazı akisler de var: o da maziyi yaşatmak ister. Edebiyat alanındaki tetkiklerinin yetersiz olduğunu bilir. Bunun için de edebiyatın gelişmesini hayatın akışına bağlamaya çalışır daha çok. "Edebiyat tecrübî bir ilimdir" derken bilhassa tecrübîyi vurgular. Başka ufuklardan gelmiştir ama, bu yanı ile Hegel'in "Geist" anlayışında Hazlitt'le birleşir. Öyle dönemler vardır ki bazı seçkin kişiler edebiyatı yaratan toplumun sesi olabilirler; edebiyatın büyük anlarıdır bunlar.

Villemain düşüncesinin yöneleceği istikamet: devirlerin kolektif psikolojisi ile yazarların ferdî psikolojisidir. Bir ne-

sil olan Sainte-Beuve de izleyecektir Willemain'i. Bu metodun en mükemmel örneği: *Port-Royal* (1840-1859). Ne var ki Sainte-Beuve, tarihçi olmaktan çok tenkitçi, sanatçıdan fazla psikolog. Edebî zevki yüzünden ferdî mizaçların tahliliyle uğraşır. Edebiyat portrelerine düşkündür. *Pazartesi Konuşmaları*'nın çoğuna bu ismi verebiliriz.

Bir asır önce Johnson'ın kullandığı edebî hal tercümesi metodunu yeni bir ruhla canlandıran Sainte-Beuve iki geleneğin başındadır. (Fernand Baldensperger, bu metoda "genetik tenkit" der.) Yaşayan yazarı yaşayan bir çerçeve içine oturtarak, bir yandan Emile Faguet'nin tahlillerini ve 'onu aşarak' Charles Du Bos'un psikanalizini müjdeler, bir yandan da büyük düşünce akımlarının kartografisini yapmak suretiyle zamanımızın düşünceler tarihi adı verilen (Alman "Geistesgeschichte"sinin yakın akrabası) disiplini hazırlar.

1830-1870 arası, Fransız edebiyat tarihi ile Alman edebiyat tarihi muvazi bir yol takip ederler. Rhin'in her iki kıyısında peşine düşülen: bir devrin ruhudur –hep bir "Zeitgeist"–. Bin bir şekil altında şuurlu veya şuursuz olarak, çalışmaların çoğu bu amaca yönelmiştir.

Yöntemler adım adım olgunlaşır. Bibliyografya tekniğinde, metin tenkidinde ve umumiyetle filolojide gerçekleşen ilerlemeler, millî mazileri daha kesin ve daha bütün olarak taramayı sağlar. Fransa'da ilk "yabancı edebiyatlar" hocası olan Claude Fauriel, Provence ve İtalyan edebiyatlarının kaynaklarını düzenli olarak incelerken, Almanya'da Koberstein ve daha da çok' Wackernagel (Ortaçağ için), *Sturm und Drang*'ın ve romantizmin tarihçileri tarafından girişilen çok aceleci ve çok hissî çalışmaları yeni baştan ve derinlemesine ele alırlar.

Birliğini hâlâ kuramamış Almanya'yı çalkalandıran siyasî ve dinî kavgalar edebiyat çalışmalarına uygun bir zemin hazırlamıştır. Reform zamanında olduğu gibi 40-50 yılları ara-

sında Alman edebiyatı tarihleri topraktan fışkırırcasına bol. Çoğu da mükemmel. Önce Gervinus'un 1835-1838 arasında yayımlanan *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*'ini kaydedelim. Gervinus da edebiyat uzmanı olmaktan çok tarihçi, Villemain gibi. Ona göre, yazarla eseri, diğer olay veya olgular gibi, tarihin genel tablosu içinde yer alan vakıalardır. Zamanın anlayışına kıyasla cesur ve ileri bir görüş. Wilhelm Scherer'in elli yıl sonra yayımlanan (1883) büyük *Geschichte der Deutschen Literatur*'u da edebiyatı tarih çerçevesi içine yerleştirir, ama edebiyat olgusunun yeri imtiyazlıdır yine de.

Gervinus'un Fransa'da çağdaşı: Nisard. Gerçi Nisard, Gervinus'un zıddıdır; ama metotları arasında açık bir benzerlik var. Filhakika, Nisard için, bir milletin edebî tarihi ile edebiyatının tarihi ayrı ayrı şeylerdir. Gervinus, edebî tarihi; Nisard, edebiyat tarihini konu edinir. *Histoire de la Littérature française* (1844-1861) tarihî bakımdan "angaje" bir kitap. Çünkü aydınlatmaya çalıştığı klasik zihniyet kavramı, Nisard'ın Fransız milleti ve Fransız zihniyeti hakkındaki düşüncesine uygundur. Mektepler için geçerli olan bir imajı vardır Fransız edebiyatının: Ormanda Uyuyan Güzel gibi Rönesans'ta uyanıverir bu edebiyat, daha sonra, "Büyük Asır" diye adlandırılacak olan on-onbeş yıl boyunca, denge ve ahenk içinde kemaline varır. Bu imaj Nisard'la girer edebiyat tarihine. Edebiyat öğrenimine birtakım alışkanlıklar – veya tikler – getirmiştir Nisard.

Ama bir metot kazandırmış mıdır? Son sayfalarda sözünü ettiğimiz yazarların hepsi de bilgindirler: yöntemleri vardır şüphesiz, ama bir metotları yoktur. Artık olguları tesbit ederken büyük bir vukuf ve titizlik göstermektedirler, ama bu zavallı bir retoriği temellendirmekten başka neye yarar? Çağdaşları olan Auguste Comte'un dili ile konuşursak, teolojik merhaleyi aşmıştır hepsi de, ama pozitif merhaleye

ulaşmamıştır henüz. Orta yerde, yani metafizik merhaledeler. Comte bu aşamayı belirlemek için afyonun "uyutucu niteliği"nden söz eden doktorları gösterir. Nisard'ın "klasik zihniyeti" de onun gibi bir şey. Edebiyat derslerinde hâlâ tekrarlanan bu yaveler fizik veya tabiat ilimlerinde çoktan ıskartaya çıkmıştır.

Nihayet Taine. Edebiyat tarihinin yöntemlerini pozitif ilimlerinkilere "çengellemeye" kalkışan ilk yazar o değildir şüphesiz. Bununla beraber *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (1864-1872), pozitivizmin edebiyat tarihi alanındaki ilk büyük başarısıdır. Gerçekten de büyük başarı. Çünkü Taine'den sonra edebiyat, ilmin büyük kanunları tarafından tayin edilen bir fenomendir ve kimse bu gerçeği bilmezlikten gelemez artık. Taine'e göre, inkişafının çeşitli safhalarında edebiyata yön veren üç faktör var: ırk, çevre ve an. Diyelim ki ırk, Staël'cilerin çok sevdiği millî ruh ("Volksgeist"). Ama çevre, dönemin ruhundan ("Zeitgeist") farklı bir şey. Çünkü tarihi kapsadığı gibi coğrafyayı da içine alır. Bunlar Montesquieu'de vardı diyeceksiniz, hadi öyle olsun. Yenilik: an, varlığın akış, yani olanın olacak üzerindeki baskısı, bugünün diliyle "situation".

Taine sisteminin zaafı, "insan ilmini" aydınlık olarak kavramamış olmak. Tayin edici unsurlar, edebî olgunun özelliğini açıklayamayacak kadar uzak ve genel. Yazarın edebî kişiliğinin –objektif bir gerçek olarak dahi– ayrıcalığını kabule yanaşmayan Taine, farkında olmadan bilinebilirle bilinemezin sınırını aşmaktadır. Lanson doğru söylüyor: "bu kuvvetli doktrinin çürük tarafı, her şeyi izah etmesi". Evet ama ondokuzuncu yüzyıldaki bütün ilimlerin ortak hatası değil mi bu? O asra göre, kainat baştan sona rasyonel, baştan sona kabil-i izahtı.

Taine'inkinin yanında edebiyat tarihini pozitif ilimler arasına sokmaya çalışan iki teşebbüs daha var: önemleri de, ni-

yetleri de çok başka olan bu davranışların altını çizelim: marksizm ile Brunetière. Gerçi marksizmin edebiyat tarihi üzerindeki etkileri, zaman bakımından daha sonra, İngiliz Buckle *History of Civilisation in England* (1857)'nda, ikinci dî olayların tarihin akışı içindeki tayin edici etkisinden söz ederken, Marx ile Engels pek tanınmıyorlardı. Kaldı ki ne edebiyat tarihinin marksist metodu üzerine kucaklayıcı bir eser kaleme aldılar, ne de doktrinlerini sistematik olarak edebiyata uyguladılar. Ancak yazdıklarından alman parçalar bir araya getirildi de edebiyat hakkında marksist bir davranış ortaya çıkarılabildi. (K. Marx ve F. Engels, *Edebiyat ve Sanat Üzerine*). Marksist tutum Sovyet devriminden sonra derlendi ve biçimlendirildi. Çağdaş bir Rus yazarına dayanarak (Vladimir Jdanov, *Some Recent Soviet Studies in Literature)* marksizmin bu konudaki temel prensiplerini şöyle özetleyebiliriz: "edebiyat, toplum hayatı ile ilişkisi içinde, yazarı etkileyen tarihî ve sosyal faktörlerin arka planında ele alınmalıdır, Sovyetler'in edebiyat araştırmalarına yön veren prensip bu olmuştur işte. Bu prensip, realitenin algılanması ve çözümlenmesi hakkındaki marksist - leninist metoda dayanır, her kitabı bağımsız ve kendi başına bir 'entité' olarak ele alan sübjektif ve keyfî görüşü reddeder. Edebiyat, sosyal bir olgudur..."

Bugünkü Rusya'da öncü diye nitelenen ilk büyük marksist edebiyat tenkitçisi: Georges Plekhanov. *Sanat ve Sosyal Hayat* (1912)'da, Plekhanov, ilmî bir estetik taslağı çizer; başka bir deyişle, idealist postulatları reddetmekle beraber edebiyat estetiğinin özelliğini dikkate alan sosyolojik bir metodu tanımlamaya çalışır. Ne var ki böyle bir metot sosyalist bir toplum kurulduktan ve marksist taleplere uygun bir edebiyatçılar zümresi yaratıldıktan, yani 1917'den sonra tam bir geçerlilik kazanabilmiştir.

Şurası da bir gerçek: bu düşünceler Taine'in şakirtlerini

–marksist olmadıkları zaman bile– sosyolojik faktörü daha aydınlık olarak dikkate almaya yöneltmiştir.

Brunetière'in marksizmle hiçbir münasebeti yok. 1849'da doğmuş. Bununla beraber Taine'inkine kıyasla bir nesil daha yakın bize. Brunetière ne maddeci idi, ne de ihtilâlci. Katolikti, aşırı bir tarafı yoktu. Metodunun ana fikrini Darwin'de buldu: tekâmül. *Nevilerin Menşei* 1859'da çıkar. Brunetière *Edebiyat Tarihinde Nevilerin Tekâmülü* hakkında ilk konferanslarını 1890'da yayımladığı zaman Darwin'in doktrini Avrupa'ya geniş ölçüde yayılmış bulunuyordu. Nevi mefhumu eskidir. Kaynağı Aristo'nun tasniflerine kadar uzanır. Ne var ki, klasik onyedinci asır için neviler hâlâ değişmez kategorilerdir. Oysa Brunetière mefhuma birdenbire seyyaliyet kazandırır. Edebî neviler de, canlı cisimler gibi, hareket halindedir.

Dahası da var. Metodunu "tenkidin gelişmesi" içine yerleştirir. Çağımıza has bir özelliktir bu. İlk konferans dizisinin başlığı da: *Tenkidin Gelişmesi*'dir. Brunetière bu konferanslarında, Nisard'ın ileri sürdüğü aşamalara uyarak, onaltıncı asırda bir politika kurmak istenildiğini; onyedinci asırda tabiat ve aklın ağır bastığını; onsekizinci asırda, önce eskilere karşı bir tepki başladığını, sonra da Voltaire klasisizmine dönüldüğünü; nihayet, ondokuzuncu asırda, romantik buhranın ardından tenkidin ilimle bütünleştiğini anlatır. Görüyoruz ki Brunetière kendinden önce gelenlere karşı çıkmak iddiasında değildir. Ne *Fransız Edebiyatı Tarihi*'nde (1897), ne de *Klasik Fransız Edebiyatı Tarihi*'nde (1904-1918) polemiğe yer verir. Bununla beraber, nevilerin gelişmesi hakkındaki nazariye umumî edebiyatın dallarından biri olarak kalacaktır: nevilerin tarihi. Belki de Nisard gibi, Brunetière'e çıkışanlar bulunacak, edebiyat tarihine birtakım kötü alışkanlıklar getirdiniz, mesela edebiyatı edebiyat yapan adsız hücrelerden bağımsız canlı bir cisim ola-

rak bahsettiniz denecek. Bir edebiyat tarihçisi bu eleştirileri şöyle bir nükte ile özetlemiş: "yazarlara ihtiyacı olmayan bir edebiyat".

Birbiriyle çatışan bütün bu çalışmaların toplamını yapmak ve onların içinden bir edebiyat tarihi metodu kurmaya elverişli olanları almak, geçen asrın sonunda, bir hocaya nasip olacaktı; tevazu ve akl-ı selim sahibi bir hocaya. Bu metot hem akla hem hassasiyete hem de somut gerçeklere uygundur. Filhakika, 1909'da Brüksel'de, *İlmî Zihniyet ve Edebiyat Tarihinde Metot* konulu bir konferansta şöyle diyordu Gustave Lanson: "metodumuz tarihin metodu olacaktır, ihtimaller ilmi olan tarihin; şu farkla ki arşivdeki belgeler isimsizdir, edebiyatın belgeleri ise istisnaidir. Deney yapamayız, elimizden gelen sadece: müşahede". Lanson bu sözleriyle Villemain ve şakirtlerine cevap veriyordu. "Unutmayalım ki laboratuvar ilimleri için gerçek olan bütün işlemler, edebiyat tarihinde bir mecaz veya bir düşünceden ibarettir. Bir şairin dehasını tahlil ediyoruz; yaptığımız işin, mesela şekeri tahlil etmekle münasebeti, isimden ibaret. Bu tahlil baştan sona kadar tahlilcinin kafasında cereyan eder. Edebî neviler taklitle devam eder, canlı neviler ise tenasül ile. Bunların ikisini aynı şey saymak sadece sözgelişi. Kısaca tabiat ilimlerinin metodunu edebiyat tarihine aktarırsak metot olmaktan çıkar, sistem olur." Sonra Taine ile Brunetière'e cevap veriyordu: ilim adamı için bir görme yolu olan, edebiyatçı için bir görüş tarzıdır. İlimden alacağımız, gerçek karşısında zihnî bir davranış diyordu Lanson ve bu davranışı şöyle tarif ediyordu: "hasbî tecessüs, tam dürüstlük, çileli bir sabır, olaylara boyun eğiş, kendimize de, başkalarına da kolay kolay inanmamak, fasılasız bir tenkit ve tahkik ihtiyacı".

Böyle bir davranış izlenimci tenkidi ortadan kaldırıyor mu? Hayır. Edebiyat tarihçisi kendi alanını kısıtlayan bu tenkide gözlerini yummamalıdır: "güzellikle temasımızı

sağlayan tek metot izlenimciliktir. İzlenimciliği açıktan açığa bu iş için kullanmalıyız, ama yalnız bu iş için".

Lanson'un büyük etkisi 1894'te *Fransız Edebiyatı Tarihi* ile başlar. Bu eser üniversite yayınları arasındaki best-seller'lerden biri. Fransa'da Lanson'un etkisi hâlâ devam etmektedir. Edebiyat tarihinin en mükemmel aracı, metinlerin yorumu. O tarihten beri bütün Fransız edebiyat tarihleri, büyük kolektif eserlerden tutunuz da (Petit de Julleville'in 1896-1900 arasında yönettiği *Edebiyat Tarihi* Lanson'unkinden yıllarca evvel yayımlanmış ise de, Bédier ile Hazard'ın *Edebiyat Tarihi* Lanson'un manevî akrabasıdır), her kolej talebesinin vazgeçilmez yardımcısı olan edebiyat kitaplarına kadar (Abry, Audic ve Crouzet, Des Granges, Mornet, vs.) dolaylı ve dolaysız Lanson'un damgasını taşıyacaktır. Lanson'cu görüş günümüzde meşhur *Fransız Edebiyatı Tarihi Dergisi*'nde yaşamaktadır.

Lanson'un sık sık başvurduğu edebiyat âlimi tipi: Gaston Paris. Bu yüce ruhlu tarihçi, Fransa'da Ortaçağ araştırmalarının kurucularından biri. Gaston Paris, 1865'te 'yani aşağı yukarı Taine'ın *İngiliz Edebiyatı Tarihi*'ni yayımladığı yıllarda' *Şarlman Devrinin Şiir Tarihi*'ni yayımladı. Pozitivist anlayışa göre hazırlanmış bir kitap. Yazar meslek hayatının geri kalan bölümünü filoloji metotlarının olgunlaştırılmasına, bilhassa metinlerin tesbiti konusuna adayacaktır. Saint-Maur Benediktenleri'nin eserini devam ettirenlerden biridir ayrıca. O dev *Edebiyat Tarihi*'nin onüçüncü yüzyılı inceleyen cildlerinin hazırlanışına ve yazılışına katılmıştır. Onun sâyesindedir ki Fransa'da Roman dilleri ve edebiyatları üzerine araştırmalar o güne kadar görülmemiş bir güç ve genişlik kazandı. Gaston Paris'den sonra, Ortaçağ'la uğraşanlar edebiyat çalışmalarında ayrı bir hizip kuracaklardır. Antikite uzmanları da öyle. Ondokuzuncu yüzyıl sona ererken aşağı yukarı onbeş senelik fasılalarla, Alfred ve Maurice

Croiset'nin *Yunan Edebiyatı Tarihi* (1887-1893) ile Wilamowitz-Möllendorff'un *Die griechiche Literatur des Altertums*'u yayımlanacaktır. Latin dünyasına gelince, Alman filologlarının müstahkem kalesi haline gelen o alanı ancak, 1918'den sonra, tarihçi Jerome Carcopino'nun ve filolog Jean Bayet'nin nesli zorlamaya başlıyacaklardır.

Gaston Paris'in şakirdi olduğu Alman filolojisi, asrın sonlarında altınçağını yaşayacaktır. 1891-1893 arasında Herman Paul, bu filolojinin fikrî ve teknik temelini atar. *Grundrisse der Germanischen Philologie* adlı eserinde, edebiyat mefhumunun insafsız bir tahlili vardır. Nesiller birbirini kovalayacak, filoloji gerek Eskiçağ'ların gerekse Ortaçağ'ın edebiyatları üzerinde mutlak bir saltanat kuracak, modern zamanları ise düpedüz edebiyatçılara bırakacaktır.

Bu edebiyatçılar müspet ilimlerin körü körüne bağlandıkları kesin hükümlerden mahrumdurlar artık. Metin tenkidinin desteği yoktu ellerinde. Lanson sisteminin hakimiyetinden kurtulmaya çabaladıkları ölçüde, yeni metodolojik temeller bulmaları lâzımdı. Böylece yirminci asrın başlarında çeşitli "edebiyat ilimleri" doğacak ve gelişecekti.

Onlardan söz etmeden önce bir ufuk taraması yapalım. Ondokuzuncu yüzyıl boyunca çıkan bütün millî edebiyat tarihlerini saymaya lüzum yok. Bunların çoğu herhangi bir metot yeniliği arzetmez; ya pozitivist temayüllere, ya Fransa ve Almanya'da gelişen filolojik metotlara bağlıdır doğrudan doğruya. Yalnız İspanya ile İtalya, özelliklerini titizce korurlar. İtalya'da Cesare Cantu'nün *Storia della Letteratura İtaliana*'sı 1865'te yayımlanır, Taine'in altınçağı. *La Storia* henüz devrin ruh haleti ve Villemain tarafından düzeltilen Staël'ci sosyoloji peşindedir. Oysa, Lanson'dan önce Lanson'cu olan Adolf Bartoli'nin *Storia della Letteratura İtaliana*'sı (1878-1889) daha mütevazi bir amaç güder. Postulatları ihtiyatlı, metotça sağlamdır: pozitivist tarihin me-

todu. İkisinin arasında yayımlanan (1870-1871) Francesco De Sanctis'in *Storia*'sı daha orijinal; Hegel'in "Geist" anlayışını benimser, Vico'nun tarih geleneğine bağlıdır. Ama yazar pozitivizmin sunduğu güvenden de vazgeçmez. Ne var ki yönetici prensibi: estetiktir, sanat eserinin kendine göreliğidir. De Sanctis'in sesi önceleri yankısız kalır. Bir nesil sonra eski kesinlikler sarsılınca itibar kazanır De Sanctis. Yirminci yüzyılın düşünce hayatının diktatörü olan Benedetto Croce, De Sanctis'çi olmakla övünür. İspanya'da durum daha da girift. On yedinci asrın büyük ilim geleneği kesintiye uğramış değil, ama yeni düşüncelerin sızmasına karşın pek de yenilememiş metotlarını. Kaldı ki İspanya, Schlegel'ler döneminden beri Alman eridüsyonunun ve bilhassa Roman dilleri filoloji uzmanlarının at koşturmaktan hoşlandıkları alanlardan biri. Daha sonra İngilizler de katılacaklardır Almanlara. George Ticknor (daha önce de zikrettik) ile *History of Spanish Literature* (1898) yazarı James Fitzmaurice Kelly. Nihayet Fransız hispanist mektebinin kurucusu Morel Fatio. Bu mektebin günümüzdeki temsilcisi Marcel Bataillon. Ne var ki İspanyol edebiyatına ait tetkiklerde romantizmin Cermen geleneği ağır basacak ve eski millî geleneklerin üzerine vurulmuş koruyucu bir cilâ tabakası gibi bu araştırmalara Fransız mantığının müdahalesini önleyecektir.

Bununla beraber ondokuzuncu asrın ikinci yarısı boyunca yeni temayüllere şahit oluyoruz. Bu temayüller, önce Taine'in çağdaşı olan liberal neslin rasyonalist hattâ pozitivist damgasını taşımaktadır: José Amador de los Rios'un *Historia Crîtica de la Literatura Espanola*'sı (1861-1865) ile Manuel Milay Fontanals'ın *De la Poesia Heroico-Popular Castellana*'sı (1878) gibi. Fontanals, çağdaş Katolik İspanya'da bayraklaştırılan Marcelino Menéndezy Pelayo'nun hocasıdır. Menéndez y Pelayo, İspanyol edebiyatının bütününü

kucaklayan bir eser yazmamış, fakat ülkesinin tarihçilik ve tenkit alanlarında daha sonraki bütün gelişmelerini damgalamıştır. *Antologia de Poetas Liricos Castellanos* (1890-1908) ile *Origenes de la Novela* (1905-1910) adlı denemesinde Taine yönteminin izleri görülür. Militan bir katolik, spiritüalist bir filozof ve estetikçi olan Menéndez y Pelayo'nun ana yapıtı *Historia de los Ideas Estéticas en Espana*, İspanya'nın mistik ve spiritüel geleneklerini ortaya çıkarmak ve canlandırmak için yazılmıştır. Menéndez y Pelayo'nun mizacındaki derin romantizmi besler bu gelenekler.

Bunu kaydettikten sonra hemen altını çizelim: Menéndez y Pelayo'nun Fransa ile sıkı münasebetleri var: şakirtlerinin en büyüğü Menéndez Pidal. Güçlü ve derin bir filolog olan bu Ortaçağ uzmanı (medievist), Fransız hispanizminin gelişmesine yardım etmiştir.

Ne var ki 1898 nesli çok başka. Bu nesil üzerinde egemen olan: Alman felsefesidir. Bu nesil bir İspanyol Rönesansının eşiğindedir. Menéndez y Pelayo'nun gerçek şakirtleri: Unamuno, ve daha da çok Ortega y Gasset. Ganivet'in *İdearium Espanol*'u (1897) ile şuurlanan bu iki yazar, felsefenin edebiyat ve politikanın sınırlarında, yirminci asrın ilk nesilleri üzerinde bir düşünce hakimiyeti kurmuşlardır, İtalya'da Croce'nin yaptığı gibi. Onların etkisi ile, Fransız pozitivizmi gerilemiş ve İspanya Alman düşüncesinin alacakaranlığına yönelmiştir.

Filhakika, yarım asır süren dünya savaşları boyunca, edebiyat ilimleri iki kutup çevresinde doğup gelişecektir: Fransa, Almanya.

Edebiyat İlimleri

Yirminci asrın başlarındaki bilgilerin ve tekniklerin durumuna göre, edebiyat ilmi, ya felsefî bir postulat üzerine kurula-

cak, sonra da epistemolojik ve estetik bir doktrinle kaynaşacaktı; ya da pozitif ilimlerden esinlenen bağımsız bir metodolojik sisteme dayanacak, fakat edebiyat olaylarının bir tetkikine uydurulacaktı. Almanların "Literaturwissenschaft"ı birinci yolu seçti, mukayeseli edebiyat, daha da çok Fransız mektebi, ikinci yolu. Bu iki çözüm arasında kesin bir çizgi yok tabiî.

"Literaturwissenschaft"a temel sağlayan Wilhelm Dilthey'in pozitif idealizmi, hegelianizmin yeni bir avatarı. Dilthey'in 1870-1927 arasında yayımlanan büyük eseri, dış dünyanın ancak tecrübe ve zihnî inşa olarak mevcut olduğunu ispat etmeye çalışır. Yazar bu postulat'tan bütün bir beşerî ilimler nazariyesi çıkarır. Beşerî ilimler ruh ilimleridir ona göre: "Geisteswissenschaften". Dilthey'in düşünceleri iki yeni temayülü desteklediler. Bu temayüllerden biri estetikde beliriyordu, öteki psikolojide.

1888'de İsviçre sanat tarihçisi Wölfflin, İtalya'da, *Renaissance und Barock* adlı eserini yayımladı. Bu etütteki en önemli doktriner nokta şu: Wölfflin'e göre, Barok gibi belli bir üslup objektif bir tarih olayı değil, spiritüel bir mefhumdur. Böyle olduğu tecrübe edilmiş ve anlaşılmıştır. Bu görüş şüphesiz ki Dilthey'in felsefesi ile uyuşmaktadır.

Aynı tarihlerde (1890), Avusturyalı Ehrenfels, temel algıların bilgi objesi teşkil etmek için oluşturdukları yapıların zihnî birer inşa değil, global mutalar olduğunu keşfediyordu. Şakirtleri, bilhassa 1912'den sonra, Wertheimer, "Gestalt" diye tanınan psikolojik doktrini çıkardılar. Bu doktrine göre bilgi alanı organik yapılardan ("Gestalten") oluşur. Duyular sistemi bu yapıları özel anlamlarıyla idrak eder. Dilthey'in idealizmi burada da imdada yetişiyor, deneysel olmak isteyen bu doktrine felsefî bir temel sağlıyordu.

İşte "Literaturwissenschaft" böyle bir manevî iklim içinde doğdu ve gelişti. Bunlara başka unsurlar da eklemek lâzım. Bilhassa Heidegger'in egzistansiyalist fenomenolojisini.

Dilthey'ın düşüncelerini edebiyata uygulamak için, önce, zamanlarında yaratıcıları tarafından yaşandıkları şekliyle, büyük estetik yapıları (mesela Wölffin'in üsluplarını) incelemek lâzım; sonra da her yazarın yaratış vetiresini, yani üslubunun canlı ve deneysel gerçeğini.

"Literaturwissenschaft"ın sayısız şekilleri var. Bunlar arasında iki temayül belirmektedir. Kimi büyük tarihî yapıların üzerinde durmaktadır: Benedetto Croce'nin veya İspanyol Eugenio d'Ors'un estetizmi gibi. Bu temayülün en parlak örneği zamanımızda birçok tartışmalara konu olan barok meselesidir. Bu tür araştırmalar çok defa düşünceler tarihine dönüşmektedir. Dilthey'ci Schoeps'in Erlangen'de okuttuğu disiplin, bu. Ne var ki Amerikalı Lovejoy'un *Düşünceler Tarihi Üzerine Denemeler*'inde (1947) durum başka. Lovejoy, "Literaturwissenschaft"da ileri sürülen karanlık mefhumları aydınlatmaya çalışmaktadır.

Üslubun, şeklin teknik etüdü, Dilthey'ın edebiyat alanındaki bütün izleyicilerine göre, hâlâ kaleyi fethetmek için tek yoldur. Bu etüdün çeşit çeşit yolları var: Croce gibi sezgi yolu; lisaniyatçıların geleneksel metotları; mesela Sovyet formalizminin de, mukayeseciliğinin de öncüsü olan Alexandre Vesselovsky'nin tasviri tahlil metodu. Mesela Alman asıllı Amerikalı Leo Spitzer gibi, psikanalitik postulat'lardan kalkan yahut da tecrübî metoda dayanan etütler, bu alanda laboratuvar araştırmalarının uç noktasında R.C. Givler'in seslerin estetik muhtevası üzerine çalışmalarını ve E. R. Vincent'ın babadan kalma metin açıklaması yerine makinaları kullanan "ultra" modern çalışmalarını kaydedebiliriz.

Edebiyat tarihinden uzaklaştık. Çünkü "Literaturwissenschaft"ın ortaya çıkardığı problemler o kadar çeşitli ki herhangi bir senteze varmak son derece güç. Ayrıca, 1933 Alman mültecilerinin Anglosakson ülkelerine, 1936-1939 İspanyol mültecilerinin hispanik dünyaya geniş ölçüde yay-

dıkları, Croce'nin çok güçlü otoritesiyle İtalya'da köksalan çeşitli temayüller her memlekette bir başka renk almış ve sayısız bölünmelere yol açmıştır. Bu kiliseciklerin hepsi de felsefî ve metodolojik kavgalar içinde kaybolmuşlardır.

Halbuki mukayeseli edebiyat büyük bir tertip çabası göstermektedir. Bu edebiyatın nazarî kaynakları uzaklardadır. Az önce gördük. Mukayeseli edebiyatla ilgili bazı olaylar Herder tarafından incelenmişti. Bir bakıma onsekizinci asır kozmopolitizminin Goethe ve Madam dö Staël nesline miras bıraktığı "Weltliteratur", mukayeseli edebiyatın ceddi sayılabilir. Bütün ondokuzuncu yüzyıl boyunca, az veya çok başarılı birçok "dünya edebiyatı" veya "Avrupa edebiyatı" tarihleri kaleme alınacaktır. Günümüzün mukayeseli edebiyat çalışmalarında devam eden bir gelenek bu. Hiç değilse Fransa'nın dışında. Fransa'da Paul Tan Tieghem, *Rönesanstan zamanımıza kadar Avrupa Edebiyatı Tarihi*'ni iki defa kaleme almış (1925 ve 1941) ise de devamcısı çıkmamıştır. Oysa Macaristan'da, Michael Babits 1942'de bir *Avrupa Edebiyatı Tarihi* yazmıştır (Almanca tercümesi 1947). Siyasî sınırları aşıp bazı edebiyatların dünya ölçüsünde etki alanlarını incelemeye çalışan nice araştırmalar yapılıyor. Ondokuzuncu asırda bu araştırmaların öncüleri Fransa dışındaki Fransız edebiyatını inceleyen Pierre-André Sayous'la İsviçreli Virgile Rossel'dir Haiti'deki ve bilhassa Kanada'daki Fransız edebiyatını inceleyen A. Viatte yeni bir zihniyetle onların eserini devam ettiriyor.

Uzun zamandan beri, yani Roma'nın Yunan mirasına konduğu tarihten bu yana, bir edebiyattan başka bir edebiyata geçiş meselesi ortaya çıkmıştır. Bu manada, Berger de Xivrey'in *Fransız Edebiyatının Antik Kaynakları Üzerine Araştırmalar* (1829) adlı eseri mukayeseli edebiyat alanına girer. Metinlerin tesbiti işinde, filolojinin kendisi de kaynaklara büyük önem vermektedir. Belki de mukayeseli ede-

biyat tabirini ilham eden de mukayeseli filoloji olmuştur.

Bu tabir 1825 ve 1830 yılları arasında sahneye çıkmış olmalı. Galiba tabiri ilk defa olarak resmen kullanan Edgar Quinet'dir. Lyon'da işgal ettiği kürsüye "mukayeseli edebiyatlar kürsüsü" diyen odur. Edebiyatlar demek suretiyle saf ilmin yapılamayacağını açıklamış oluyor. Bununla beraber tabir pozitivist bir görüşü belirtmektedir. Quinet'nin şakirdi Jean-Jacques Ampère, ondokuzuncu asrın, tecessüsü en geniş aydınlarından biri olan bu zat, Amerikan edebiyatını keşfeden adamdır.

Ne var ki bu zamana kadar metodolojik bir temel yoktu henüz. Bunun için de bağımsız bir disiplin söz konusu değildi. Bu alanda da Taine'in etkisi büyük olmuştur. Ama doğrudan doğruya değil, yol açtığı tepkilerle. Madam dö Staël büyük bir kararsızlık içindeydi. Millî determinasyonu mu seçecekti kozmopolitizmi mi? Taine birinci yolu seçti. Edebiyatın, soy, çevre, ve sabit bir an etrafında billurlaşması demek, bir edebî münasebetler tarihi yazılamayacağını ileri sürmek demekti. Nitekim Cazamian gibi geniş ölçüde Taine'in etkisi altında kalmış birçok millî edebiyat uzmanları, uzun zaman mukayeseli edebiyat konusunda çekimser kalmışlardır.

Farklı, fakat paralel sebepler yüzünden marksist tenkit de son zamanlara kadar, belli bir mukayeseli edebiyat şeklini, "burjuva kozmopolitizmi"ne bulaşmış olduğu için mahkûm etmiştir.

Taine'in dondurduğu yapıları harekete geçiren Brunetière olmuştur. Tekâmül demek değişiklik demektir. Değişiklik ise, etkisiz olmaz. Artık mukayeseli edebiyat gerçekten ortaya çıkabilirdi. 1886'da M. H. Posnett, İngiltere'de *Comparative Literature* isimli teorik bir kitap yayımlar. 1887'de Max Koch, Almanya'da, "zeitschrift für vergleichende Literaturge schichte"yi kurar. Aynı tarihte muallim mektebin-

den çıkan Joseph Texte çalışmalarına başlar. 1895'te ilk mukayeseli edebiyat tezini savunur: *J. J. Rousseau ve Edebî Kozmopolitizmin Kaynakları*. 1896'da Lyon'da mukayeseli edebiyat kürsüsünün başına geçer.

Mukayeseciliğin tarihçesini yapacak değiliz. Şu kadarını kaydedelim. Fransa'da değerli üstatlar sayesinde (Fernand Baldansperger, Paul Hazard, Paul Van Tieghem, Jean-Marie Carré) geliştirilen mukayeseli edebiyat oradan Almanya'ya, İtalya'ya, ABD'ye ve Japonya'ya geçer. Bir süredir komünist ülkeler "Milletlerarası Mukayeseli Edebiyat Birliği" ile ilişkilerini tazelemişler ve dünya edebiyatı uzmanları ile Birliğin çalışmalarına katılmışlardır. Aynı zamanda Fransa dışında Dilthey'ın, Fransa'da Taine'ın veya Lanson'ın etkisiyle mukayeseli edebiyata ısınamayan millî edebiyat uzmanları düşmanca tavırlarını bastırmış gibidirler.

Mukayese doktrini asrın başlarından beri tekâmül etti ve bugün çeşitli nüanslar arzetmektedir. Hatta ABD'de formalist ve stilistik temayüllü bir mukayeseli edebiyat var. Bu çığırın temsilcisi *Comparative Literature* dergisi. Fakat mukayesecilerin çoğu artık mukayeseli edebiyatın etki alanı ve metotları üzerinde anlaşabiliyor.

Önce somut ilişkiler sorunu var. Filolojik bir titizlikle (yani Lanson'un istediği gibi) üç cepheden ele alınarak incelenen bir problem: biçim, muhteva, yazar. Demek ki ilk araştırma konusu birçok edebiyatları tarayarak, nevilerin tarihi veya serencamını yazmak: böyle bir nevilerin tarihi hiç şüphesiz Brunetière'in düşüncelerinden yola çıkmaktadır. İkinci araştırma konusu temaların tarihi veya serencamı (buna "situation"lar, insan tipleri, folklorik unsurlar da eklenmeli: bu tematoloji (veya "Stoffgeschihte") modern bir biçimde romantik bir geleneği devam ettirmektedir. Son bir konu da yazarlararası ilişkiler. Bu ilişkiler hem "yayıcılar" (bir kitabın, bir eserin etkisi), hem "alıcılar" (kaynak-

lar, okumalar veya "Belesenheit"), hem de ve daha da çok "aracılar" cephesinden incelenmektedir: eserlerin yolculukları ve tercümeleri ile ilgili problemler böyle bir araştırmanın en önemli konuları arasında yeralır.

Buraya kadar söz konusu olan: bilhassa tahlil. Ama mukayeseli edebiyat, genel edebiyattır da. Ve terkipler önerir. Bu terkiplerden biri, büyük düşünce ve duygu akımlarını incelemek. Daha,1872'de, Danimarkalı Georg Barndès ondokuzuncu asır Avrupa edebiyatının ana cereyanlarını anlatan bir tablo çizmişti (*Hoverdströninger i det 19° Aarhundredes Europeiske Litteratur*). Paul Hazard, 1934'de, *Avrupa Şuurunun Buhranı*'nı kaleme aldı. Papaz Pedro Hanriquez Urena'nın 1940-1941'de yayımlanan *Latin Amerika'da Edebiyat Akımları* adlı kitabı Paul Hazard'ı örnek alır. Bugün yeni bir temayül belirmektedir. Bu araştırmaların ruhunu ve metodunu yenileştirmek isteyen bir temayül. Amaç: çalışmaları bir düşünceler, hatta bir "ideoloji"ler tarihi doğrultusuna yöneltmek; niyetleri bakımından "Geistesgeschichte"den çok farklı, sonuçları bakımından oldukça yakın.

Doğrudan doğruya tarihi ilgilendiren bir başka terkip de, milletlerin edebiyat yolu ile birbiri hakkında edindikleri tasavvurlar. Bu tasavvurların tetkikini teklif eden bir Fransız: Jean-Marie Carré. Kitabının adı: *Fransız Yazarları ve Alman Serabı* (1947). Fransız mektebinin çalışmalarından çoğu aynı doğrultudadır, edebiyattan doğan serapları veya mitosları ele almaktadırlar. Kozmopolitizmi bir yana iterek, mukayeseli edebiyatı "farkları tesbit eden" bir ilim haline getirmek istiyorlar.

Son zamanlarda Fransız mukayesecileri, Marcel Batailon'un etkisi ile, çevre deyimini kullanır oldular. İklim, edebî zemin (bir parça Taine'in muhit dediği), yeni ve geniş bir araştırma alanı. Bazı Sovyet mukayesecileri, bilhassa Jirmanski, Marx'ın izahçı sosyolojik metodu ile tasvirci for-

malizmi uzlaştırmaya kalktılar. Şimdilerde bir edebiyat sosyolojisi kurmak teşebbüsleri ile karşı karşıyayız. Birçok Fransız mukayesecilerini çeken bir teşebbüs bu. Başlıca temsilcileri halen Amerika'da bulunan Henri Peyre ile bu satırların yazarı."[2]

2 Escorpit'in bu yazısının son bölümü olan "Çağdaş Sorunlar"ı çevirmemiş Cemil Meriç. Bkz. a.g.e., s. 1792-1800.

EDEBİYAT VE SOSYOLOJİ[1]

Her asrın moda kelimeleri var; tanımları yapılmaz bunların, hüviyetleri meçhuldür ama itibardadırlar. 1825, garip bir kitabın doğuşuna şahit olur: *Tat Fizyolojisi*. Birkaç yıl sonra Balzac, *Evliliğin Fizyolojisi*'ni yayımlar. Sonra bir fizyoloji salgını: Avukatın Fizyolojisi, Edebiyatçının Fizyolojisi, Düşüncenin Fizyolojisi v.s. Kelimenin ikbali kısa sürer.

Yüzyılımızın gözde kelimesi: Sosyoloji. Comte'un uydurduğu bu yarısı Latin, yarısı Yunanca ucube, *içtimaî fizyoloji* tâbirini tahttan indirir. Ve bir sosyoloji furyasıdır başlar: bilgi sosyolojisi, spor sosyolojisi, dans sosyolojisi..

Edebiyat sosyolojisi bir realiteden çok bir ümit; kurulamamış, çünkü böyle bir sosyoloji toplumun kendi iç dünyası hakkındaki şuuru, oysa toplum aynaya bakmaktan hoşlanmayan bir Narsis; kurulamamış çünkü yazar da imti-

1 *Umrandan Uygarlığa*'nın ilk iki baskısında (Ötüken, 1974 ve 1977) yeralan bu yazıyı, bir önceki "Edebiyat Tarihinin Tarihi" yazısını tamamlar mahiyette olduğu için *Kırk Ambar*'a aldık ve *Umrandan Uygarlığa*'nın İletişim Yayınları'nca yapılan baskılarından çıkardık.

yazlarına dokunulmasını istememiş, imtiyazlarına yani sırlarına, dehanın hâlesi ilmin çiğ ışığından hoşlanmamış.

Ama çağdaş sosyoloji yasak bölge tanımamaktadır. Mazinin başarısızlığa uğrayan teşebbüsleri de yıldırmıyor onu. İlmî tecessüsün feneri insan ruhunun ve sanat eserinin en mahrem, en loş, en esrarlı köşelerine ışık tutmak iddiasında.

Madam dö Staël edebiyat sosyolojisinin ilk müjdecisi. *Edebiyat Hakkında,* dinin, ahlâkın, kanunların edebiyat üzerindeki; edebiyatın, din, ahlâk ve kanunlar üzerindeki etkilerini araştırır. Bununla beraber tenkide ve edebiyat tarihine ilim haysiyeti kazandıran ilk büyük yol gösterici: Taine. Onu, şakirtleri izler. Sonra psikanalizciler ve diyalektik materyalizm. Artık malzeme hazırdır, edebiyat sosyolojisi mimarını bekliyor.

İlmî Edebiyatın Nazariyecisi: Taine[2]

İngiliz Edebiyatı Tarihi yazarını Türk irfanına Ahmet Şuayp tanıtır.[3] Bir başka Servet-i Fünun'cu, Hüseyin Cahit, üstadın sanat felsefesi üzerinde durur. Köprülü Fuat, Taine'in tarih metodunu Türk edebiyatına uygulamaya çalışır. Ama hiçbiri tanımaz Taine'i. Taine'i tanımak, beş ciltlik *İngiliz Edebiyatı Tarihi*'ni satır satır incelemek demektir. Taine'i tanımak, *Çağdaş Fransa'nın Kaynakları*'na sabırla eğilmek demektir.

"Soy, çevre, zaman; ana meleke, pozitivist tenkit... Edebiyat kitapları yarım asırdan beri Taine'in düşüncelerini bu kelimelerde karikatürleştiriyor", Guy Michaud'ya göre. "Alabildiğine zengin, alabildiğine girift ve boyuna gelişen bir düşünce bu. Taine'in eserlerine eğilmek, okumasını bilenler için, –eğer okumasını bilen kalmışsa– şüphesiz çok

2 Metinde yer alan ara başlıklar, konular arasındaki geçişleri vurgulamak amacıyla konulmuştur.

3 Bkz. Ahmet Şuayp, *Hayat ve Kitaplar,* Matbaa-ı Hukukiye, ss. 9-20 (C.M.).

öğretici olurdu. Görülürdü ki Taine, başlangıçtan itibaren spiritüalisttir. Edebiyat tenkidini felsefî bir araştırma haline getirmek ilk ve son gayesi...

Taine tenkidin yalnız metodunu değil, ruhunu da değiştirir. İki hedef gösterir tenkide: metafizik ve ilim.. Edebiyat ve sanat tenkidini ilmî bir sebebe dayamak ister, bunun için tabiat ilimlerine başvurur. Çözülmesi gereken, psikoloji problemlerinin müşahhas olduğu kadar, girift verileridir. Her ilimde olduğu gibi mürekkepten basite inmek gerek. Bir yazar, bir edebiyat, bir asır, bir medeniyet mi incelenecek; bunları yaratan ana sebebe çıkmak onu tüm sonuçlarıyla izlemek gerek.

Entelektüalist bir metot. Ama hayatı da küçümsemez. Taine, eserin kendisine de, yaratıcısına da herkesten çok saygı gösterir. İkisini de sıkı bir tahlile tâbi tutar. Tenkitçi, yazarın içine girmelidir. Onu anlamak için yaşadığı hayatı yaşamalıdır. Tenkitçinin başta gelen meziyeti, sempati.

Her eser canlı bir modelin taklidi. Taklit bütünü kucaklamaz. Bir seçim demektir. Kanunun ruhunu, yaşayan tarafını belirtmeye çalışır yazar. Her yaratıcının zevklerine, seçişlerine yön veren bir ana meleke var (yani yazar realiteyi kendi dehasına göre biçimlendirir), her eserin de kendine has bir temel karakteri olduğu gibi. Tüm sanat iki kelimenin içinde: sıkıştırarak canlandırmak.

Temel seciye, en az değişendir, tabiat ilimlerinde olduğu gibi.

İnsanda duygular ve düşünceler tabaka tabaka. Zaman, toprağı kazan bir çiftçi gibi aşındırır ve oyar bu tabakaları.. İlk kazma darbeleri dış tabakayı yok eder. Sonra daha sağlam bir çakıl ve kum tabakası. Sonra kalkerler, mermerler, kistler.. En dipte, asırların bile büsbütün tahrip edemeyeceği granit temel.

İlk tabaka, insanlığın ve tarihin yüzeyi: dört beş yıl de-

vam eden alışkanlıklar, düşünceler, bir nevi zihniyet. Bunlar kendilerine uygun bir moda edebiyatı yaratırlar: romanslar, farslar, hikâyeler...

İkinci tabaka biraz daha sağlam. Bu tabakaya giren eserler 20-40 yıl yaşarlar. Aşağı yukarı bir yarı tarih devresi, yani bir nesil: *Astrée, Atala* gibi. Her nesil bir kahramanda tecelli eder. Hisleri ve fikirleri bir nesil yaşayan, belli bir çevreye, özel bir iklime uyan bir kahraman.

Üçüncü tabaka, çok daha geniş, çok daha kalın. İki-üç asır süren bir edebiyat, insan tekâmülünün belli başlı kalıplarından birine tekâbül eder: klasisizm, romantizm gibi. Şaheserler köklerini bu tabakaya salarlar: *Don Kişot, Manon Lescaut, Robinson Crusoe.* Bu kitaplar hem bir çağın mucizesini, hem de insan tarihinin ezelî kahramanlarından birini sunar.

Dördüncü tabaka çok daha derin, çok daha sağlam: tarihin bütün fırtınalarına dayanır. İlkel ve sürekli: milletlerle başlar, milletlerle sona erer. Bir soyun bütün vasıflarını belirtir: *İlahî Komedya, Faust.*

En altta karanlık ve heybetli bir tabaka: insanlığın ortak temeli: *Mezâmir* gibi.

Eserler bu tabakalara göre değerlendirilir. Yani ölçü, eserdeki temel fikirdir. Ama bu fikir havada değildir. Bir an'a bağlıdır. Her sanat eserinin doğuşunda belirleyici etken an'dır.

Kısaca, yazarı açıklayan bir ana meleke, eseri açıklayan bir ana seciye var. Bu ana seciye üç esas kuvvetin bir araya gelmesinden doğar: soy, çevre, an. Soy en derin unsur, içteki zemberek. İlkel bir katlanış gibi bir edebiyatın bütününü şartlandıran maşerî mizaç. Çevre, bir neslin geliştiği manevî iklim. Siyasî ve içtimaî şartlar aracılığıyla iç'i etkileyen bir dış baskıdır, iç'e şu veya bu biçimi verir. Ama bu kuvvet üçüncü bir etkenin tesiri ile ortaya çıkar: An.

Taine bu metodu büyük bir ustalıkla kullanır. Tahlille yetinmez, terkibe de başvurur. Örnek: Balzac. Her eser Ta-

ine için kendi başına bir gaye, bir araştırma vasıtası, bir vesika, yerini başka hiçbir şeyin tutamayacağı bir şehadettir. Konu insan, bütün bunlar bir anketin unsurları. Taine'e göre çağımızın esas vazifelerinden biri insanı tanımak. Nitekim Sainte-Beuve'den sonra bir edebiyat psikolojisi kurmaya çalışır Taine: hem yazarları belli başlı büyük tiplere göre sıralamayı, hem sanatçının iç biyografisine daha iyi nüfuz etmeyi, hem de dehanın esrarlı yollarını aydınlığa kavuşturmayı mümkün kılacak bir psikoloji.

Sanatçının psikolojisini bir sanat sosyolojisi ve bir estetikle tamamlamak lâzımdı. Bunları ilmî bir edebiyat ve sanat tarihi taçlandırmalıydı. Önce temel kuvvetler anlatılmalı, büyük tarihî akımlar şekli altında şu veya bu hâkim fikrin, kısa veya uzun bir zaman için hakimiyetini sağlayan ve çatışmaları, ya buhranlar yahut da klasisizmler yaratan ikinci derecede kuvvetler aydınlatılmalıydı. Bu edebiyat tarihi de medeniyet tarihi içinde yer almalıydı.

Taine'in Fransız tenkidine getirdiği yenilik, bir edebiyat ilmi kurmanın zarurî olduğu fikri değildir sadece. Edebiyat ilminin kullanacağı alet ve vasıtaları da imal etmiştir Taine: edebî estetik, edebî psikoloji edebî sosyoloji. Hem edebiyat eserinin, hem de sanatçıya ait iç dünyanın bölümlerini Sainte-Beuve'den daha büyük bir vuzuhla incelemiştir. Bilhassa edebiyat tarihine serptiği ışıktan tenkitçiler hâlâ faydalanmaktadırlar: kuvvetler, akımlar, nesiller, ritmler, türlerin gelişmesi."[4]

"Beşeriyete ekmek kadar gıda-yı ruh da lâzımdır. XIII. asrın ortalarına kadar bu gıda-yı ruhu tedarik eden rahiplerdir. Papaz: işte sima-yı kahraman, sima-yı mukaddes".

Konuşan bir Katolik misyoneri değil, bir Osmanlı yazarı. Filhakîka *Ulûm-u İktisâdiye ve İçtimâiye* dergisinde yayım-

4 Michaud Guy, *Introduction à une Science de la Littérature* (Edebiyat İlmine Giriş), İstanbul Üniversitesi, Pulhan matbaası, İstanbul 1950, ss. 24-31

lanmaya başlayan (Sayı 1, yıl 1325) *Fransız İhtilâl-i Kebiri, Les origins de la France Contemporaine*'den çala-kalem bir tercümedir. *Hayat ve Kitaplar*'ında Taine'in tarih görüşünü sıkı bir tenkide tâbi tutan Ahmet Şuayp, yazdıklarını unutur ve Fransız tarihçisinin en garip hükümlerini bir otomat şuursuzluğuyla tekrarlar.

Yakın zamanlara kadar Taine'den dilimize çevrilen tek kitap *Çağdaş Fransa'nın Kaynakları*. Oysa *Kaynaklar,* 1871 ayaklanmasından telaşa düşen filozofun kendi ülkesini tanımak için yaptığı bir araştırmadır. Yani, millî bir eser, daha doğrusu bir sınıfın eseri. "Bütün sağcı partilere bir şuur, bir ideoloji ve zengin imajlar sağlayan *Kaynaklar* hâlâ Fransız irticaının ana kitabıdır."[5]

Fransız irticaı ile İkinci Meşrutiyet'in Osmanlı aydını arasında ne münasebet var? Servet-i Fünun'cuların Batı hayranlığı köksüz, şuursuz bir hayranlık, Edebiyat-ı Cedide bir gölge-edebiyat, bir kaçış edebiyatı.

Şuayb'ın monografisi Taine üzerinde yapılan tek ciddî araştırma. İyi ama o iki yüz sayfa, Türk düşüncesine ne kazandırdı? Hiç.

Konumuza dönelim: Taine, natüralizmin ve genel olarak ilmî olmak isteyen veya ilmîlik iddia eden edebiyatın nazariyecisidir.

"*Zekâ (De l'Intelligence,* 1870) yazarı, felsefeciler dışında kalan aydınları daha çok şu yönleriyle etkiler: a) Metodu. Taine yalnız tecrübeye değer verir. "İyi seçilmiş, önemli manalı, şartları inceden inceye belirlenmiş, bütün teferruatı ile tesbit edilen minnacık olaylar.. İşte zamanımızda bütün ilimlerin konusu". (*Zekâ*'nın önsözü) Üstadın bu yargıları romancıda yeni bir merak uyandırır: beşerî vesika ("le do-

5 Albert Thibaudet, *Histoire de la Littérature Française* (Fransız Edebiyatı Tarihi), 2 cilt, Stock, Paris 1936, "Taine", cilt 2, s. 75.

cument humain") merakı. Notlar alınır, defterler tutulur, mahkemeler dolaşılır, yerinde incelemeler, röportajlar alır yürür. b) Tarih, psikolojiye dayanmalıdır ilkesi. Tarihçilerin mazi için yaptığını, büyük romancılarla tiyatro yazarları hal için yaparlar. c) Taine psikolojik olayları da fizyolojik olaylara bağlar: bütün düşünce ve ihsaslarımızı, sinir merkezlerindeki molekül hareketleri yönetir. Düşüncenin temeli tasavvur, tasavvurunki ihsasdır. Bu ince müşahedelerin, edebiyatçılar dünyasında kaba saba ifadesi şu: İnsanda yalnız ihsaslar, yalnız insiyaklar vardır. Geriye kalan vehim, yalan, ruhçuluk (spiritüalizm). Taine kitabına uyur gezerlik, hipnotizma, sanrı, delilik gibi anormal, garip ve aşırı olaylara da yer verir. Romancılar için tehlikeli bir teşvik olur bu: zannederler ki ciddî bir romanın konusu, hasta bir ben'dir, nevrozsuz psikoloji olamaz. d) Büyük adamların hatıraları, psikolog için değerli bir kaynaktır Taine'e göre. Romancılar da hemen hatıra yazmaya koyulurlar. Bakışları iç dünyalarına dikilir. Hep kendilerinden söz ederler artık. e) Taine'in tahlilleri, maddî dünyada olduğu gibi manevî dünyada da ihsaslardan ve hareketlerden başka birşey bulunmadığını gösterir. Her varlık, bir olaylar dizisidir. Bâki olan yalnız biçimdir. Ezelî bir akışın seyircisiyiz. Ufkumuzda yanıp sönen bir sürü meteor. Tabiat "büyük bir şimal fecri". Taine bu görüşleri ve sahici sanrı nazariyesi ile Fransa'daki asır sonu şiir akımlarını tarif etmiyor mu?

Taine'in edebiyat tenkidi alanındaki ana eserleri: *La Fontaine ve Masalları* (1853), *Tite-Live* (1856), *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (1863), *Sanat Felsefesi* (1865-69). Taine'in tenkidi, felsefesinin ayrılmaz bir bölümüdür. Bütün edebiyat incelemeleri, ilmî psikoloji gözlemlerinden ibaret. *Tite-Live*'in önsözünde şöyle der: "Spinoza'ya göre insan, dünya içinde başka bir dünya değildir. Bütün içinde bir parçadır. Canlı bir otomattır varlığımız, onun hareketleri de içinde bulun-

duğu maddî dünyanınkiler gibi düzenlidir". İlim deterministtir. Edebiyat eserleri de zorunlu birer üründürler. İyi bir metotla, terkiplerindeki unsurları ve kuruluşları açıklamak kabildir. Sainte-Beuve "izlenim defterleri" tutmuş. Biz ondan daha ileri gitmeliyiz. Yoksa bilgimiz eksik kalır. Edebiyatı belirleyen üç ana etken şunlar: soy, (maddî veya tarihî) çevre, an.

Mesela, İngiliz edebiyatı belli bir iklimde belli tarihî şartlar içinde, belli bir kavmin eseridir."[6]

Edebiyat Sosyolojisiyle ilgili bir kitapçığı, Türkçe'ye de çevrilen Escarpit, şöyle diyor: "Şüphesiz ki edebiyat tarihi metotlarını, pozitif ilimlerin metotlarına bağlamaya kalkışan ilk araştırıcı değil Taine, ama *İngiliz Edebiyatı Tarihi,* pozitivizmin bu alanda ilk büyük başarısı. Kesin bir başarı, zira Taine'den sonra edebiyat artık büyük ilmî kanunların determinizmine bağlanmıştır. Soy, çevre, an.. bu üç âmil içinden yeni olan an, yani varlığın oluş, olanın olacak üzerindeki baskısı, bugünkü tabiriyle "situation"dur.

Taine sisteminin aşikâr zaafı "insan ilmi" hakkında aydınlık bir bilgiden mahrum oluşudur. Tayin edici unsurlar edebiyat olayının özelliğini aydınlatamayacak kadar uzakta ve umumide kalmaktadır. Yazarın edebî kişiliğini istisnaî taraflarıyla objektif bir veri olarak bile dikkate almak istemeyen Taine, farkına varmadan bilinen ile bilinmeyenin sınırlarını aşar. Dünyanın topyekun rasyonel ve izah edilebilir olduğuna inanmak, ondokuzuncu asırda bütün ilimlerin düştüğü bir hata değil mi?

Edebiyatı müspet ilimler çerçevesi içine sokmak isteyen bir başka teşebbüs de, Brunetière'inki...

Brunetière, metodunun temel düşüncesini Darwin'den

6 Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature Française* (Fransız Edebiyatı Tarihi), Hachette, 23. baskı tarihsiz (ilk baskı 1894), ss. 1043-1045.

alır: tekâmül. *Edebiyatta nevilerin tekâmülü* adlı konferansını verdiği zaman (1890) Darwin'in fikirleri Avrupa'da yayılmış bulunuyordu. Nevi mefhumu eskidir ve Aristo'nun tasniflerine kadar çıkar. Ne var ki, daha önce edebiyat nevileri değişmez olarak kabul ediliyordu. Brunetière onları yaşayan varlıklar gibi ele alır. Metodunu da, tenkidin belli bir tekâmül merhalesine yerleştirir. Neviler hakkındaki tekâmülcü görüş umumî edebiyatın belli başlı dallarından biri olur: nevilerin tarihi...

Asrın sonunda bu birbirine zıt çalışmaların muhasebesini yapmak ve onlardan faydalanarak hem akla, hem gönle, hem de elle tutulur gerçeklere uygun bir edebiyat tarihi metodu yaratmak şerefi, Gustave Lanson'a nasip olur. Lanson 1909'da Brüksel'de verdiği bir konferansda (*İlmî zihniyet ve edebiyat tarihinde usul*) şöyle der: "Usulümüz tarihî usulü olacaktır, ihtimalî bir ilim olan tarihin. Şu farkla ki arşivdeki vesika isimsizdir, edebî vesika ise tektir. Tecrübe edemeyiz, yapacağımız tek şey: müşahede. Laboratuar ilimleri için doğru olan bütün işlemler, edebiyat tarihi için ancak mecaz veya idealdirler. Şair dehasının tahlili ile şekerin tahlili arasında yalnız isim benzerliği var. Bu tahlil baştan sona araştırıcının kafasında cereyan eder. Edebî türün yaşayan türle karıştırılması, bir laftan ibaret: biri taklitle yaşar, öteki üreyerek. Tabiat ilimleri için metot olan, edebiyat tarihine aktarılınca sistem olur". Sonra Taine ile Brunetière'e cevap verir: "İlim adamı için bir görüş aracı olan, edebiyat için bir görüş tarzıdır". "Bilginlerden alacağımız, gerçek karşısındaki davranış tarzları". Lanson bu davranışı şöyle tanımlar: "Çıkar düşünmeyen tecessüs, titiz bir dürüstlük, çalışkan bir sabır, gerçeğe teslimiyet, kendimize de başkalarına da kolay kolay inanmamak, aralıksız bir tenkit, kontrol ve tahkik ihtiyacı.."

İzlenimci "impressioniste" tenkidi reddeden bir davranış bu; ama edebiyat tarihçisi böyle bir tenkidi bilmezlikten de

gelemez: "İzlenimcilik bizi güzelle temasa geçiren biricik metot. Demek onu bunun için kullanmalıyız, ama sınırları dışına çıkarmamalıyız.

Lanson'un hükümranlığı 1894'de yayımlanan *Fransız Edebiyatı Tarihi* ile başlar. Kitap üniversitede satış rekorları kırar, defalarca basılır, Fransa'da bugün bile aynı itibarı devam ettirmektedir. 1894'den sonra edebiyat tarihi doğrudan doğruya veya dolaylı olarak Lanson'un damgasını taşıyacaktır", Escarpit'e göre.[7]

Sosyolog Durkheim 1904'de Lanson'dan edebiyat tarihi ile sosyolojinin münasebetleri hakkında bir konferans ister, Ecole des Hautes Etudes Sociales'de verilen bu değerli konferans, nedense Escarpit'in gözünden kaçmış. "Edebiyat Tarihinin Tarihi" başlıklı incelemesinde bir başka eksiklik de Collège de France hocalarından George Renard'ın 1900'de yayımlanan *Edebiyat Tarihinde İlmî Metot* eserinden habersiz oluşu. Marksizmin Taine'e tevcih ettiği tenkitleri incelemeden önce Renard'ın kitabı ile Lanson'un konferansı üzerinde durmak istiyoruz.

Edebiyat Tarihinde İlmî Metot

Kitapların da, insanlar gibi alınyazıları var; garip ve anlaşılmaz alınyazıları. Georges Renard (1847-1930), adı çağının ansiklopedilerine geçen bir adam: edebiyatçı, sosyolog, sosyalist. Birçok üniversitelerde hocalık yapmış. *Edebiyat Tarihinde İlmî Metot* (Alcan, 1900) bu konuda yazılan tek büyük eser. Ama bu 500 sayfalık kitabın adını ne Lanson'un *Fransız Edebiyatı Bibliyografyası*'nda, ne Grandin'in *Hukukî,*

7 Robert Escarpit, "Histoire de l'Histoire de la Littérature", *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures,* cilt 3, ss. 1737-1792. Yazının tamamı için bkz. "Edebiyat Tarihinin Tarihi", ss. 376-432.

Siyasî, İktisadî ve Sosyal İlimler Bibliyografyası'nda bulabilirsiniz. "Edebiyat Tarihinin Tarihi" adlı incelemenin yazarı da kitaptan habersiz. "Millî" bir cehalet.

Georges Renard eserinin önsözünde tarihin amacı nedir diye soruyor. "Maziyi mümkün olduğu kadar bütün, mümkün olduğu kadar aydınlık olarak tanımak. Yani tarihçinin ilk hedefi: hakikat. Ama gerçekle ideal arasında büyük bir uçurum var. Bakıyorsunuz aynı çağı inceleyen edebiyat tarihçileri taban tabana zıt hükümlere varıyorlar. Nisard ile Faguet XVIII. asrı yerin dibine batırırken, Michelet ile Paul Albert göklere çıkarıyor. Nesillerle tazelenen bir kavga. Tarih, ezelî bir yeniden başlayış mı? Birçok yalanlar arasında bir seçim yapma sanatı mı? Hayır diyor Renard, ama şüphecileri nazarî delillerle susturamayız, olayları konuşturmamız lâzım. Öyle bir bina kurmalıyız ki, genişletilebilsin, yükseltilebilsin ama hiçbir tarafa yıkılmasın. Kitabımız, bu ihtiyacı bütün olarak karşılamak iddiasında değildir. Sadece temelleri atmak ve kurulacak binanın planını çizmek istiyor". Edebiyat tarihçilerinin zaafını iki sebebe bağlıyor yazar: metot yokluğu ve tarihle tenkidi birbirine karıştırmaları. Gerçi edebiyat tarihiyle edebî tenkit ikiz kardeş, ama kişilikleri ayrı.

Sosyoloji için politika, fizyoloji için tıp ne ise, edebiyat tarihine kıyasla tenkit de o. Birincilerin tesbit ve ispat ettiklerini, ikinciler uygular. Edebiyat tarihi mutlak bir tarafsızlık ister. Tenkidin amacı insanları ve olayları etkilemektir. Tenkitçi hem yazarların, hem okuyucuların akıl hocasıdır. Yazarlara, şu yol iyidir, öteki yol tehlikelidir, diye haykırır. Okuyucuya, şu kitabı okuyun, faydalıdır; seyirciye şu oyunu seyredin, zevklidir, der. Daha çok yaşayanlarla ilgilenir. Görevi, çağdaşlarına kılavuzluk etmek, çıkan sayısız eserler arasında ilk ayıklamayı yapmaktır. Geniş veya dar görüşlü, yumuşak veya sert olması önemli değildir. Tercihlerini bazan açıkça söyler, bazan hissettirir. Beğenmek, taklit et de-

mektir; alay etmek, bir sempatinin doğuşunu önlemektir. Tenkitçi, başkalarının zevklerinden, davranışlarından sorumludur. Yani vatandaş olarak bir kavganın içindedir. Taraf tutmak hem hakkı, hem vazifesi.

Tenkitçi bazan ölülerle de meşgul olur, ama muhatabı yaşıyanlardır hep. Ölüler, inançlarını veya tercihlerini destekleyen birer şahit sadece. Tarihçiye gelince, kişiliğinden sıyrılmalıdır o. Sevdikleri veya nefret ettikleri değil, anlamak ve açıklamak istedikleri önemlidir. Katolikmiş, Protestanmış, kralcı veya cumhuriyetçi imiş, idealist veya gerçekçi imiş, klasik veya romantikmiş, bize ne? Bu vicdanıyla kendi arasında bir mesele! Hükümlerinde belli etmemesi gereken bir sır.

Tarihçi bütün inançları kavramak zorunda. Mizacına en aykırı düşünceleri anlayacak kadar geniş bir idraki yoksa, tarihden vazgeçsin. Tarihçinin iki tutkusu olmalıdır: hakikat ve güzellik. Bir tezin müdafii de olmamalıdır tarihçi. Maziden alınacak büyük dersler var. Ama tarihin öğrettiklerini uygulamak, tenkidin görevi. Tarih hiçbir fayda gözetilmeden yazılırsa, faydalıdır.

Tenkit sanattır, tarih ilim. Tenkit özneldir, tarih nesnel. Eserin amacı, kâmil bir edebiyat tarihinin nasıl yazılacağını anlatmak. Başka bir deyişle bir edebiyat tarihçisinin kendine sorması gereken sualleri sıralamaktır.

Tarihçi tümevarım metodunu kullanmalıdır, Georges Renard'a göre, sosyal ilimler tümdengelim metodunu kullanacak kadar gelişmemişlerdir. Zevk ve değer gibi meseleler, ilmin konusu dışındadır. Edebiyat tarihi, bir eserin veya bir devrin özelliklerini belirtmelidir önce, sonra bu özelliklerin sebeplerini açıklamalıdır. Bunu yapmak için izleyeceği yol şu: edebî devirlerin sınırlarını çizmek, bu devirlerin kucakladığı eserleri tahlil etmek.

Önce özün tahlili veya iç-tahlil. a) Eserde ağır basan göz mü, kulak mı? (Yani sanatçı, dış dünyayı daha çok şekil

olarak mı belirtiyor, ses olarak mı) b) en çok hangi duyguların üzerinde durulmaktadır? c) ileri sürülen düşünceler d) eserin niyeti nedir? Nasıl bir etki yapmak istiyor? e) Mâvera hakkındaki görüşü nedir?

Sonra dış-tahlil, veya biçim tahlili. İç tahlil, eseri tanımlar. Dış tahlil izah eder: izah edilecek ilk 'neden', yazarın kendisi: psiko-fizyolojik çevre (mizaç, seciye), coğrafî çevre (yurdu, yolculukları vs.), sosyal çevre. Bunları inceledikten sonra eserin etkilerini araştırmak gerek: ahlakî, içtimaî, siyasî veya edebî etkiler.

Eserler için yaptığımız bu tahlili, bu eserlerin yaratıldığı devir için de tekrarlamalıyız. Psiko-fizyolojik çevrede Taine'in görüşleri ile karşılaşırız". Yalnız Renard, üstadın doktrinini daha yumuşatır. Irk nazariyesini, iklimler nazariyesiyle kaynaştıran coğrafî çevre ile ilgili izahlarda da Taine'in etkisi ağır basar. Renard'ın en çok üzerinde durduğu "etken" içtimaî çevredir. Kitap içtimaî çevreyi dokuz başlık altında inceler: iktisat, politika, hukuk, aile, cemiyet hayatı, din, ahlâk, ilim, sanat. Ama bu alanları taramak da yetmez. Bir toplum zaman ve imkânca başka toplumlara da bağlıdır. Her devrin başka devirlerle veya ülkelerle ilgisi vardır. Ancak bütün bu incelemeler yapıldıktan sonradır ki, belli bir devrin genel formülünü ortaya çıkarabiliriz.

Renard uzlaştırıcı bir yazar. Tezada düşmekten korkuyor, bunun için de vardığı neticeler orijinaliteden mahrum. "Neden"ler arasında bir "sıra düzeni" kurmuyor. (Mesela tarihî maddecilik hakkındaki hükmü şu: bu nazariyenin bütün edebî hayatı aydınlatamayacağı muhakkak, fakat edebiyat tarihinde uygulanması yine de çok faydalı, çok öğretici vs.) Edebî zevkteki değişiklikleri, diyalektik bir kanuna bağlıyor. Her çağ kendinden önceki çağa karşı bir tepkidir. Bir yandan tepkisi olduğu çağın mirasına konar, bir yandan da bir evvelki çağı devam ettirir.

Edebiyat Tarihinde İlmî Metot bütün ışıklara, bütün hakikatlara açık bir kitap. Yazar, her türlü inhisarcılığa düşman. Mutlaka tarafsız kalmak, ilmîlikten ayrılmamak istiyor. Ama bu titizlik bir yerde zararlı da oluyor. Tasvir ettiği usüllerin doğruluğu veya mukayeseli değeri hakkında hiçbir tartışmaya girişmiyor yazar. Oysa ilmî olmak için bütün kaynaklara başvurmak yetmez, onları denemek ve tenkit etmek de lâzım. Gerçek metot bu diyor Parodi. İyi ama, Renard'dan önce de böyle bir metodoloji kitabı kaleme alınmamıştı, Renard'dan sonra da kaleme alınmamıştır.

Renard'ın amacı, Langlois ile Seignobos'un tarih için yaptığını, edebiyat tarihi için yapmak, yani bir edebiyat tarihinin gerektirdiği araştırmaları bir bir anlatmak. Renard da, Langlois ile Seignobos gibi önce özel olayları tesbit ediyor, sonra da bir kitabın, bir devrin, hattâ bütün bir edebiyatın temel karakterlerini hülasa eden umumî formüller bulmaya çalışıyor. Sınırlarını biliyor eserinin. Diyor ki, bu gibi incelemeler, sosyolog için çalışma malzemesidir. Yarının sosyoloğu, çeşitli edebiyatlar hakkında yapılacak buna benzer araştırmalara dayanarak bir edebî tekâmül felsefesi kurabilecektir. Yazar ileri sürdüğü kanunların gerçek kanunlar olmadığını da müdriktir. Bu kanunlar cihanşümul değildirler, yani mahallîdirler ve özel şartlara tâbidirler.

Kitap yarı edebiyat tenkidi, yarı sosyoloji. Aydınlık, kolay ve zengin. Belki de lüzumundan fazla zengin, lüzumundan fazla aydınlık."[8]

Tenkitle bibliyografya edebiyatın kendisi kadar eski. İlk yazar, ilk kitabını bitirir bitirmez, karşısında ilk tenkitçiyle ilk kütüphaneciyi buldu, diyor bir mizahçı: birinin işi kitabı kötülemekti, ötekininki okuyuculardan uzaklaştırmak. Ya Haşim'in "edebiyat memuru" dediği edebiyat hocası? Onun

8 Parodi'nin tenkitleri için bkz. " Edebiyat Tarihinde İlmî Metot", *Annee Sociologique* içinde, cilt IV, 1899-1900, ss. 584-588 (C.M.).

da görevi öğrencilerini edebiyattan soğutmak değil mi? Çok defa "belâhatle belâgat"i mezceden bu haremağası, şairlerin vur abalıyasıdır. (Yalnız şairlerin mi?) Çağının en sevimli allamesi Lanson bile taşlanır. Vecitle sezgiyi kaynaklarında boğan bir "metinperestlik" olarak tanımlanır Lanson'culuk. Oysa *Fransız Edebiyatı Tarihi* yazarı zekâyı hiçbir skolastiğe hapsetmeyen bir araştırıcıdır; bir araştırıcı ve bir mürşit.

Her Edebî Eser Sosyal Bir Olaydır

Özetini sunmak istediğimiz konuşma, Durkheim'in daveti üzerine yapılmış. Konu, edebiyat tarihiyle sosyolojinin münasebetleri. Ne gariptir ki *Revue de Mētaphysique et de Morale*'de yayımlanan (1904, II) bu konferans da, *Edebiyat Tarihinde İlmî Metot* gibi, edebiyat sosyolojisiyle uğraşan yazarlardan hiçbirinin (mesela Escarpit, Memmi vs.) dikkatini çekmemiş.

Lanson büyük bir tevazu ile başlıyor söze. "Edebiyat tarihçisinin işi o kadar çok ki, diyor, sosyologluğa özenmesi yersiz. Biz, sosyologlara hazır malzeme, doğrulanmış olaylar ve kesin münasebetler sunarız; bu çalışmalardan faydalanmak, bulduğumuz sonuçları izlemek onların görevi.

Artık tarih, eskiden olduğu gibi harplerle, büyük adamlarla pek ilgilenmiyor; konusu daha çok genel olaylar: İnsan topluluklarının yaşayışları, müesseseleri, inançları. Oysa edebiyat tarihinin konusu fert, edebî kişiliğin tasviri (romantizmin umumî havasından çok, mesela bir Hugo'nun dehası).

Öznel tenkit ile edebiyat tarihi arasındaki fark şu: tenkit, ben'le eserin münasebetini ortaya koyar; tarih, eserle yazarın ve çeşitli okuyucu zümrelerinin münasebetini. Ama ikisinde de aynı: fert.

Sosyolog, ferdi ne yapsın? O, dâhinin sözünü bile etmez, folklora sığınır, ilkel toplumlardan, tarih öncesinden hoşla-

nır. Ona göre edebiyat tarihine ilim demek yanlıştır, genel'in ilmi olabilir ancak. Doğru ama gerçekten tanıdığımız yalnız özel. Olayları bilmeden genel fikirlere ve kanunlara ulaşamayız. Genel'in ilmi özel'e bağlıdır. İki ayrı katta olur ilmî çalışma: aşağıda, olaylar ve özel münasebetler incelenir; yukarıda, genellemeler ve kanunlar hazırlanır. Biz edebiyat tarihçileri ilmin alt katında çalışıyoruz. Kısaca, edebiyat tarihi ve sosyoloji ayrı ve bağımsız iki çalışma alanı. Sosyoloji edebiyat tarihiyle ilgilenmek zorunda, edebiyat tarihi onun hammaddesi; ama edebiyat tarihi yukarısına bakmak zorunda değildir. Sosyolojiden önce gelir, o sosyolojiye değil, sosyoloji ona dayanır. Edebiyat tarihi kendi dışına çıkınca filolojiyle, paleografiyle, metin incelemesiyle, arkeolojiyle, bibliyografyayla uğraşır. Bize onlar malzeme verir, sosyoloji onlara değil.

Ne var ki çalışmalarımız ilerledikçe, edebiyat tarihiyle sosyoloji arasında sıkı bir işbirliği olduğunu farkederiz. Her edebiyat felsefesi, ister istemez bir edebiyat sosyolojisi denemesidir. A priori olmayan her genelleme sosyolojiktir. Edebiyatla müesseseler arasında ilişkiler kuran Madam dö Staël, edebiyatı toplumun ifadesi sayan Villemain, edebiyat eserlerini ırk, çevre ve an'la açıklayan Taine, edebî türlerin doğuşunu ve gelişmesini anlatan Brunetière... ferdî'den maşerî'ye geçmiş, şahsî değeri içtimaîleştirmiş olmuyorlar mı?

Demek sosyoloji yapılmadan edebiyat tarihi olmuyor. Tarihte yapılanı edebiyatta da yapmak, sistematik felsefenin yerine tümevarımcı sosyolojiyi geçirmek lâzım. Ne yapsak sosyolojiden kurtulamayız. Bari gözlemlere dayanan bir sosyoloji olsun bu.

Her edebî eser sosyal bir olaydır. Ferdin eseridir, ama ferdin içtimaî eseri. Edebî eserin ana özelliği, kişiyle toplum arasında bir bildirişim ("communication") aracı olmasıdır. Sosyolog Hirn'ün "püblik'siz sanat olmaz" sözü ile Tolstoy'un "sanat bir dildir" yargısı aynı hakikatin ifadesi. Her

kitapta iki insan var: yazar ve okuyucu; fert olarak değil, maşerî bir varlık olarak okuyucu. Edebiyat eseri yazarın düşüncesini okuyucuya ulaştırır. Ama unutmayalım ki eserde daha önce vardır bu okuyucu. Yazar, belli bir okuyucuya seslenir, söyleyeceklerini ona göre seçer ve ayarlar. Yazmak, bir davete icabet etmektir. Eseri okuyucu ısmarlar, farkında olmadan ısmarlar. Yazarın amacı sükse değildir her zaman, idealist yazarlar da vardır, şöhrete aldırış etmezler. Okuyucu da, mutlaka yaşayan okuyucu, günün modasını izleyen, ün ve para kazandıran okuyucu değil. Yazar, ideal bir okuyucuya da seslenebilir; dünlere veya yarınlara bakarak hayal edilen bir okuyucuya.

Tanınmamış bir sanatçı "mihi canto et musis" diyor: Kendim için şarkı söylüyorum, kendim ve ilham perileri için... Racine'in, gerçek seyircileri Homeros, Vergilius, Sofokles. Sainte-Beuve'ün muhatabı, bütün çağların ve bütün ülkelerin büyük yazarları. "Çalarken dinleyicilerin umurunda olmasın, diyor Schumann, karşında bir üstat varmış gibi çal."

Lirizm, kişinin kendisidir, derler: ama hiçbir şair sırf kendisi için terennüm etmez. Daima bir dinleyici söz konusu. Şair de, bu gerçek veya ideal dinleyicinin zevkini düşünür, onunla paylaştığı, daha doğrusu onun tarafından paylaşılacağını bildiği heyecanları mısralaştırır. Şairin ben'i bir zümrenin ben'idir, bazan geniş, bazan sınırlı bir zümrenin. Okuyucu şiirde kendi ruhunu gerçekleştirir. Büyük yazarlar, çağdaşlarının düşüncelerini, hislerini dile getirirler. Büyüklükleri, ifade güçlerindedir. Şöhret de, temeldeki heyecanın maşerî oluşundan ileri gelir. Yalnız kendi duygularını terennüm eden şairler (Baudelaire gibi) uzun zaman şöhrete kavuşamazlar.

Şekil bile ferdî değildir. Bir geleneğin devamcısı olan şair, çağdaşlarının estetik kabiliyetlerini, alışkanlıklarını dikkate almak zorundadır. Çok defa üslup ve ahenkte yenilik yap-

maktansa derinleşmeyi tercih eder. Herkes, yazdığı veya okuduğu şiirle beraber bir şarkı söyler içinden, eskiden bildiği bir şarkıyı.

Demek ki, edebiyat tam manasıyla içtimaîdir. Eser daha kaleme alınırken okuyucunun etkisini taşır. Yani okuyucuyla eser birbirinden ayrılamaz. Bu açıdan bakılınca tenkitçiyle tarihçi arasında büyük fark yok. Tenkitçi okuyucunun yerini alır, belli bir okuyucunun (bir okuyucu zümresinin) izlenimlerini anlatır bize. Bu da sosyal bir olay değil mi? Dogmatik tenkitçi de farkında olmadan sosyoloji yapar. Mutlak bir ideale göre eserleri yargılar ve sınıflandırır. Bu mutlak da bütün mutlaklar gibi izafîdir: zamanının, milletinin, mektebinin, ananesinin ideali. Bir kelimeyle, her edebî dogmatizmde karşımıza çıkan maşerî bir düşüncedir. Dogmatik tenkitçi ancak düşüncesini içtimaileştirmişse umumiye, küllî'ye kaçmak ithamından kurtulabilir.

Edebiyat tarihinin en mühim meseleleri sosyolojik meselelerdir, çalışmalarımızın çoğunun temeli veya neticesi sosyolojiktir . Ne yapmak istiyoruz? Eserleri açıklamak. Onları ancak, ferdî olayları içtimaî olaylar içinde eritmek, eser ve insanları içtimaî diziler içine oturtmak suretiyle izah edebiliriz.

Kaynak ve biyografiyle ilgili araştırmaların amacı, ferdin kendi zamanıyla ve kendinden önceki zamanlarla bütün alışverişlerini tesbite çalışmak. Ama araştırmalar ne kadar geniş olursa olsun, daima dokunulmamış unsurlar kalacaktır. Bilgilerimizin terkibi sanatçıyı ortaya çıkaramaz. Bütün, izah edilemez. Ferdi değil, ferdin çeşitli zümrelerle münasebetini öğrenebiliriz. Sanatçıda kendinden önceki ve kendi dışındaki içtimaî'nin uzanışlarını tesbit ederiz. Sanatçı, maşerî hayattan gelen huzmelerin mihrakıdır. Bütün sanatçı mı? Değil tabiî. Fakat araştırmalarımız, yazarı içtimaî bir ürün ve içtimaî bir ifade haline getirir.

Birçok bilginler etki konusunu da çok dar anlar. Mühim olan etkilerin zamanla nasıl değiştiğidir. Etkiyi yapan yazarın kendisi değil, eseridir. Eser, aynı okuyucu zümrelerinde başka başka etkiler yapar. Her nesil Descartes veya Rousseau'da kendini okur. Kendine göre ve kendi ihtiyaçlarına uygun bir Descartes veya Rousseau yaratır. Demek, kitap da yaşayan bir içtimaî olaydır. Yayımlanır yayımlanmaz yazarın olmaktan çıkar. Artık yazarın düşüncesini belirtmez, birbirini kovalayan nesillerin düşüncesi olur. Okuyucu kitabı boyuna yorumlar, zenginleştirir veya fakirleştirir. Eserin gerçek muhtevası bir vesiledir sadece. Doktrin ve sistemler anlaşıldıkları ölçüde (ve anlaşıldıkları tarzda) etki yaparlar. Onları benimseyen, ortaya atan kadar yaratıcısıdır onların. Bir şaheserin macerasını izlemek, bize, ferdî düşünceden maşerî düşünceye nelerin geçtiğini öğretmekle kalmaz, içtimaî çevrede ne gibi değişiklikler olduğunu da gösterir. Bir kitabın hikâyesiyle kitap arasındaki münasebet, tarihle efsane arasındaki münasebetin tıpkısıdır.

Bir kelimeyle, kitap bir devrin veya bir milletin maşerî hayatına nasıl iştirak ediyor, bunu araştırırsak etki konusu daha zengin, daha aydınlatıcı olur. Öyle ama denilecek, edebiyat tarihi bu suretle sosyolojiye değil, tarihe irca edilmiş oluyor. Bence tarih ile sosyoloji birbirinden ayrılamaz ki. Biz de sosyoloji gibi sosyal olayları inceliyoruz. Sosyolojik görüş açısı, olayları arayışımızda, meseleleri koyuşumuzda, olayları yorumlayışımızda bize yardım eder; çalışmalarımızı genişletir, seviyelerini yükseltir, vuzuha kavuşturur onları. Ama her türlü ilmî çalışmanın hedefi kanunlara varmak olduğuna göre, sosyolojik görüş açısı da bizi kanunlara ulaştırabilir mi acaba? Evet, yanlarında zıt kanunlara da yer bırakan, nisbî, yaklaşık, alanları sınırlı, "tümevarımcı" kanunlar. İnsan ilimlerinde unsurlar öylesine karmaşıktır ki, hadiseleri yaratan bütün şartları tayin etmek im-

kânsız gibidir. Onun için kanunlar –hiç olmazsa şimdilik– belli bir olaylar zümresinin muhtevasını düsturlaştırır sadece. Hiçbir a priori'ye, hiçbir tarih veya ilim felsefesine itibar etmeyelim. Yalnız olaya eğilelim. Kanun bizim için şu demek: Birçok hallerde bazı şartlar gerçekleşince aynı hadiseler cereyan edegelmiştir. Bunlar kanundan çok kanun gölgeleri. İsterseniz bunlara kanun demeyelim de, genel olaylar veya genel münasebetler diyelim".

Belli ki Lanson, hem Georges Renard'ın kitabını okumuş, hem Parodi'nin tenkitlerini. Selefinden çok daha ihtiyatlı. Fransız edebiyatına ışık tutan altı kanun veya genel münasebet sıralıyor.

1) İlk kanun şu: Edebiyat toplumun ifadesidir. Edebiyat sosyolojisinin bu en eski düsturunu De Bonald kelimeleştirmiş. Bütün harcı-âlem hakikatler gibi yarım ve aldatıcı içtimaî müesseselerin düşünce eserlerini etkilediği doğru. Nükte, imâ, içtimaî bir baskının habercisi. Bastil korkusu edebiyatçıyı nezakete zorlar. Sibirya susturur veya isyan ettirir. Bir kelimeyle gevşek bir istibdat, ölçülü ve ince bir edebiyat geliştirir. Hürriyete kavuşulunca üslup sertleşir. Tehlike kalmamış, baskı ortadan kalkmıştır. Edebiyat hayatı dile getirmez yalnız, zenginleştirir de. Gerçeğe rüyayı ekler. Hangi gerçeğe? Hayatın dörtte üçünü bir yana iter: Gündeliği, ortalamayı, anlamsızı. Realist roman da fevkaladeyi işler, idealist roman gibi. Reelin eksikliklerini kapar edebiyat. Münasebetleri bozar. Göze çarpmayana çeker dikkatimizi.

Fert planında bazan eylemin yardımcısıdır edebiyat, bazan kendisi. Lirizm ya eylemde gerçekleşmeyen bir enerjinin çiçeklenişi, ya eyleme geçemeyen bir ruhun çırpınışı. Terennüm yapamayanı avutur veya yapmamak için bir mazeret olur.

Aynı yargı toplum için de geçerli. Edebiyat her zaman toplumu yansıtmaz. Ferdin realiteye karşı isyanıdır da. Mü-

esseselere, kanunlara, yaşayış tarzına karşı bir direnişdir. Bazan bugünün gerçeğinden çok yarının dünyasını kelimeleştirir edebiyat. Konuşmak, yapmaktan daha kolay ve çabuktur. Bunun içindir ki edebiyat, ruhun gizli hayatının ilk ve biricik gerçekleşme yoludur çok defa.

2) Lanson'un işaret ettiği ikinci kanun, yabancı etkiler kanunu. Bir milletin siyasî ve askerî gücü ona bir nevi üstünlük sağlar. Saygı telkin eden bir üstünlük. Bu hayranlık kolayca genelleşir. Güçlerini kaybeden milletler o büyük millette ne bulurlarsa, karmakarışık ülkelerine taşırlar: Ahlâk, yaşayış tarzı, kostüm, sanat, edebiyat. Hayat ile edebiyatın karşılıklı münasebetleri kanunu bir zaman için işlemez olmuştur. Ama unutulmamalı ki bu yapma, bu cansız eserler de içtimaî bir realitenin ifadesidir. Bir milletin başka bir millet üzerindeki nüfuzu. Onyedi ve onsekizinci asırlarda Almanya Fransa'yı taklit eder.

Bir milletin edebiyatı çeşitli sebeplerden dolayı kucağında yaşadığı toplumu doyuramıyor, bir bitki hayatı yaşıyorsa, kurumuş, fakirleşmiş, mumyalaşmışsa, yeni ihtiyaçlara uyamıyorsa dışarıya başvurulur. Böyle durumlarda askerî veya siyasî üstünlük büyük değer taşımaz. Çok defa galip alır (VII. Charles'ın İtalya'yı fethi).

Yabancı eserlerin üç görevi vardır: a) Yenilik arzusunu karşılamak, b) İstenilen yeniliğe örnekler vererek yeni ideali vuzuha kavuşturmak, c) Millî edebiyatın vermediği fikrî ve bedîî bir tatmin sağlamak. Mühim olan bu sonuncu nokta. Fransa önce İngiltere'yi taklit eder, sonra XIX. asır edebiyatına Alman tesiri sızmaya başlar, İmparatorlukta klasik bir durgunluk ve egzotizm modası alıp yürür. Bu dış etkilerin romantizmi yarattığı bile söylenebilir. Ama Fransız okuyucu İngiliz veya Alman gibi düşünmez, kendi tabiatına uygun olanı alır yabancıdan. Benimsediği eserleri bozar. Almanlar İngilizlere dayanarak Fransız etkisinden kurtulur-

lar. Henüz yaratıcı olmıyan zekâları İngiliz dehası ile yakınlıklar bulur kendinde. Oysa Fransa'nın taklidi ancak suni birtakım eserler yaratabilmişti.

3) Türlerin billurlaşması kanunu. Bunun için üç şart var: a) Şaheser, b) Taklidi kolaylaştıran ileri bir teknik, c) Taklidi emreden otoriter bir doktrin. İlk şart diğer ikisini yaratabilir, ihtiyacı olmadan yaratabilir. O zaman yeni eserler, daha öncekilerin replikleri veya onların parçalarıyla yapılmış mozaiklerdir. Yazar üstatları taklit ederek hayatın renkli imajlarını vermeye ve üstatlarda hoşa giden neticeleri elde etmeye çalışır. Neler yapması gerektiğini de, nasıl yapacağını da bilir. Gelenek, yani daha önceki nesillerin maşerî zevki, edebî temaları ve şekilleri tesbit etmiştir. Yazar onlar üzerinde pek oynayamaz. Eserine zamanın ruhunu üfleyemez, üflemek de istemez. Yani bugünün değil, dünün hayatı ile münasebeti olan bir edebiyat yaratmaya çalışır. Okuyucu, alışkanlık, tembellik, terbiye yüzünden mazide yaşadığı müddetçe devam edebilir bu. Yıllar yılı devam edebilir. Şaheserler ve tekniğin ilerleyişi yüzünden eser yazan için macera kalmamıştır artık. Türler, tarihî birer abide haline gelmiştir; çağdaş hayat onları istediği gibi kullanamaz.

4) Edebî şekillerle estetik amaçlar arasındaki yakın münasebet. Edebiyat da bazan bir biçim, bir amaç için doğar. Ama çok defa yeni bir amaç için eski bir biçim kullanılır. Yani biçim gayeden önce mevcuttur. Biçim doğduğu zaman nerelerde kullanılacağı, nelere yarayacağı kesin olarak bilinmez. Corneille üç birlik kanununu icat etmiş, ona uymuştur. Racine de öyle. Trajedi onlardan evvel de vardı, ama şekil olarak. Fransız trajedisini onlar kurdu. Yazı hayatına başladıkları zaman belli şekiller mevcuttu, bunları kullandılar, geliştirdiler.

Rönesans'ın İtalyan tiyatrosu üç dramatik nevi tanır: trajedi, pastoral, komedi. Pastoral'i Le Tasse yaratmıştır.

5) Şaheserlerin doğum kanunu: Şaheser bir başlangıçtan çok bir son. Şaheser, bir sürü deneme ve yaklaşımları sona erdirir. Bunun iki manası var: a) Şaheserin doğması için ferdî çalışmalar birikimine ihtiyaç var. Şaheser bu çalışma zincirinin son halkası. Bu manada kolektif bir eser. b) Sonra da okuyucu ile şaheser arasında bir işbirliği lâzımdır. Okuyucu şaheseri beklemeli, davet etmeli; müphem de olsa şaheseri sezmeli, özlemeli. Doğar doğmaz anlayışla, hayranlıkla karşılamalı onu. Yeni eser eskilerine sıkı sıkıya bağlanmazsa; okuyucu yeteri kadar hazırlanmamışsa şaheser şaşırtır, tedirgni eder, reddedilir. Çok defa kabule mazhar olmadan uzun bir staj geçirir. Başarı ile taçlanan büyük yazarların çoğu, bahtiyar birer varistirler. Kolektif bir çalışma, bir müsvedde ve popülerleştirme çalışması onlara yol açmış, okuyucularını eğitme çarelerini göstermiştir. Dehaları kendini kabul ettirir, çünkü herkesin bekleyişini, özleyişini cevaplandırmaktadır. Bu itibarla "saati"ni yakalamak, dehanın yarısı, alamet-i farikası.

6) Kitabın okuyucu üzerindeki tesiri: Okuyucu kitapta kendisini arar, kitaba kendisini koyar demiştik. Kendine uydurur onu. Her fert kendi hesabına yeni bir adaptasyon yapar. Çevrenin okuyucuların her biri üzerindeki etkisi ferdî farklılaşmaları azaltır gittikçe. Bununla beraber kitabın da okuyucu üzerinde etkisi vardır. Kamuoyunun yalnız belirtisi değil, yapıcısıdır da. Bu etkinin genellikle doğru olan formülü şu: kitap aynı neslin hemen hemen tüm insanlarına, şuurları, şimdiki veya virtüel zevkleriyle hemahenk bir muhteva verir. Böylece içtimaî grupların fikir veya his hayatında bir ahenk, bir birlik kurar. Evvela belli bir anda herkese kendi içindeki düşünce veya duygunun ortak bir formülünü verir. Bu duygu ve düşünceyi tatmin eder. Yani ferdî ayrılıkları ortadan kaldırır, fertlerin özlemlerini tıpkılaştırır, birleştirir. Bir kelime ile maşerî şuuru yaratır. Sonra

başarılı bir kitap, sayısız düşünceler, okuyucuların ihtiyaç ve duyguları, müphem bir şekilde gerçekleşmek isteyen bütün bu mahrem faaliyetler arasında bir ayıklama yapar. Belli bir anda bütün ferdî dikkatleri aynı amaca yöneltir. Yazarın gücü kamuoyunu billurlaştırır (örnek Voltaire ile Dickens). Kitap yaratıcı bir kuvvet olmaktan çok düzenleyici bir güçtür. Birleştirici, zaptürapt altına alıcı bir organ. Yazar bir orkestra şefi. Onun yaptığı, seslerin uyumunu sağlamak. Her okuyucunun içinde önceden kendisine düşen bir müzik parçası vardır. Bu itibarla edebiyat (basın da dahil) bilhassa hür demokrasilerde mühim bir organdır. Herkesin yahut çoğunluğun aynı anda aynı sayhayı çıkarmasını, aynı jesti yapmasını sağlar.

Bu kanunlar olayların soyut formüllerinden ibaret. Sınırlı bir gözleme dayanan ihtimaller. Olayları izah etmezler, onları daha yakından sorguya çekmemize yararlar. Aralarındaki münasebetleri ve mekanizmaları incelememize yardım ederler. Edebiyat tarihinde yapılması faydalı genellemeler hakkında fikir verirler. Ya zekânın icat ettiği, ya başka bir ilimden aktarılan her izah, her evrensel metafizik bir yana itilmelidir. Olayların içinde yer alan, adeta onlarla kaynaşan kanunlar, ortaya çıkarabileceğimiz yegane kanunlar.

Sonuç olarak şunu söyleyeceğim, diyor Lanson: "Çalışmamızın konusu geniş ölçüde sosyolojidir. Edebiyatta o kadar açık olan, o kadar reel olan ferdin rolü, kişiliklerin tasviri, tenkidin de, edebiyat tarihinin de vazgeçilmez görevidir. Ama bu görev arzettiğimiz hakikatı unutturmamalıdır. Büyük edebî şahsiyetler hiç olmazsa geniş ölçüde kolektif hayatın temsilcileri veya sembolleridir. Onlar belli bir anda toplumdan gelen ışınları bir merkezde toplayan, sonra da türlü bileşimlerden geçirerek topluma yollayan odaklardır. Kişileri incelerken sosyolojik bir bilgi elde ederiz. Bu bilgi araştırmamızı kucaklar. Sosyoloji ile edebiyat tarihi arasın-

daki bu sıkı münasebeti aydınlık olarak bilmek zorundayız. Görevimizi bırakıp iddialı spekülasyonlara dalmak için değil, asıl işimizi daha etraflı, daha mükemmel olarak başarabilmemiz için. Gözlemden vazgeçmek değil, aksine gözlemi derinleştirmek söz konusu."[9]

Edebi ile içtimaî dolu bir kitap, çatlayacak kadar dolu. Batı düşüncesinin bu alandaki bütün fetihlerini kucaklamak isteyen üçyüzonbeş sayfa.[10]

"Edebiyat Sosyolojisinde, zaman zaman bir Bordo okulundan söz edildi" diye başlıyor kitap. "Pek doğru değil bu. Bir ekip demek daha uygun. Yirmi yıl kadar önce, genç edebiyat hocaları, kendi öğretimlerine karşı çıktılar: Edebiyat, söz üzerine bir söz olmamalıydı. Aralarında bir birlik yoktu henüz.

Kimi dilbilime daldı, kimi eserlerinin yapı tahliline, bazıları edebiyat nazariyelerine, bazıları yığın haberleşmelerine verdi kendini.

1957 yılında P.U.F. yöneticilerine *Que sais-je* dizisinde yayımlanmak üzere *Edebiyat Sosyolojisi* adını taşıyan bir kitabını teklif eden Robert Escarpit bu sonuncu yolu izleyenlerden.

Bu küçük kitap, bir cevaptan çok bir soru idi. Bugün dördüncü baskısı yapılan eser 32.000 tane satmış bulunuyor. Altı dile tercüme edilmiş. Aynı yıl *Sosyal Haberleşmeler Dergisi* özel bir sayı yayımladı: *Edebiyat ve Okuyucular Dünyası*. Bir beyanname değil, bir programdı bu... Bu iki eserin uyandırdığı yankılar Escarpit'le arkadaşlarını, bir yandan Lucien Goldmann ile, bir yandan Albert Memmi ile tanıştırdı. Bordo Edebiyat Fakültesinde bir "Edebî Olaylar Sosyolojisi

9 Gustave Lanson, a.g.m.

10 Robert Escarpit yönetiminde, *Le Littéraire et le Social. Éléments pour une Sociologie de la Littérature* (Edebî ile İçtimaî. Bir Edebiyat Sosyolojisi İçin Unsurlar), Flammarion, Paris 1970.

Merkezi" kuruldu. Edebî olaylar derken şu anlatılmak isteniyordu: uğraşılacak konu, kategori olarak edebiyat değil, olay olarak edebiyattır. İlk çalışmalar, okumanın psiko-sosyolojisi ve kitabın dağıtımı üzerinde yoğunlaştı. Merkez, 1965'de yeni bir araştırma enstitüsüne katıldı: Edebiyat ve Artistik Kitle Teknikleri Enstitüsü (İLTAM). Aynı yıl, üniversitenin Teknoloji Enstitüsünde kurulan Sosyal Meslekler ve Haberleşme Meslekleri adlı iki bölüm, İLTAM'ın araştırmalarına geniş bir pedagojik uygulama sahası açtı... Bordo'daki edebiyat sosyolojisi araştırıcıları çeşitli eğilimlerde kimseler: pozitivistler, Marx'cılar, Sartre'cılar, Goldmann'cılar..."[11] Bu zengin muhtevalı eseri daha sonra inceleyeceğiz. Şimdi Goldmann'ın düşüncelerini tanıtmak istiyoruz.

Diyalektik ve Edebiyat Tarihi

Goldmann (1913-1971)'ın ilk meziyeti, aydınlık bir metot getirmiş olmasıdır, Dubois'ya göre. Bu metot "topyekunluk" veya "anlamlı yapı" gibi Lukacs'ın estetiğinden alınmış temellere dayanır. Ana fikri şu: Edebî eserin gerçek yaratıcısı sosyal gruplardır. Demek ki edebiyat sosyoloğu grup ideolojisiyle, eserin düşüncesi arasında bir yapı homolojisi (eşdeğerlik) aramakla başlayacaktır işe. Bunun için "dünya görüşü" kavramından faydalanacaktır. Goldmann'a göre, dünya görüşü "bir topluluğun üyelerine ait zihnî, hissî, hatta harekî eğilimleri aşırı bir tutarlılığa kavuşturan kavramsal bir genelleme, tutarlı bir sorular ve cevaplar bütünüdür. Bu bütün, kendini, edebiyat alanında somut bir varlıklar ve nesneler dünyası yaratarak ifade eder". Bu görüşü en yüksek şuuruna ulaştırmak, ve hayal planında, yapısallaştırılmış bir tasavvura aktarmak yazarın görevi. Demek ki ten-

11 Robert Escarpit, a.g.e., Önsöz, ss. 5-8.

kitçinin ilk işi, eserde belli bir dünya görüşünü meydana çıkarmak (anlama merhalesi), sonra da eserin yapısını daha geniş bir yapı içine yerleştirmek, (izah merhalesi).

Çeyrek asırdan beri gelişen bir düşünceyi, böylesine güdük bir şema içine hapsedemeyiz. Yazarla toplum arasındaki bu "dünya görüşü" bağı Goldmann sosyolojisinin ana fikri, ama boyuna gelişen, sonunda kendi kendini inkâr eden bir fikir. Konuyu bütün ayrıntılarıyle tarayan Rodolphe Roelens galiba bir noktada yanılıyor. Bu kavram Bükreşli sosyoloğun eserinde ilk defa "Diyalektik ve Edebiyat Tarihi" başlıklı makaleyle (1947) değil Kant hakkındaki çalışmanın önsözünde (1945) karşımıza çıkar. Okuyalım:

"Kucağında yaşadığı toplumun düşünceleriyle tezada düşen fikir adamı, tanınmamaya, tek başına kalmaya, unutulup gitmeye mahkûm. Kimbilir kaç dâhi çağdaşlarının dilini konuşmadığı için, hiçbir iz bırakmadan kaybolmuş. Zihin hayatında olduğu gibi, felsefede de önemli olan, insan hayatının değişmesine yardım edendir. İnsan hayatı bir münzevinin hayatı demek değildir. Cemaatın hayatı demektir. Ve cemaatın içinde insan kişiliğinin hayatıdır. Onları birbirinden ayıramayız. Mâzideki bir felsefe sistemini tetkik etmek isteyen her çalışma, önce bu sistemin çeşitli unsurlarını, o çağın içtimaî şartlarına bağlamak zorundadır. Avrupa burjuvazisi ile gelişen, Avrupa burjuvazisinin geliştirdiği dünya görüşünün üç ana unsuru var: hürriyet, ferdiyetçilik, hukukî eşitlik. Bu dünya görüşü, fikir hayatının çeşitli sahalarında, çeşitli biçimlere bürünecektir. Bu üç unsur, felsefe alanında, en mükemmel ifadelerini rasyonalizmde bulurlar."[12]

Goldmann, diyalektiği bir büyü formülü sananlara karşı çok haşindir: "Diyalektik materyalizm denilince ilk akla ge-

12 Bkz. Lucien Goldmann, "La Communaute Humaine et l'Univers chez Kant" (Kant'ta İnsan Topluluğu ve Evren), Türkçesi için bkz. *Yeni İnsan* dergisi, Eylül-Ekim 1967.

len, büyük felsefî sistemlerin ve sanat eserlerinin doğuşunda, iktisadî hayatın oynadığı rol oluyor. İktisadî temelle, fikir ve sanat eserleri arasında münasebet olduğu bir gerçek. Ama bu münasebet tek taraflı değil, dolaylı, karmaşık, örtülü. Fikir ve sanat eserinin, kendine özgü bir varlığı var. İktisadî temel bu yapıyı değiştirmez. Yani üstyapının altyapıya bağlılığı, marksist tarihçinin aydınlığa çıkaracağı bir problem değil, belki bütün çalışmalarının bir sonucu. Her ciddî marksist kabul eder ki, nice idealist araştırmalar bir filozofun düşüncesini tesbit edebildikleri ölçüde, tarihî maddeciliğe uygun olduklarını iddia eden aceleci ve yalınkat izahlardan çok daha geçerlidirler... Felsefe tarihçisi, tarihî maddeciliği iktisat formüllerine ircaa kalkan araştırıcıya, gayet haklı olarak ben düşünce ile meşgulüm; bu düşüncenin iktisat veya toplum tarafından belirlenişi, sosyoloğu ilgilendirir, diyebilir."[13]

Goldmann'ın, daha sonra XVII. asır Fransız edebiyatına uygulayacağı *(Le Dieu Caché* [Gizli Tanrı], 1956) dünya görüşü, toplum, yazar ilişkilerini 1947'de yayımlanan "Diyalektik ve Edebiyat Tarihi" makalesinden izleyelim:

"Diyalektik materyalizme çatanlar, meseleyi çok defa yanlış anlamışlar, materyalizmi savunanlar ise kendilerini savunmak telaşı ile, aynı yanlışları paylaşmış, gerekli teması kesmişlerdir. Yanlış anlamalar içinde en yaygını, diyalektik materyalizmi Taine'in nazariyesi ile karıştırmak. Taine, eseri, yazarın biyografisi ve içinde yaşadığı çevre ile izah eder. Gerçi diyalektik materyalizm de, felsefî düşünceyi ve edebî eseri ekonomik ve sosyal hayattan ayırmaz, ama mücerret, ve katı bir sosyolojizmin kabul ettiğinden çok daha büyük bir hürriyet tanır yazara. Filhakika, yazarın çevreyle münasebetleri sanıldığından çok daha detaylı ve girift; ese-

13 Lucien Goldmann, "Diyalektik Maddecilik ve Felsefe Tarihi", *Recherches Dialectiques* içinde, Gallimard, Paris 1958, ss. 26-45.

rinin iç mantığı çok daha bağımsızdır. Tarihî maddeciliğe göre, edebiyat eserinin tetkikinde temel unsur şu: edebiyatla felsefe, belli bir dünya görüşünün, ayrı ayrı planlarda ifadesidir. Dünya görüşlerini yaratan fertler değil, toplumlardır. Bir dünya görüşü, gerçeğin bütünü hakkında tutarlı ve ahenkli bir görüşdür. Oysa fertlerin düşüncesi –istisnalar bir yana– tutarlı ve ahenkli değildir. Dünya görüşü şöyle tanımlanabilir: İktisadî ve içtimaî durumları aşağı yukarı aynı olan bir insan topluluğuna, yani içtimaî bir sınıfa, kendini kabul ettiren bir düşünce sistemi. Herkesin bu görüşde az veya çok payı vardır. Bu his, düşünce ve aksiyon beraberliği, bazı insanları birbirine yaklaştırır ve onları öteki sınıflardan ayırır. Filozof (veya yazar) bu görüşü bütün sonuçları ile düşünür (veya duyar) ve kavramlar (veya duygular planında) kelimeleştirir. Ama bu dünya görüşü zaten mevcut olacak ki, filozof veya sanatçı onu dile getirebilsin. Çevre, yazarı damgalar, ama yazarın tepkisi türlü biçimlerde belirebilir: uyum, ret veya isyan. Yahut yazar başka çevrelerden gelen etkilerle, çevresinden aldıklarını kaynaştırır. Hatta uzak zaman ve mekânlardan gelen ideolojiler, kucağında yaşadığı ortamın etkisini yok edebilir. Edebiyat tarihçisi, yazarın hayatına dikkatle eğilmelidir. Ama daha derinlemesine bir tahlil söz konusu olunca, biyografi ikinci plana düşer. Mühim olan, eserle belli sosyal sınıfların dünya görüşü arasındaki münasebettir. Çevrenin eser üzerindeki etkisi, araştırıcı için, daha çok istatistik bir değer taşır. Yani şu veya bu ferdin özel durumu değil de, büyük sayıda fertler, mesela bir felsefe veya edebiyat akımı, söz konusu olduğu ölçüde, geçerlik kazanır. Söz gelişi Fransa'da realist edebiyatın temsilcileri (Villon ve Rabelais'den Molière, Diderot ve Voltaire'e kadar) daha çok "Üçüncü Tabaka"dan, romantizminkiler ise (Chateaubriand, Vigny, Lamartine, Musset) küçük zadegândan gelmektedir. Kısaca belli bir içtimaî

zümrenin fertlerinde belli bir düşünme ve hissetme tarzı göze çarpar. Fakat çok karmaşık bir varlıktır insan. Sosyal hayatın bütünü içinde türlü işler görür. Düşüncesi ile iktisadî hayat arasında sayısız ve çeşitli bağlar (aracı) vardır. Demek ki, eseri sosyolojik bakımdan izah ederken, biyografiye fazla önem vermek tehlikeli. Ama bu sosyolojik izahın kendisi de, edebiyat tarihçisine düşen işin sadece bir parçası. Onun asıl görevi, eseri anlamak ve estetik planda değerlendirmektir. Eser, yazarın yarattığı somut bir varlıklar ve nesneler dünyası. Konuşan yazardır, ama eserin aracılığıyla konuşur. Yani yazarın hayatını tanımak, eserlerini anlamak için çok büyük bir fayda sağlamaz. Yazarın şuurlu niyetleri, felsefî, edebî ve siyasî fikirleriyle, yarattığı dünyayı görüş ve hissediş tarzı arasında bir çözülüş olabilir. Eserin değerini yapan, kahramanlarının görüş tarzıdır, yazarın değil. Balzac'ı hatırlayalım: Kralcıdır, gericidir, ama çöken bir krallığın ve aristokrasinin rezilliklerini herkesden iyi anlatır. Ülküsü cihanşümul bir ortaçağ imparatorluğu olan Dante'nin eserleri de, Rönesans'ın ferdiyetçi görüşünü müjdeler. Tarihçinin görevi, eserin, ilkin manasını araştırmaktır. Ancak daha sonra, bu mana ile çağın ekonomik, sosyal ve kültürel aktörleri arasında bir münasebet kurabilir. Eser, ne kadar değerliyse, o kadar bağımsızdır ve çeşitli sınıfların düşüncelerini aksettirebilir. Eser ne kadar büyükse, o kadar şahsîdir. Büyük eseri anlamak için şahsın biyografisine ihtiyaç yoktur, eser kendi kendine yeter. En güçlü şahsiyet, düşünce hayatı ile yani içtimaî şuurun temel kuvvetleriyle kaynaşan kimsedir."[14]

Rodolphe Roelans bir yıl önce yayımlanan incelemesinde şöyle diyordu: "Goldmann'ın araştırmaları ilerleyen, gerileyen, hatta plan değiştiren dalgalar halinde birbirini

14 Bkz. Lucien Goldmann, "Diyalektik Maddecilik ve Edebiyat Tarihi", a.g.e. içinde, ss. 45-64.

kovalıyor yirmi yıldan beri. Bugün de sona ermiş değil bu çalışmalar."[15] Ne yazık ki, edebiyat sosyolojisi, bu çok velut ve çalışkan nazariyecisini kaybetmiş bulunuyor. Onun zengin mirasını bir iki sayfa içinde özetlemek imkânsız. Metodunu uygulamaları içinde izlemek için *Gizli Tanrı* ile *Roman'ın Sosyolojisi* adlı eserlerine de eğilmek lâzım.

15 Rodolphe Roelans, "Les avatars de la médiation dans la Sociologie de Lucien Goldmann" *L'Homme et la Société* dergisi, no. 15, 1957, s. 295 vd.

İletişim'den

Cemil Meriç

BÜTÜN ESERLERİ

Jurnal; 1955-65
CİLT 1 / 399 SAYFA

Jurnal; 1966-83
CİLT 2 / 349 SAYFA

Bu Ülke
339 SAYFA

Bir Dünyanın Eşiğinde
431 SAYFA

Sosyoloji Notları ve Konferanslar
411 SAYFA

Saint-Simon; İlk Sosyolog, İlk Sosyalist
159 SAYFA

Umrandan Uygarlığa
349 SAYFA

Mağaradakiler
287 SAYFA

Kırk Ambar; Rümuz-ül Edeb
CİLT 1 / 463 SAYFA