# cevdet kudret

## bir bakıma

İNKILÂP VE AKA

# cevdet kudret / bir bakıma

# YAZARIN SANAT ESERLERİ

## ŞİİRLER

*Yedi Meşale* (Altı arkadaşıyle birlikte, 1928. Tükendi)
*Birinci Perde* (1929, Tükendi)

## HİKÂYELER

*Sokak* (1974)

## ROMANLAR

*Süleyman'ın Dünyası :*
I. *Sınıf Arkadaşları* (1943, 1976)
II. *Havada Bulut Yok* (1958, 1976)
III. *Karıncayı Tanırsınız* (1976)

## DENEMELER

*Dilleri Var Bizim Dile Benzemez* (1966. Tükendi)
*Bir Bakıma* (1977)

CEVDET KUDRET

# BİR BAKIMA

ŞİİR ÜZERİNE
ROMAN ÜZERİNE
OYUN ÜZERİNE
KİŞİLER ÜZERİNE
VE
ÇEŞİTLİ KONULAR ÜZERİNE
DENEMELER



İNKILÂP ve AKA
KİTABEVLERİ Koll. Şti.
Ankara Cad. No. 95 - İstanbul

İNKILÂP ve AKA BASIMEVİ
*Cağaloğlu, Cemalnadir Sok. 24*
ISTANBUL — 1977

# İÇİNDEKİLER


ŞİİR ÜZERİNE

Açık, Kapalı ..... 9
Anlamlı, Anlamsız ..... 38
Güdümlü, Güdümsüz ..... 42
Divan Şiirine Uzaktan Merhaba ..... 56
Kim Öle Kim Kala ..... 87
Ölçek Dedikleri 91
Şiir İle Musiki ..... 104
Çizmeli Eleştirme ..... 108
Molla Kasım'ın «Şiir Tahlilleri» 120

ROMAN ÜZERİNE

Roman Deyince 143

OYUN ÜZERİNE

Türk Tiyatrosu Yazarını Arıyor ..... 157
«Finten» Üzerinde Shakespeare Etkileri 199

KİŞİLER ÜZERİNE

«Şair-i Âzam» ..... 221
Emperyalizm Karşısında Mehmet Akif 230
Nâzım Hikmet Üzerine Notlar..... 258
Faruk Nafiz'in Şiiri ve «Han Duvarları»nın Kaynakları Üzerine Notlar 279
Ziya İle Geçen Zaman ..... 295
Bodrum Sürgünü:
I. *«Mavi Sürgün» Olayı* ..... 310
II. *Akdeniz'i Yeniden Yaratan Adam* ... 332
«Umman Ninenin Mektupları» 340

ÇEŞİTLİ KONULAR ÜZERİNE

Halk Birikimi ..... 361
Sanata Dokunmayalım 368
Muşmula İle Köpek ..... 372
Aydın Kırımı ..... 378
Medreseye Doğru ..... 385
Terazili Din Bilgisi 393

# ŞİİR ÜZERİNE

# AÇIK, KAPALI

## I

Edebiyatımız döndü dolaştı, son yıllarda gene aynı noktaya geldi: açıklık, kapalılık.

Gerçi, bir yazının açık, ya da kapalı olması, her şeyden önce okuyucunun o konuda hazırlıklı olup olmamasına bağlı. Şiirle hiç alışverişi olmayan bir kimseye, Halk şiiri bile kapalıdır; «*Hayır, hayal ile yoktur benim alışverişim; / Sözüm odun gibi olsun, hakikat olsun tek*» diyen Mehmet Âkif bile kapalıdır. Hele Divan şiirinin sözcüklerini, söz oyunlarını, kurallarını bilmeyen kişiye o edebiyat elbette hiçbir şey söylemez...

Ama, benim demek istediğim, o çeşit kapalılık değil. Ben, edebiyatı seven, çeşitli sanat dergilerini okuyan, hattâ edebiyatı uğraş edinen, yani edebiyat eserine karşı hazırlıklı olan kişiler bakımından açıklık, kapalılık konusunu ele almak istiyorum.

Hep biliyoruz, medrese devrinde her okur-yazar şiir eğitiminden geçer, hattâ çoğu aydınlar, iyi-kötü, bir şeyler yazardı. Böyle olduğu halde, Tanzimat devrinde, Batı edebiyatı yolunda yeni

bir edebiyat ortaya çıkınca, Divan şiirinden yana olanlarla yeni şiirden yana olanlar arasında çetin bir tartışma başladı. Divan şiirini yürütmek isteyenler, özellikle Abdülhak Hâmit'in manzumelerini anlaşılmamakla suçlandırıyor, alaya alıyorlardı. Ama zamanla, yeni biçimlere, yeni söyleyişlere bir kerteye kadar alışıldı. Derken, «Edebiyat-ı Cedide» topluluğu ortaya çıktı. Edebiyat-ı Cedide'ciler, nazımda ve nesirde, eski edebiyatın son kalıntılarını da atmış, yepyeni biçimler ve söyleyişler getirmişlerdi. Yeniden bir kavga başladı. Ama bu sefer çatanların en başta gelenleri, Doğulu sanata bağlı kalanlar değil, yabancı dil bilen, Batı edebiyatını az-çok tanıyan kişilerdi (Ahmet Mithat, Ahmet Rasim, v.b.).

Duygu ve düşünceleri birtakım yeni tamlamalar, yeni söyleyiş biçimleriyle anlatmağa çalışan Edebiyat-ı Cedide sanatçılarının bir çok deyişleri; sözgelimi, mehtaplı geceyi anlatmak için kullanılan *sâât-ı semen-fâm* (yasemin renkli saatler), karın savrularak yağışını anlatmak için kullanılan *beyaz lerze* (titreyiş), *dumanlı uçuş*, sis için *zulmet-i beyzâ* (beyaz karanlık) v.b. gibi sözler hep kapalı görülmüş, «nedir? ne demektir?» diye, sanatçılar bir soru yağmuruna tutulmuştu. Cenap Şahabettin, bir *sâât-ı semen-fâm* tamlamasını anlatabilmek için bin dereden su getirmiş, bunun *beyaz saatler* demek olduğunu; «karanlık gece» ye *siyah gece* dediğimiz gibi, «aydınlık gece» ye de *beyaz gece* diyebileceğimizi; saatler gecenin par-

çaları olduklarına göre, bütünün kabul ettiği hali parçaların da kabul edeceğini, öyleyse, *siyah saatler, beyaz saatler* de denebileceğini; beyaz saatler anlamlı olunca, *sâât-ı semen-fâm* (yasemin renkli saatler) tamlamasının da anlamlı olacağını; fakat bunda gerçek anlam yerine «mecazî» anlaın arayacak kadar yumuşak davranmak gerektiğini sayıp dökmüştü.

Bunca hazırlıktan sonra, Meşrutiyet devrinde Ahmet Haşim'in şiirleri de gene anlaşılmamakla suçlandırılmıştır. Fakat Haşim, Sembolizm okulunun ilkelerini benimsediği için, Edebiyat-ı Cedide'ciler gibi, şiirini açıklamağa kalkışmamış; tersine, «*şairin dili nesir gibi anlaşılmak için değil, duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden çok musikiye yakın, ortalama bir dildir*» demiş; şiirde «*sözcüğün anlamının değil, cümle içindeki söylenişinin*» önemli olduğunu bildirmiş; hattâ, «*şiirin güzelliği bakımından kapalılığın gerekli olduğunu*» söylemiştir. Haşim'e göre, şiir, kapalılık sayesinde, «*peygamberlerin sözü gibi, türlü yorumlara elverişli bir genişlik*» kazanır, tek bir anlamın çemberi içine sıkışıp kalmaz.

> «*Bir şiirin anlamı başka bir anlam olmağa elverişli oldukça, her okuyan ona kendi hayatının da anlamını verir ve böylelikle şiir, şairlerle insanlar arasında ortaklaşa bir duygulanma dili olur. En zengin, en derin ve en etkili şiir, herkesin istediği yolda anlayacağı*

*ve binaenaleyh sonsuz duyarlıkları içine alabilecek bir genişliği olandır.* [1]

Bu görüş, Batıda, XIX. yüzyıl sonlarında, Sembolizm akımıyle yaygın bir hal almış; o tarihten sonra, şiirde kapalılığı savunanlarca tekrarlanıp durmuştur. Nitekim, şiirde anlamsızlıktan yana olan Oktay Rifat'ın, kendi görüşünü pekiştirmek için, Valéry'den çevirdiği bir yazıda şöyle cümleler görüyoruz :

*Şiirlerime ne anlam verilirse anlamları odur. Benim onlardan çıkardığım anlam bana göredir, kimsenin onlara başka anlamlar vermesine engel olmaz. Her şiirin, şairin belirli bir düşüncesine uygun, yahut bu düşüncenin tıpkısı, asıl, tek bir anlamı olduğunu söylemek, şiirin yapısına aykırı, şiiri öldürebilecek bir yanılmadır... Şiirin amacı, hiçbir zaman belirli bir şey anlatmak değildir... Şiirin amacı, şairin içinden geçen anlaşılabilir, olabilir olayları okuyucuya aktarmak değildir. İstenilen, okuyucuda bir ruh hali yaratmaktır.* [2]

Bu görüşü, yazımızın III. bölümünde tartışacağız. Şimdi gene Ahmet Haşim'e dönelim.

Meşrutiyet devrinde, eskisi gibi artık sözcüklerin, ya da tamlamaların ne demek olduğu üzerin-

---

[1] Ahmet Haşim, «*Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*», *Piyale*, 1928.

[2] «*Yeditepe*» dergisi, 1959, yeni seri, no. 1.

de durulmuyor; şiirin bütününün anlaşılmadığı söyleniyordu. Gerçekten de, Haşim'in şiirinde sözcükler ve tamlamalar, hattâ cümleler teker teker anlaşılıyor, fakat bunların birleşmesinden ortaya çıkan şiirin bütünü okuyucuya kapalı kalıyordu. *Bir Günün Sonunda Arzu* başlıklı şiir bunların en ünlüsü ve üstünde en çok durulanıdır. Haşim, bu şiirde kapalılığı sağlamak için, düşünceden düşünceye birtakım sıçramalarla geçmiştir. Biliyoruz, şiirde her şey söylenmez, düşünce ve duygular, birtakım sıçramalarla, en kestirme yoldan anlatılır. Bir toplantıda Melik Cevdet Anday'ın andığı şu beyit, bunun en güzel örneklerinden biridir :

*Uzun kavak gıcım gıcım gıcılar;*
*Anne, benim sol böğrümde acı var.*

(Halk türküsü)

Şu beyitte de, çağrışım yoluyla bir sıçrama vardır :

*Şu Sille'nin minaresi tahtadan,*
*Benim hasmım ak sakallı softadan.*

(Halk türküsü)

Haşim'in yukarda adı geçen şiirinde, güller, altın kuleler, uçan kuşlar, akşamlar anlatılırken, şair uzun bir sıçrayışla :

*Göllerde bu dem bir kamış olsam*

deyivermiştir. İşte bu istek yadırganmış, mizah, hattâ alay konusu olmuş, ozanın karikatürleri çizil-

miştir. Yıllarca sonra Orhan Veli'nin bir isteği de Haşim'inki gibi yadırganmış, şiiri kapalı görülmüştü. Ozan, *Eskiler Alıyorum* adlı şiirinde şöyle der :

*Şiir yazıyorum*
*Şiir yazıp eskiler alıyorum*
*Eskiler verip musikiler alıyorum*
*Bir de rakı şişesinde balık olsam.*

Eskiler alıp vermekten söz ederken birdenbire «rakı şişesinde balık olma» isteğine atlayış okuyucuyu şaşırtıyor. Çünkü son dize ile ondan önceki dizeler arasında hiçbir bağ yok. Oysa, bu, edebiyatımızda olmadık bir şey değil. Hep biliyoruz, Halk şiirinde, bir çok manilerin ilk iki dizesiyle son iki dizesi arasında anlam bağı yoktur :

*Bu dere derin oldu,*
*Gölgesi serin oldu;*
*Benim sevdiğim güzel*
*Ellere gelin oldu.*

Manilerde bir düşünceden başka bir düşünceye ansızın atlayıştan doğan sürpriz, şaşırtacak yerde hoşa gitmektedir. Bu çeşit atlamalara bazı türkülerde de raslıyoruz :

«Çanakkale türküsü» nde beyitlerin birinci dizeleriyle ikinci dizeleri arasında anlam bağı yoktur :

*Çanakkale içinde aynalı çarşı,*
*Ana ben gidiyom düşmana karşı.*

*Çanakkale içinde bir uzun selvi,*
*Kimimiz nişanlı, kimimiz evli.*

*Çanakkale içinde bir dolu testi,*
*Analar babalar umudu kesti.*

Türküdeki ana düşünce, Çanakkale içinde vurulan kişinin «düşmana karşı gitmesi, gidenlerin nişanlı ya da evli olması, anaların babaların umudu kesmesi» dir. Bunlar ikinci dizelerde anlatılmıştır. Birinci dizelerdeki «aynalı çarşı, uzun selvi ve dolu testi» nin bu ana düşünce ile hiçbir ilgisi yoktur. Şiirimizde böyle bir gelenek bulunduğu halde, Orhan Veli'nin «rakı şişesinde balık olma» isteği neden yadırgandı? Bu, herhalde, «sıçrayıştan» değil, isteğin «garip» görülmesinden olsa gerek...

Kapalılığı sağlamak için, Ahmet Haşim'in başvurduğu yollardan biri de, yalnız sonuçları söyleyip sebepleri söylememektir. Yukarda sözünü ettiğimiz *Bir Günün Sonunda Arzu* adlı şiirinde eğer, akşam kızıllığı içinde göllerdeki kamışların güzelliğini tasvir ettikten sonra, *Göllerde bu dem bir kamış olsam* deseydi, isteği hiç de yadırganmayacaktı. Ama ozan haklı olarak uzun lâftan kaçınmış, bunu sadece sezdirmekle yetinmişti. Bu konuda, başka bir şiiri üzerinde de durmak ve edebiyat tarihimiz bakımından önemli saydığım bir olayı da bu vesile ile bildirmek istiyorum. Nurettin Artam'dan duymuştum: Rezzan Hanım, Rudyard Kipling'den çevirdiği *Cengel Kitabı*'nı *Dergâh* dergisinde

dilim dilim yayınlarken, ağaçtan ağaca atlayarak uzun bir yolculuğa çıkan maymunların türküsünü nazma çevirmesini Haşim'den rica etmiş. Haşim öneriyi kabul etmiş, fakat Kipling'in şiirinden kendisi başka bir şiir çıkarınca, çeviriden vazgeçmiş. *Cengel Kitabı*'nda maymunların söylediği türküden birkaç dize alıyorum :

*İşte biz, sıra sıra çözülmüş fistolar gibi*
*Yarı yoldan ziyade, kıskanç aya doğru gidiyoruz!*
*Bizim oynak sürümüze imreniyor musunuz?*
. . . . . .
*Biz burada bir sıra dal üzerinde oturuyoruz,*
*Bildiğimiz güzel şeyleri düşünerek,*
*Yapmak istediğimiz şeyleri hayalimizden geçirerek.* [3]

Haşim'in o şiirden esinlenerek yazdığı *Yarı Yol* adlı şiiri de şu :

*Nasıl istersen öyle dinle, bakın :*
*Dalların zirvesindeyiz ancak,*
*Yarı yoldan ziyade yerden uzak,*
*Yarı yoldan ziyade mâha* (aya) *yakın.*

İşte böyle, dal tepelerindeki varlıkların kimler olduğu, oraya niçin çıktıkları, ne yapmak istedikleri v.b. atılınca, yani sebepler söylenmeyince, şiir elbette kapalı bir hal alıyor...

---

[3] Budyard Kipling, *Cengel Kitabı*, çev. Nurettin Artam; 1936, c. I, s. 88.

Şiirde kapalılık akımı, Cumhuriyet devrinde Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas (özellikle *Ağrı* şiiri) ve bu akımın en önemli temsilcisi Fazıl Hüsnü Dağlarca'dan geçtikten sonra, belki de Orhan Veli'nin aydınlık şiirine tepki olarak, bir süre içten içe kaynadı, günün birinde Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* kitabıyle ve birdenbire patlak verdi. Ama bu sefer, kapalılık başka bir temele dayanıyor: Sembolizm akımından gelme şiir görüşünde anlama sırt çevrilmiyor, ancak, şiire herkesin kendine göre bir anlam vermesi yeter görülüyordu; yeni akımda ise anlam büsbütün inkâr ediliyor, şiirin kapalılığı, anlamsızlık yoluyle sağlanmak isteniyor. Oktay Rifat şöyle diyor:

> *Bir sözün gözümüzün önüne gelen görüntüsü, olabilecek bir şeyse o söze anlamlı, olmayacak bir şeyse anlamsız deriz.* Ahmet düştü *sözünün bir anlamı vardır, çünkü Ahmet düşebilir.* Lâmbanın saçları ıslak *sözünün bir anlamı yoktur, çünkü lâmbanın saçı olmaz, Bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden, anlamla da bağlı kalması istenemez.*[4]

---

[4] *Perçemli Sokak*, önsöz, 1956.

Kitaptaki şiir ve nesirlerin çoğu bu anlayışla yazılmış :

*Telgraf tellerinde gemi leşleri.*

*Denizin çarşısında yeşil zeytin*
*Balıklar geçti düdük çala çala*

*Deniz damlardaki yuvasına girdi*

*Uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü*
*ellerimi yaladı mı yemyeşil kesilirim.*

Ozan, gerçeğe başka bir açıdan bakabilmek için, sözcüklerin gündelik düzenini bozarak yeni görüntüler yaratıyor. Bu görüntüler alıştığımız gerçeğe uymadığı için de, cümleler anlamsız gibi görünüyor. Ama ozan anlama değil, söyleyişe önem veriyor...

Gerçeğin alışılmış düzenini değiştirerek anlamı kapamak, bizim edebiyatımızda çok eski bir geleneğe dayanır. Yunus Emre'nin ünlü *Şathiye*'siyle başlayan bu çığır, Halk tasavvuf edebiyatında sürüp gelmiştir :

*Çıktım erik dalına.*
*Anda* (orda) *yedim üzümü.*

*Kerpiç koydum kazana,*
*Poyraz ile kaynattım.*

*Bir sinek bir kartalı*
*Salladı yere vurdu...*

(Yunus Emre)

*Leylek koduk* (sıpa) *doğurmuş,*
*Ovada zurna çalar;*
*Balık kavağa çıkmış*
*Söğüt dalın biçmeğe.*

(Kaygusuz Abdal)

Ama, tasavvuf ozanları, bunu, anlamsız söz söylemek için değil, kaba sofuların «münafıklığına» karşı, «anlamın yüzünü örtmek» için yapmışlardır. Yunus Emre, *Şathiye*'sinde bunu açıkça bildirir :

*Yunus bir söz söylemiş*
*Hiçbir söze benzemez,*
*Münafıklar yüzünden*
*Örttü mâna yüzünü.*

Hele folklorumuzda bunun çok zengin örneklerini buluruz. Dinleyiciyi masalların gerçek-dışı havasına hazırlamak için masal başlarında söylenen «tekerleme» lerden iki örnek veriyorum :

*Evvel zaman içinde,*
*Kalbur saman içinde,*
*Deve tellâl iken,*
*Pire hammal iken,*
*Ben babamın beşiğini tıngır mıngır sallar iken...*
. . . . . .
*Ordan gittim İstanbul'a, bir kâse yoğurt aldım.*

*Durudur diye,*
*Dokuz yüz doksan dokuz testi su kattım*
*Koyudur diye;*
*Sultanahmet minarelerini belime soktum*
*Borudur diye;*
*Tophane güllelerini cebime doldurdum*
*Darıdır diye;*
*Akdeniz'e girdim*
*Kıyıdır diye,*
*Ortasına bastım*
*Kurudur diye;*
*Ahırdağı'na bir tekme vurdum*
*Geri dur diye;*
*Beni aldılar tımarhaneye götürdüler*
*Delidir diye;*
*Tımarhaneyi dürdüm katladım sırtladım*
*Halıdır diye...*

Tasavvuf ozanı, bunu, «münafıklar yüzünden», masalcılar da «gerçek-dışı havayı hazırlamak» için yapmıştır; yeni ozan ise, «ilgi duyma» yı sağlamak için yapıyor.[5]

Konuşma dilimizde de, bir çok deyimler bu yolda kurulmuştur: *küplere binmek, etekleri zil çalmak*, v.b...

---

[5] *Gerçeğin gündelik düzenini değiştirmek, yahut başka bir açıdan bakabilmek elimizde olsaydı, daha çok ilgi duyardık ona.* (Oktay Rifat, *Perçemli Sokak*, önsöz).

Olmayacak görüntüleri yansıtan bu sözlere konuşma dilimizde birer anlam yüklendiği için, hiçbirini yadırgamıyoruz. Demek oluyor ki, yadırgamak, anlamamaktan doğuyor :

*Etekleri zil çalmak* (çok sevinmek)

deyimini yadırgamıyoruz, çünkü bir anlamı var;

*Ne bilsin aynadaki çıngırağı*
(Oktay Rifat)

dizesini yadırgıyoruz, çünkü açık bir anlamı yok.

## II

Bugün kapalı şiiri deneyen ozanların hepsi aynı yolda yürümüyor. Bunların bir bölüğü, gerçeğin alışılmış düzenini bozarak anlamsız şiire ulaşmayı; bir bölüğü de gerçeği yalın olarak değil de, eskisi gibi kapalı olarak vermeyi deniyor. Ama her ikisi de, isteklerini sağlamak için, çoğuzaman sembolist ozanların başvurduğu yollardan yararlanıyorlar :

Yer yer, alışılmamış sözcükler kullanmaktadırlar :

*Bakınca bir şiir «canlıyorum» dünyaya.*
(Edip Cansever)

*Çocuğu «çocukluyor» bir düdüğün kırmızısı.*
(Edip Cansever)

*Gök bile «kuşladı» ama hanimiş sen.*
(Metin Eloğlu)

*Nedir o kuyulara «iğiliği», damlara «tırmanığı»*
(Metin Eloğlu)

Yeni sözdizimi biçimleri kurmaktadırlar:

*Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin.*
(Cemal Süreyya)

Yeni anlatım biçimleri denemektedirler:

*Taylar gibi yürüyüşün senin Konya düzü gibi.*
(Salâh Birsel)

(birbiriyle ilgili *at* ile *meydan* [Konya düzü] ayrı ayrı ilişkilerle yanyana getirilmiş).

*Odayı arşınlıyor — adı üstünde — o gidip de gelmek biçimindeki odayı.*
(Edip Cansever)

*Bir karınca küçümenliğe yerleşiyorken*
*Siyah olarak.*
(Edip Cansever)

*Ben derim : sana olmak, seni duymak,*
*seni yürümek,*
*Besbelli seni büyümek kendimde...*[6]
(Edip Cansever)

Yeni tamlamalar kurmuşlardır :

*Nerden uzatmışsa «tenha boynunu.»*
(Cemal Süreya)

*«Bir «ergen oda» nın «kolay köşe» sinde.*
(Gülten Akın)

*«Kolay kafesli» mendirek çocuğu.*
(Oktay Rifat)

*«Eski püskü martılara» doğru.*
(Oktay Rifat)

*Hele o «ham cumalar», o haziran kökleri...*
(Metin Eloğlu)

---

[6] Aynı düşünceyi başka ozanlar düz anlatımla şöyle söylemişlerdir :

*Al gider benden benliği,*
*Doldur içime senliği.*
(Yunus Emre)

*Bende olan âşikâr sensin,*
*Ben hod yoğum, ol ki var sensin.*
(Fuzuli)

*Öyle bir ben ki gelen kapına,*
*Baştan başa sen.*
(Özdemir Asaf)

*O «babacan acıkma» ya varıyorum vara*
*vara.*
(Metin Eloğlu)

(Buradaki *tenha boyun, kolay köşe, kolay kafes, eski püskü martı, ham cuma, babacan acıkma* sözleri Edebiyat-ı Cedide'cilerin *sâât-ı semen-fâm* [yasemin renkli saatler], *beyaz lerze* [titreyiş], *dumanlı uçuş, zulmet-i beyzâ* [beyaz karanlık] tamlamaları gibi yadırganmaktadır; ama günün birinde belki bunlara da alışılacaktır.)

Kimizaman, bilinen dilgilgisi kurallarını bozmuşlardır :

*. . . siz git ey!*
*. . . siz bak ey!*
(«Siz gidin, siz bakın» yerine).

*Onun çok uzakta bir evi var*
*Damlarında serçeler «kalkıp»*
*Bahçesinde kadınlar «olup» bir ev.*
(Edip Cansever)

(«Serçeler kalkan, kadınlar olan» yerine).

*Bir adam «yoksulluk ediyorsa» onu...*
(Cemal Süreya)

*Ben küçük «dükkânlarsız, kahvelersiz»*
*sokakları sevmem*
*Bir sabah «çıkmak güneşler», «aylar bir*
*sabah çıkmak».*
(İlhan Berk)

Mecazlara geniş ölçüde yer vermektedirler :

*Bulutların çıkınında.*

(Oktay Rifat)

*Bir bardak su gibi diş diş*
*Deli otları İstanbul'un.*

(Oktay Rifat)

*Çıplak ayaklı camların kedisi.*

(Oktay Rifat)

Bir düşünceden öbür düşünceye geniş sıçrayışlarla geçilmekte, sonuçların hangi sebeplerden doğduğu söylenmemektedir :

*Bir yanda esaslı kederler içinde gençliğimiz,*
*Bir yanda Sirkeci'nin tren dolu kadınları*
*Âdettir sadece ağızlarını öptürürler*

*Adımın bir harfini atıyorum.*

(Cemal Süreya)

Kapalılığı sağlamak için Sembolizm akımında da başvurulan bu olanakların dışındaki yeni olanaklardan bazıları şunlardır :

Sözcüklerin cümle içindeki düzeni bozularak gerçeğin alışılmış düzeni alt-üst edilmekte, ya da birbiriyle ilgisiz öğeler cümle içinde bir araya getirilmektedir :

*Bekle ki soğanlar salatalar yağsın.*
*Nisan yağmuru yeşersin.*

(Oktay Rifat)

(Sözcüklerin ve gerçeğin doğal düzeni şöyledir : «Bekle ki nisan yağmuru yağsın, / soğanlar, salatalar yeşersin»).

*En akıllı tarafımdır balıkla deniz tutmak.*
(Edip Cansever)

*Bir yanda Sirkeci'nin tren dolu kadınları.*
(Cemal Süreya)

(Düz anlatım : «Bir yanda Sirkeci'nin kadın dolu trenleri», ya da «Bir yanda Sirkeci'nin kadınlar dolusu trenleri»).

*Çıktım bir bir camları, caddeleri indirdim, ses yok.*
(İlhan Berk)

(Düz anlatım : «İndirdim bir bir camları, caddelere çıktım, ses yok»).

*Telgraf tellerinde gemi leşleri.*
(Oktay Rifat)

*Güneş bir pazartesi olarak mı duruyor burnunuzda.*
(Edip Cansever)

*A harfinden bir çarşı güneşi yüzünüzde.*[7]
(İlhan Berk)

---

[7] İlhan Berk, Klee'nin tablolarından esinlenerek, dizelerine bağımsız harfler katma yoluyla anlamı kapamayı seviyor :

*E sesinde yüzlerce tren yürürdü Galile'de.*
*Tümü bir uzak denizde A lar, V ler, U larla.*

Bir olayın sonuçları hiç ilgisi olmayan sebeplere bağlanmaktadır :

*Üstelik beni sevmek haşlanmış pirinçleri beyazlatır.*

(Edip Cansever)

*Kolların upuzun Walt Whitman'ı okumaktan*

(Edip Cansever)

*Elimi tut büyüsün.*

(Oktay Rifat)

## III

İlkin Sembolizmin, daha sonra da, şiirde kapalılığı ya da anlamsızlığı benimsemiş öbür edebiyat akımlarının dayandığı bir görüşü yeniden ele alalım.

Bu görüşe göre, şiir anlaşılmak için yazılmaz, çünkü şiirin amacı belli bir şeyi anlatmak değildir; şiir tek bir anlamın içine sıkışmamalı, her okuyan ona kendine göre bir anlam verebilmelidir; bunun için de kapalı olmalıdır.

Kısacası bu...

Şimdi bu görüşü tartışalım :

Bir şiirden bizim kendimize göre çıkardığımız anlam, ancak bize göredir; yani, şiire bizim tarafımızdan eklenmiştir, şiirin kendisinde yoktur; şii-

rin değeri ise bu eklentilerde değil, doğrudan doğruya şiirin kendisinde bulunmak gerekir.

Bir örnek üzerinde durmak istiyorum: Eleştirmeci Memet Fuat, genç ozanlardan Kemal Özer'e bir mektup yazmış, *Ağıt* adlı şiirini anlam bakımından açıklamasını istemiş. Ozanın yazdığı açıklama ile kendi yaptığı açıklamanın birbirine uymdağını görünce, bunu bir yazı ile anlatmayı uygun görmüş.[3]

Şiirin ilk bendi şöyle:

*Annem mi? bir kadın,*
*Geciken bir kadın gece yatısına;*
*Ölüm kendini gösterdi bababın saçlarından,*
*Günü-birlik bir kadın*
*Üsküdar'la İstanbul arasında.*

Ozan, bu bentte, şunu demek istemiş:

Baba, anne ve küçük oğuldan bileşik bir aile İstanbul'da oturmakta imiş. Günün birinde baba ölünce, anne sabah çıkıp Üsküdar'a (yani mezarlığa) gitmekte, akşam olunca geç vakit İstanbul'a (yani eve) dönmekte imiş. Bu bakımdan, çocuğunun gözünde, «gece yatısına» gelen bir misafir gibi imiş; mezardaki babaya göre de «günü-birlik» bir misafirmiş.

---

[3] Memet Fuat, *Şair - Şiir - Okuyucu;* «*Varlık*» dergisi, 1959, no. 500.

Memet Fuat ise, bu bendi şöyle anlamış:

Baba, anne ve küçük oğuldan bileşik bir aile Üsküdar'da oturmakta imiş. Şiirin ikinci bendindeki *Hepsi de ekmek kokardı / Sayısı unutulan parmaklarının* dizelerine göre, bu, yoksul bir aile imiş. Baba ölünce, anne her gün çocuğunu evde bırakıp İstanbul'a işe gitmeğe, akşamları eve geç vakit dönmeğe başlamış; bu bakımdan, gece yatısına gelen bir misafir gibiymiş...

Ozan, şiirinde, sonuçların sebeplerini (kadının Üsküdar'a her gün niçin gittiğini) söylemediği için, kendi düşüncesiyle okuyucunun anlayışı arasında bir ayrılık doğmuş. Sebepleri gizlemenin kimizaman işte böyle «cilveleri» oluyor. Haşim gibi usta ozanlar gizledikleri şeyi herhangi bir ipucu ile sezdirip, şiiri ozanla okuyucu arasında «ortaklaşa bir duygulanma dili» haline getirebiliyorlar. Ama bir çok ozanlar bunu yanlış anlamakta, düşündüklerinin yarısını söyleyip yarısını söylememekle kapalılığı sağlayacaklarını sanmaktalar. Yukardaki şiirde, kadının çocuğa göre gece yatısı misafiri, babaya göre de günü-birlik bir misafir olduğu düşüncesi güzel bir buluş; bu, açıkça söylense dahi, şiir kaybetmez, belki kazanırdı. Ama ozan bunu gerekli görmemiş, yarım ağızla söylenenin gerisini okuyucu anlasın istemiş. Ne var ki, yeni şiiri seven, eleştirmeciliği uğraş edinen Memet Fuat bile şiiri yanlış anlamış; artık herhangi bir okuyucunun halini siz düşünün... Dolabın aralığından beyaz bir bezin ucunu gösterip «bu nedir?» diye soracaklar,

siz «mendil» diyeceksiniz; bir de çekecekler, koca bir yatak çarşafı çıkacak... Olur mu böyle şey?...

Haşim, şiirini, birtakım uzun sıçramalarla kapalı hale getiriyor ama; bir yandan da, söylemediği şeyleri dizelerinin ahengiyle duyuruyor. Bunu, kendisi şöyle anlatır:

> *... Ahenk kaygıları arasında anlam kararırsa; ruh, ahengin tadıyle onun yerini doldurur. Zaten anlam, ahengin telkinlerinden başka nedir?* [9]

Şu dizeye bakınız:

*Akşam, yine akşam, yine akşam.*

Ozan, akşam üzerine hiçbir şey söylememiş; sadece, aynı sözcüğü birkaç kere tekrarlamış. Ama, dizenin ahenginden aldığımız tad, bize, ozanın demek istediğini, sahifelerce anlatılan tasvirlerden daha iyi veriyor.

Şimdi Valéry'in görüşüne dönelim. Ozan diyor ki:

> *Her şiirin, şairin belirli bir düşüncesine uygun, yahut bu düşüncenin tıpkısı, asıl, tek bir anlamı olduğunu söylemek, şiirin yapısına aykırıdır... Şiirin amacı, hiçbir zaman belirli bir şey anlatmak değildir... Şiirin amacı, şairin*

---

[9] «*Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*», Piyale, 1926

*içinden geçen anlaşılabilir olayları okuyucuya aktarmak değildir. İstenilen, okuyucuda bir ruh hali yaratmaktır.*

Bu görüş üzerinde, Valéry'nin ününün etkisi altında kalmadan düşünmeğe çalışalım:

Demek ki, ozan herhangi bir ruh hali içinde bir şey düşünerek şiirini yazacak, ama bu şiir, düşüncesinin tıpkısı olmayacak. Okuyucuya içinden geçenleri aktarmayacak da, onda sadece bir ruh hali yaratacak. Okuyucunun bu ruh hali, ozanın ruh haline uygun düşmese de, önemli sayılmayacak...

Bana kalırsa, okuyucuda yaratılan bu ruh halinin, ozanın ruh haline uygun düşmesi gerekir. Yani, şiire herkesin kendine göre bir anlam vermesi değil de, ozanın anlattığı duyguyu okuyucunun kendinde duyması yerinde olur.

Nitekim, bir başka ünlü ozan, Yahya Kemal de, şöyle diyor:

*Şiir duygusunu lisan haline getirinceye kadar yoğurmak, onu çok toplu bir madde haline sokmak, o kadar ki, mısra gûya hissin ta kendisi imiş gibi kaarie samimî bir vehim vermek... İşte bunu özlüyorum.* [10]

Valéry, «şiirin belirli bir düşünceye uygun, bu düşüncenin tıpkısı» olmaması gerektiğini söy-

---

[10] «*Yedigün*» dergisi, 1935, no. 122.

lüyor; buna karşılık, Yahya Kemal, «mısra gûya hissin ta kendisi imiş gibi bir vehim vermek» gerektiğini savunuyor; hele, şiiri herkesin kendine göre anlaması şöyle dursun, «şiir duygusunu lisan haline getirinceye kadar yoğurmak, toplu bir madde haline sokmak» istiyor, şiiri âdeta somut bir şey olarak düşünüyor.

Nurullah Ataç da, *Biçim* adlı yazısında şöyle der :

> *... Nesnelerde biçim güzelliği aramayan kişi, edebiyat eserlerinde de güzelliği seçemez. Bir şiirin, bir cümlenin bir nesne olduğunu, elle tutulmasa, gözle görülmese de, akılla kavranır bir nesne olduğunu anlayamaz...* [11]

Şimdi, «anlamsız şiir» konusuna gelelim.

Şiir, sözcüklerle meydana gelen somut bir «madde», bir «nesne» olduğuna göre, «soyut resim» gibi «soyut şiir» (anlamsız şiir) yazılabilip yazılamayacağını araştıralım.

Sözcüklerin birer anlamı olduğuna göre, bunlar hangi biçimle yan yana gelirlerse gelsinler, cümleler büsbütün anlamsız olamaz; hayal-meyal de olsa onlardan bir şeyler anlarız. Tam anlamsız (soyut) şiiri elde edebilmek için, anlamsız birtakım sözcükler uydurmamız gerek. Bu ise, ozanı «Let-

---

[11] «*Esin*» dergisi, 15.5.1956.

rizm» akımına ulaştırır. Letrist'lere göre, sözcükler hecelerden meydana gelir; hecelerse, her dilde ortak öğelerdir; öyleyse, sözcükleri parçalayıp heceleri türlü düzenlerle yan yana getirerek, uluslararası ortak bir şiir dili kurulabilir. Bu görüş bir ara bizde de düşünülmüş; hattâ, ozan Sabahattin Teoman, bu yolda bir denemeye bile girişmişti :

*Fese yese yesnen*
*Fekkede bekkey*
*Tübükümbâ...* v.b.

(Son zamanlarda kendisiyle yapılan bir görüşmede [12] Letrizm'in «boşuna harcanmış bir çaba» olduğunu söyleyen ozan, bu yolu ciddîye almış değil de, sadece denemek istemiş ve tek bir örnekle yetinmiştir.)

Büşbütün anlamsız sözcüklerle kurulmuş şiirden tad almak olası sayılınca, hiç bilmediğimiz dillerle yazılmış şiirlerden de tad almak gerekir. Oysa, «sanat tadı» ancak anlama yoluyla alınabilir. İşte size dünyanın en ünlü dizelerinden biri :

*To be, or not to be; that is the question.* [13]

Eğer İngilizce bilmiyorsanız, bu dize size ne söyler? Hattâ, Orhan Veli'nin yarısı Türkçe olan şu beyti bile ne der :

---

[12] «*Varlık*» dergisi, 1959, no. 505.

[13] *Varlık mı, yokluk mu; mesele bunda.* (*Hamlet*, p. III, s. I)

*Mesele falan değildi öyle*
*To be or not to be kendisi için.*

Biz, anlamsız sözlere, yanlarındaki anlamlı sözlerin yardımıyle anlam verebilirsek, ancak o zaman, onlardan hoşlanabiliriz: *moba, matak, mere, mol* sözleri bize hiçbir şey söylemez; ama, *soba moba, yatak matak, dere mere, yol mol* deyince, anlamsız sözler aydınlanır, aydınlandığı için de hoşumuza gider. Suut Kemal Yetkin'in bulduğu bir örneği de tekrarlamak istiyorum: Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın

*Hapitika hapitakü tâkü*

dizesi tek başına hiçbir şey söylemiyor. Ama öbür dizelerle birlikte okununca, içinizde bir burkulma oluyor:

. . . . . .
*Kara derililerin yası duyulur ansızın*
*Tamtamlarıyle:*
*Hapitika hapitakü tâkü.*

*İşte cıncık bocukların*
*Fransa Afrikası.*
*Ver portakallarını, ver muzunu, canını ver*
*Toprağın, güneşin bağışlamasında.*
*Çalışmak Eyfel'e doğru,*
*İşte sana yeni tanrının duası,*
*İnsan derisinden davulların:*
*Hapitika hapitakü tâkü.*[14]

---

[14] Fâzıl Hüsnü Dağlarca, *Batı Acısı*, 1958.

Bir de, Asaf Halet Çelebi'nin Rumca ile karışık dizelerini okuyalım :

*Evloîmêni i vasilîya tu patrôs*
*Bütün resimler bizi gözetliyor*
*Tahtalardan.* [15]

Türkçe dizelerin anlamca yardımından uzak kalan birinci dizeden tad alabiliyor muyuz?...

Bir cümle baştan aşağı bilinmedik sözcüklerle yazılsa da, içinde tek bir sözcük bilinse, okuyucu yalnız o tek sözcükle ilgilenir. *Estepetâ pestepetâ sepetâ* sözüne biz, *sepetâ*'yı *sepet*'e benzettiğimiz için gülebiliriz.

Karanlığı aydınlığa çıkarmak, bilinmeyeni bilinir hale getirmek, insan aklının başlıca niteliğidir. Bilim ve uygarlık, aklın bu merakından, bu bilinmeyeni çözme çabasından doğmuştur. Şu halde, açığı kapalı hale getirmeğe çalışan her davranış, akla karşıdır. İnsan aklı, kendine kapalı doğayı nasıl açmağa çalışmış ve açmışsa, kendine kapalı sanatı da açmağa çalışır. Bilinenin yardımıyle bilinmeyeni çözmek. Yüzyıllar boyunca aklın yaptığı budur. Biz, eserde anlatılanlarla, içinde yaşadığımız dünyada bulunanlar arasında benzerlikler bulmağa çalışırız. O kadar ki, destanlar, masallar, fabller ve bütün allegorik yazılarda anlatılan gerçek-dışı olay ve varlıklarla gerçek olay ve varlıklar arasında koşutluklar kurabildiğimiz zaman o eserlerden zevk alabiliriz. *Kurtla Kuzu* fab-

---

[15] Asaf Halet Çelebi, *Om Mani Padme Hum*, 1953

linde kötülüğümüzü, «Lilliput» insanlarında küçüklüğümüzü görürüz... Sanat eseriyle gerçek arasında kurmağa çalıştığımız koşutluğu kuramayınca yorulur, sonunda da bezeriz...

Şiirde zevk almayı sağlayan tek öğe elbette anlam değil, ama anlam başlıca öğelerden biri. Öyleyse «anlamsız şiir» düşüncesi nerden doğdu? Bunda, «soyut resim» akımının büyük payı var. Ama, Lessing'in, *Laokoon*'da söylediği gibi, şiir plastik sanatların bağlı olduğu yasalardan başka yasalara bağlıdır. Her sanatın kendine göre bir sınırı vardır; onları işlerken olanaklarını ve sınırlarını gözönünde bulundurmak gerek. Resim için bile tartışma konusu olan soyutluğu, anlamlı sözcüklerle yazılan şiire nasıl uygulayabiliriz?... Resimde soyuta ulaşmak için birbiriyle ilgili öğeler parçalanıp dağıtılmıştır. Ressam Nurullah Berk, bu konuda yazdığı çok güzel bir makalede şöyle diyor :

> *Yan yana bir üçgen ile bir düz çiziniz. Bunlar bir şey ifade etmez. Ama o düzü o üçgenin altına oturtunca bir ağaç resmi yapmış olursunuz. Bir yuvarlak, yanına da üç küçük nokta çiziniz. Bunun sırrını kimse çözemez. Ama o üç noktayı yuvarlağın belli yerlerine yerleştirince bir insan yüzü çıkar. Araçlar aynı araçlardır, siz yalnız onların yerlerini değiştirmiş olursunuz.* [16]

[16] Nurullah Berk : *Soyut Sanat Üstüne :* «Varlık» dergisi, 1959, no. 509.

Şiirde soyuta ulaşmak için de aynı yola başvuruldu: cümleler parçalandı, sözcüklerin yerleri değiştirildi. Ne var ki, resimde birbirinden uzaklaştırılan öğeler tek başlarına birer anlam taşımazlar; cümlelerin parçaları olan sözcüklerse öyle değil... Yukarda da söylediğimiz gibi, sözcükler birer anlam taşıdıkça, şiirde soyuta ulaşmak olanağı yoktur.

«Anlamsız şiir»... Hayır, buna başka bir ad bulmak gerek. Adı ne olursa olsun, şiirimiz yeni bir söyleyiş çabası içinde. Zamanla aşırılıklardan kurtulacak, çerçöpü atılacak, pürüzleri düzelecek, durulacak... Daha şimdiden öyle güzel dizeler kazandık ki :

*Bir kız vardı yok gibi öyle güzel.*
(Oktay Rifat)

*Bilemez ki aydınlığı, hani eli.*
(Oktay Rifat)

*Ben derim : sana olmak, seni duymak,*
*seni yürümek,*
*Besbelli seni büyümek kendimde.*
(Edip Cansever)

*Biz seviştik Süveyş kanalı kapanmıştı*
*Ellerimizin balıkları bütün kanallarda.*
(Cemal Süreya)

*Sırılsıklam bir gökyüzü çıktı ağlardan,*
*Masmavi bütün balıkçılar.*
(Can Yücel)

(1959)

# ANLAMLI, ANLAMSIZ

Bir yazımda, sözcükler birer anlam taşıdıkları için, şiirde bütünüyle soyuta, anlamsıza ulaşma olanağının bulunmadığını söylemiştim. Aradan epey zaman geçtikten sonra, dediklerimi yeniden okudum; kesenkes anlamlı şiirden yanaymışım da, kapalı şiire karşıyımışım gibi bir hava estiğini gördüm yazıda. Ya da bana öyle geldi. O yüzden, aynı konuya bir kez daha dönmek istiyorum.

Evet, şiirde bütünüyle anlamsıza ulaşma olanağı yok; aına bu demek değildir ki, anlam, şiirin tek öğesidir. Bir «anlamlı, anlamsız» kavgasıdır tutturmuşuz ya, bu hep, şiirde anlamı en gerekli öğelerden biri diye görmemizden ileri geliyor. Oysa, şiir, anlamlı söz yazına sanatı olmaktan önce, — eski «hat» sanatında olduğu gibi — sözcükleri istif etme, onlarla birtakım söyleyiş biçimleri kurma sanatıdır. O yazımda da belirtmiştim, şiirde — nesrin tersine olarak — cümlelenin bir çok öğeleri atılır, düşünce ve duygular en kısa yoldan anlatılmağa çalışılır. Cahit Sıtkı Tarancı'nın bir ölü ağzından söylediği:

*Gök parçası, dal demeti, kuş tüyü,*
*Alıştığımız bir şeydi yaşamak.*

dizeleri arasındaki bağı kurmak için, nesirde, ara-

ya bir çok sözler katmak gerekir; şiirde ise o sözler okurun anlayışına bırakılır. Bu atlamaların çokluğuna ya da azlığına, dizeler ve sözcükler arasındaki bağın uzaklığına ya da yakınlığına göre, şiirin anlamı aydınlık ya da karanlık olur. Kaldı ki kimizaman ozan, sözcüklerin istifi bakımından eğer gerekli buluyorsa, — «hat» sanatında boşlukların birtakım anlamsız şekillerle doldurulduğu gibi — araya, anlamla ilgisi olmayan sözler, sesler, heceler sokmakta hiç de sakınca görmez. Halk şiirinde bunun zengin örneklerini bulabiliriz. Sözgelimi :

*Lâma da lâm, cima da cim, aman kocacım*

dizesinde, *lâma da lâm, cima da cim* sözleri cümleye anlam katmakla değil, dize içindeki sözcük istifini tamamlamakla görevlidir. Hemen hemen bütün manilerin ilk beyitleri ikinci beyitlerini anlamca tamamlamayan havada sözlerdir; kimi türkülerde de dizeler arasında herhangi bir anlam bağı yoktur :

*Telgrafın tellerini arşınlamalı,*
*Yâr üstüne yâr seveni kurşunlamalı.*

dizelerini birbirine bağlayabilir misiniz? İşin tuhafı, Halk şiirimizde böyle bir gelenek bulunduğu, oradaki *lâma da lâm, cima da cim*'in ne demek olduğu, ya da havada kalmış dizelerin niçin altlarındaki dizelere bağlanmadıkları sorulmadığı halde, yeni şiirde durmadan bu soruluyor :

*Göllerde bu dem bir kamış olsam*
(Ahmet Haşim)

ne demektir?

*Bir de rakı şişesinde balık olsam*
(Orhan Veli)

ne demektir?

*Bir kız vardı yok gibi öyle güzel*
(Oktay Rifat)

ne demektir?

*Vay! çiçekleri, kedileri bakmak bakmak yapan elim*
(Edip Cansever)

ne demektir?... Hep bu: ne demektir? ne demektir? ne demektir?... Belki de hiçbir şey demek değildir..

Sanıyorlar ki, ne demek olduğunu bir anlasalar, güzelliğini de anlayacaklar... Oysa, daha önce, şiirin bir söyleniş biçimi olduğunu öğrenmeleri gerek. Bir dize eğer güzelse, neyi söylediği için değil, neyi nasıl söylediği için güzeldir. Ataç'ın bulduğu bir örnek vardır; Fuzuli'nin ünlü bir dizesini alır, ilkin onu olduğu gibi aktarır :

*Gözüm cânım efendim sevdiğim devletli sultânım*

Sonra da, kimi sözcüklerin yerlerini değiştirerek söyler :

*Efendim sevdiğim devletli sultânım gözüm cânım*

Her iki söyleyişte de ne ölçek, ne de anlam değişmediği halde, birincisi güzel, ikincisi çirkindir. Bu konuda bir örnek de ben vereyim; Yunus Emre'nin :

*Hey Emrem! Yunus biçare...*

dizesini

*Hey Yunus Emrem biçare...*

kılığına sokarsanız, ölçek ve anlam değişmediği halde, ikinci söyleyişte şiir akımının birdenbire kesildiğini görürsünüz.

Her iki örnek de birtakım beylik sözlerle örülmüştür; anlam bakımından hiç de önemli şeyler söylemezler. Öyleyse, o dizelerdeki güzelliği, anlam dışında, başka yerlerde aramak gerek. O da, sözcüklerin sıralanış düzenidir; bir ikisinin yerini değiştirdiniz miydi, şiir akımı kesiliveriyor. Bütün iş, bunu sezebilmekte. Kişi bunu sezdi miydi, öbür dizeler için de, artık, «Ne demektir? Ne demektir?» diye sormaz.

(1963)

# GÜDÜMLÜ, GÜDÜMSÜZ

Türkiye'de, «sanat sanat için mi, sanat toplum için mi?» tartışması ikide bir yenilenir. Daha birkaç yıl önce de, «güdümlü sanat, güdümsüz sanat» kavgası alabildiğine kızışmıştı. O günlerde herkes kendi bildiğini okuyor, tozdan dumandan ferman okunmuyordu. O yüzden, tartışmaya katılmak istemedim. Bugün kavga durulduğu, sinirler yatıştığı için, konuyu, soğukkanlılıkla, her yanından inceleyebiliriz...

Batı edebiyatının malı olan bu iki görüş, bize Tanzimat'la birlikte girmiş, bugüne değin sürmüştür. Ancak, Tanzimat edebiyatında «toplum için sanat» görüşünü benimseyenler (Şinasi, Namık Kemal, v.b.) ile «sanat için sanat» görüşünü benimseyenler (Recai-zâde Ekrem, v.b.) arasında bu yönden bir çatışma olmamış; onlar, güç birliğiyle, yalnız Doğu edebiyatına karşı savaşmışlardır... Bu iki görüş, ancak «Edebiyat-ı Cedide» devrinden bu yana bir çatışma konusu olmuştur. Edebiyat-ı Cedide'ciler de, bunu, kendi içlerinde değil, kendi toplulukları dışında kalanlarla yapmışlardır. Sözgelimi, Cenap Şahabettin'in :

*Edebiyattan maksat ancak edebiyattır ve edebiyat için güzellikten başka gaye tanımam.*

*İtikadımca, güzel bir eser vücuda getirerek okuyucularda tatlı bir hulya uyandıran şair muvaffak olmuştur.*

demesine karşılık; Tefvik Fikret :

*Tamamıyle kaaniim ki, ben şiirde bir hayat maksadı arayanlardanım; şiiri bir hayal oyuncağı sayanlara katılamam.* [1]

demiş olduğu halde, iki sanatçı birbiriyle tartışmamıştır. Bu konudaki çetin tartışmalar Meşrutiyet devrinde, ilkin Edebiyat-ı Cedide sanatçılarına karşı açılmıştır. Mehmet Akif, onları kasdederek :

*Şiir için, edebiyat için «süs», «çerez» diyenler var. Karnı tok, sırtı pek milletlere göre bu söz belki doğrudur. Lâkin bizim gibi aç, çıplak milletlere süsten, çerezden evvel giyecek, yiyecek lâzım. Onun için ne kadar süslü, ne kadar tatlı olursa olsun giyecek hizmetini, yiyecek vazifesini görmeyen edebiyat bize hiç söylemez. Hele «sanat sanat içindir; sanatta gaye yine sanattır; edebiyatta edebiyattan başka bir gaye aramak sanatı kayıt altına almaktır.» gibi yüksek nazariyeler bizim anlayışımızın pek üstündedir.* [2]

demiştir.

---

[1] Mehmet Emin'e mektup; *Türk Yılı*, 1928, s. 290

[2] *Sebilürreşat* dergisi, 1912, c. I., no. 1

Hüseyin Rahmi de, eserlerini «edebiyat-dışı» sayan yeni yetişmelere karşı yaptığı savunmada;

> *Seçkin kimselerden çok halk tabakasının, azınlıktan çok çoğunluğun toplumsal eğitimine kendini vermiş...* [3]

bir kimse olduğunu söyler.

Bu iki anlayışın çarpışması, İkinci Dünya Savaşı sırasında yurdumuzda daha da hızlanmış ve bugüne kadar sürüp gelmiştir. Kimi yazarlar da, bu sorunların Batı'da çoktan çözüldüğünü söyleyip, bizdeki tartışıcılara, küçümseyen bir gülümseme ile tepeden bakmaktadırlar. Ben öyle düşünmüyorum. Bu görüşler çok uzak bir geçmişten geliyor; sanat var oldukça da, çok uzak bir geleceğe kadar sürüp gidecektir. Benim bildiğime göre, bu iki görüşün geçmişi, İ.Ö. V. yüzyıla, eski Yunan edebiyatına kadar çıkmaktadır. Aristophanes, *Kömürcüler* adlı komedyasında, koro aracılığıyla Atina'lılara seslenirken, kendi sanat anlayışını da belirtmiş oluyor:

*... Büyük Kral iki şey sormakla yetinmiş*
*İran'a giden Lakedemonya elçilerine :*
*«Denizde siz mi güçlüsünüz, Atina mı?» demiş;*
*Bir de şairimizi sormuş, «Kimlere çatıyor?» diye;*
*«Çünkü, demiş, onun çattığı kimseler adam olur,*
*Onun gibi bir yol göstericisi olan halktır*
*En sonunda zaferi kazanacak olan halk.»*
*... Dinleyin beni, onu kaçırmamaya bakın,*
*Çünkü doğruluğu savunuyor komedyalarıyle,*

---

[3] *Cadı Çarpıyor*, 1913

*Güzel öğütleriyle mutlu kılmak istiyor sizi*
*Size dalkavukluk etmeden, çıkarını düşünmeden,*
*İkiyüzlülüklerle kandırmadan sizi kalleşçe;*
*Bütün çabası, en iyiyi, en güzeli öğretmek size.*

*Kurbağalar* adlı komedyasında da, Euripides'i öbür dünyada Aiskhylos ile karşılaştırır; iki ozanın sanat tutumlarını ortaya koyar :

> *A i s k h y l o s — ... Ben «Pers'ler» i oynattım, gerçek bir başeser yazarak halka düşmanları her zaman nasıl yeneceğini öğrettim. (...) Bana sorarsan, iyi ozanların böyle yapması gerek. İyi ozanların daha en eski zamanlardan beri insanlığa ne kadar yararlı olduğunu düşünelim. Orpheus bize kutsal töreni ve adam öldürmemeyi; Hesiodos tarımı, mevsimleri, ekip biçmeyi ve meyva yetiştirmeyi öğretti. Tanrısal Homeros ününü, bize yararlı şeyler öğrettiğinden kazanamadı ise neden kazanmıştır? Erlerin saf halinde durma şekillerini, kahramanlık menkıbelerini, silâhlanma usullerini hep ondan öğrendik... İşte benim deham böylelerini örnek tutarak kahramanlarını yarattı. Yurttaşlar, hücum boruları çalınınca, aslan yürekli Patroklos'u, Teukros'u gözönüne getirsinler, onlara benzemeğe çalışsınlar diye (...) Ben Phaidra gibi orospuları eserlerime sokmadım. Bugüne kadar, bir kerecik olsun, âşık kadınlardan söz ettiğimi kimse görmemiştir.*

*E u r i p i d e s — Ne demek istiyorsun? Phaidra için yarattığım hikâyeyi uydurma mı sanıyorsun?*

*A i s k h y l o s — Hayır. Ben böyle şey demedim. Ama iyi bir ozan kötü işleri meydana vurmamalı, insanları kötüye sürüklememeli, onlara kötü şeyler öğretmemelidir. Çocuklar için eğitici öğretmenler vardır, büyükleri ise ozanlar eğitir. Bunun için bizler her zaman iyi şeylerden söz açmalıyız...*

Euripides ise kendi sanat görüşünü şöyle anlatmıştır :

*E u r i p i d e s — ... Benim ilk işim, senden devraldığım sanatı boş lâflardan, ağır sözcüklerden, şişirmelerden temizlemek oldu... Ben öyle gelişigüzel gevezelikler etmedim. (...) Ben, dramın daha ilk dizelerinden başlayarak, kişilerden bir tekini bile boş bırakmadım; bir kadın bir köleden daha az konuşmaz; efendi, kız, ihtiyar hep eşit konuşurlardı (...) Onlara* (halka) *sanatta ince usullerin nasıl kullanıldığını, manzumelerin nasıl kıvraklaştığını, eleştirme ve gözlemi, anlayışı, sözden söze geçmeyi, her zaman tetikte durmayı, her şeyi dikkatle incelemeyi öğrettim... Onlara basit, alelâde, günlük ve her zaman birlikte yaşadığımız şeylerden söz açtım ki, sanatın eleştirilmesi ve denetlenmesi kolaylaşsın...*

Aristophanes, gerçi, Aiskhylos'u tutar, Euripides'in yaptıklarını ise alaylı bir dille anlatır. Ama, gene de, yukardaki sözlerden, Euripides'in topluına yararlı olmayı değil, sanat kurallarını düşündüğünü, tragedya tekniğinde yenilikler yaptığını, ölümsüz tanrılar yanında ölümlü kişilere de aynı derecede yer verdiğini, bunların günlük olay ve duygularını anlattığını, şiirin biçimine önem verdiğini öğreniyoruz.

25 yüzyıldan beri sürüp geldiğine göre, bu iki görüşün ne kadar dayanıklı olduğu görülüyor. Öyle sanıyorum ki, bundan sonra da, her devirde yeniden ele alınacak, herkes, kendine göre, yeni baştan bir şeyler söyleyecek... Ama, dâva gene de sona ermeyecek...

Yurdumuzda kimizaman ağırbaşlılıkla tartışılan bu konu, çoğuzaman da din, ahlâk, siyaset, v.b. kaygılarıyle, ağır suçlamalara yol açmıştır. Mehmet Akif, yukarda bir parçasını aldığımız makalesinde «sanat sanat içindir» görüşüne karşı şöyle demiştir :

> *Zaten bu türlü nazariyeler ahlâksızlığa felsefe şekli veren; edebiyat namına milletin namusuna, hayatına, varlığına yürüyen birtakım rezillerin eser diye ortaya koydukları bahânâmelere* (açık-saçık yazılara) *sürüm sağlamak için ileri sürülüyor.*

Dikkat ederseniz, Aiskhylos da, Euripides'i,

«eserlerine Phaidra gibi orospuları sokmak» la suçlamıştı... Buna karşılık, son yıllarda, sanatta toplum dâvalarının ele alınmasını, sanat eserlerinin gerçeğe uymasını dileyenlerin çabası da, «solcu politika gayretleri» olarak suçlanmıştır...

Ahlâk ve politika sözlerini bir yana bırakarak, sorunu yan tutmayan bir davranışla ele alalım :

Ne diyor «sanat sanat içindir» görüşünü savunanlar?

> *Gerçek sanatçı, eserini şu veya bu yasanın baskısı altında bırakmaz. Onun kaleminde veya fırçasında kendini duyuran tek baskı sanatın baskısıdır... Ona : şöyle veya böyle yazacaksın, şunları veya bunları anlatacaksın, denildiği gün ne sanattan, ne de sanatçıdan eser kalır...* [4]

Yazar, aynı makalede, «*Sanatçının şu veya bu ideoloji emrinde çalışmadığını, sadece içinden yükselen çağırıya kulak verdiğini*» söyledikten sonra şöyle diyor :

> *Sanatçı, güdümcülerin savunduğu konulara dokunmasın mı? O konulara, içinden geliyorsa dokunur elbette. Ama içinden gelmiyorsa onu bu yola zorlamak yaratma gücüne karışmak olur ki bu da sanatın ölümü demektir.*

---

[4] Suut Kemal Yetkin, «*Meselenin Düğüm Noktası*», *Günlerin Götürdüğü*, 1958.

Toplumcu sanatı savunanlar ise şöyle diyor :

*Sanatın ilkesi güzeli bulmakmış, güzel şekiller yaratmakmış... Sanat eseri insanoğluna yaraşır bir haysiyet taşıdığı, üzerine aldığı işi başardığı zaman güzel olur... Bir şey anlatan, bir şey inceleyen, düşünceye bir aydınlık getiren, kısacası, güzellikten başka kaygıları olan eserlerin yanında, sadece güzel kaygısıyle kurulmuş eserlerin nasıl bayağı bir yosmalığa düştüklerini hep biliriz. Denemesi bedava! Unutun şu güzeli, unutun da öyle şiirler yazın, şiirleriniz bakın nasıl oturaklı, sağlam, üstelik cabadan bir de güzel oluyor.* [5]

Ben, düşünceleri örneklerle karşılaştırmayı doğru bulurum. Yukardaki görüşlerin sağlamlığını denemek için de aynı yola başvuracağım. İlkin toplumdan yana bir şiirden parçalar okuyalım :

*Ey mübarek Anadolu toprağı!*
*Hani senin bahtiyarlık hukukun,*
*Hür düşüncen, millî duygun, kanunun?*
*Hani senin yeni ruhlu çocuğun,*
*Sevgin, neşen, çalgın, türkün, oyunun?*

*Ey Türk'lüğün otağı!*
*Ne vaktedek bu acıklı sefalet,*
*Bu viranlık, bu inilti, bu kaygu?*

---

[5] Oktay Rifat, *Güzel*, «*Yaprak*» dergisi, 1950, no. 22

*Ne vaktedek bu uğursuz cehalet,*
*Bu taassup, bu görenek, bu uyku?*[6]

«Bir şey anlatan, bir şey inceleyen, düşünceye bir aydınlık getiren, güzellikten başka kaygıları olan» bu şiir, ne yazık ki, iddia edildiği gibi, «oturaklı, sağlam, üstelik cabadan bir de güzel» olamamış. Tam bu yazıyı yazarken, gazetede bir haber okudum: adamın biri bir evden üç halı çalmış, giderken de, «güzellikten başka kaygıları olan» şu şiiri bırakmış. Buyurun bakalım :

*Benim adım Ali,*
*Çaldığım üç halı;*
*Kınamayın dostlar,*
*Hayat çok pahalı.*

Şimdi bir de, sanatçının «şu veya bu yasanın baskısı altında» kalmadan, gönlünden gelen sese uyarak yazdığı bir şiir parçası görelim :

*Kız, bir ince su gibi*
*Karşımdan akıp geçme!*
*Nisan bulutu gibi*
*Ufkumda çakıp geçme!*

*Beni yalnız bırakma,*
*Kalbimi artık yakma,*

---

[6] Mehmet Emin Yurdakul, «*Anadolu*», *Türk Sazı*, 1914

*Ya bana böyle bakma,*
*Ya böyle bakıp geçme!*[7]

Görülüyor ki, bir eserin sanat değeri taşıması için, sanatçının «içinden yükselen çağırıya kulak vermesi» de yeterli değil... Bir çok «gerçek sanatçı» biliyoruz ki, «eserini şu veya bu yasanın baskısı altında bıraktığı», kendisi «şu veya bu ideoloji emrinde çalıştığı» halde, büyük eserler vermiştir. İşin içine «politika» karışmasını önlemek için zamanımızdan uzaklaşıp geçmişe gidelim. Sözgelimi, *politika* yerine *tarikat* diyelim. İlk akla gelen ad *Yunus Emre* oluyor. Yunus, eserini din ve tarikat «yasasının baskısı altında bıraktığı», kendisi belli bir «ideolojinin emrinde çalıştığı» halde, sanat değeri pek yüksek şiirler yaratmıştır. Denecek ki, o konulara dokunmak Yunus'un «içinden geliyor» du da, şiirleri o yüzden güzel oluyordu... Öyleyse, ilkin şu «içinden gelme» sorununu çözmeğe çalışalım. Konuyu daha somut örneklerle açıklayabilmek için, edebiyatı şimdilik bir yana bırakalım da, resim, heykel ve mimarlık eserleri üzerinde duralım. Hep biliyoruz, Rönesans'ın büyük ustaları, çoğu eserlerini ya «sipariş», ya da «emir» üzerine yapmışlardır. Gerek o devirde, gerek daha sonraki devirlerde, soylu kişilerin portreleri ressamlara «ısmarlanır»dı; zaten, ressamların başlıca geçim kaynakları da buydu.

---

[7] Orhan Seyfi Orhon, «*Geçme*», *Gönülden Sesler*, 1922

Birtakım asık suratlı, saçlı sakallı erkek resimleri yerine çıplak kadın resimleri yapmak ressamlara belki daha keyifli gelirdi ama, bu, ısmarlama resmin de yüksek sanat değeri taşımasına engel olmamıştır. Vaticano sarayına bağlı Sistina kilisesi tavanının resimlerle süslenmesini de, Michelangelo'ya, Papa II. Julius «emretmiş» ti. Atina'nın o güzelim yapı ve heykellerini de Perikles «ısmarlayarak» yaptırmıştı... «İskender'in lâhdi» diye tanınan ünlü mezar taşını heykelci kendi isteğiyle, «içinden geldiği» için yapmamıştı ya; elbette ısmarlama yapmıştı. Hele mimarlık eserleri... Değil eskiden, bugün dahi, bir kulübeyi bile ısmarlanmadan yapan bir mimar düşünebilir miyiz?...

Edebiyat eserlerine gelince... Nolière'in saray eğlenceleri için hazırladığı küçük oyunlar bir yana; başeserlerinden biri olan *Kibarlık Budalası*, Türk elçisi Müteferrika Süleyman Ağa'nın Fransa'yı ziyareti sırasında, XIV. Lous'nin «emriyle» yazılmıştır. Bir örnek de bizim edebiyatımızdan vereyim: Ben pek hoşlanmam ama, Türk edebiyatında önemli bir yeri bulunduğunu inkâr edemeyeceğimiz Nef'î'nin kasideleri ancak «caize koparmak» için kaleme alınmıştır. Hele bunlardan bir tanesinin (atlar üzerine olan kasidenin) IV. Murat'ın emriyle yazıldığını açıkça biliyoruz...

Demek oluyor ki, bir eserin sanat değeri taşıması, sanatçının sadece «içinden gelmesi», ya da «içinden yükselen çağırıya kulak vermesi» ile yorumlanamaz. Öyleyse bu işin sırrı nedir?...

Her sanatın bir «zanaat» yanı vardır ya. Bu işin sırrı işte orada, yani sanatçının zanaatını iyi bilmesinde gizlidir. Sanatçı, içinden gelsin gelmesin, her konuyu işleyebilir; hattâ — ben bütün baskıların aleyhinde olduğum halde, gene de söyleyim — hattâ zorlansa bile (Vaticano kilisesini resimleyen Michelangelo'yu, Papanın, asâsıyle dövdüğünü biliyoruz). Bir yandan da diyoruz ki, «Yaratmak özgürlükle olur». Öyleyse, ikisini nasıl bağdaştıracağız?... Buradaki «özgürlük» ü, sanatçının konu seçmesi anlamında değil de; konuyu işleyiş tarzına, yani zanaatına karışmamak anlamında almak gerekir. Sözgelimi, «mavi yerine kırmızı kullan, falan sözcük yerine filân sözcüğü seç» denirse, işte bu hal, sanatçının «yaratma gücüne karışmak olur ki, bu da sanatın ölümü demektir.»

Sanatçı, zanaatının sırrını iyi bildikten sonra, eserinin bireyci ya da güdümlü olması, sanat değeri taşımasına engel değildir. Bizde ise, bu iki yoldan birini tutanlar, ne yazık ki, öbürünün yaşama hakkını tanımıyor. Güdümlü sanattan yana olanlar, bireyci sanat eserlerine karşı dudak büküyorlar; o zaman ister istemez Karacaoğlan'ı düşünüyorum. Bireyci sanattan yana olanlar da güdümlü sanatın verimli olamayacağını söylüyorlar; o zaman da, yukarda dediğim gibi, Yunus Emre'yi düşünüyorum...

Demek istediğimi bilmem anlatabiliyor muyum? Bunun, her iki yolda da eser veren sanatçı-

lardan seçilecek örneklerle daha iyi anlatılabileceğini umuyorum :

Dante'yi biliyoruz. Floransa'da, Guelfo partisinin «Beyazlar» kolundandı. Fakat Papa VIII. Bonifazio'nun yardımıyle «Karalar» yönetimi ellerine geçirince, Dante kaçmış, ömrünün sonuna kadar, tam yirmi yıl, Floransa dışında yaşamak zorunda kalmıştır. Ozan, *Divina Commedia*'nın *Cehennem* bölümünde, dini kendi çıkarlarına âlet eden kişilerin gördüğü cezayı anlatırken, toprağa başaşağı gömülerek yanmakta olan bir papazın, ayak sesi duyunca, «Nihayet geldin mi, Bonifazio?» diye bağırdığını söyler. Bonifazio, Dante'nin Floransa'dan kaçmasına sebep olan Papadır ve o devirde henüz sağdır. Dante, eserinde, o çağın daha bir çok siyaset adamlarına ahirette türlü cezalar vermek, parti kavgalarına ve günlük siyasete dokunmak yoluyle, güdümlü edebiyatın ta kendisini meydana getirmiştir. Bunun en ünlü örneklerinden biri, kont Ugolino ile başbiskopos Rugghieri'nin serüvenidir. Ugolino (Guelfo partisinden) kendisini ve çocuklarını açlıktan öldürten Rugghieri (Ghibellino partisi yardımcılarından)'nin kafatasını kemirip durmaktadır. Bu parça, eserin en güzel yerlerinden biridir. Buna karşılık, bireyci bir sanat anlayışıyle yazılan şu parça da, aynı derecede güzeldir : Francesca da Rimini, kocasının kardeşi Paolo ile seviştiği için cehennemde âşıkının ruhuyle birlikte bir fırtına önünde sürüklenip durur.

Bir de Gogol'ü ele alalım: *Dianka Akşamları*

adlı hikâye kitaplarında Ukrayna kırlarının şiirini ustalıkla anlatan yazar; toplumsalcı sanatın en parlak örneklerinden biri olan *Müfettiş* komedyasında ise, Çarlık Rusya'sındaki düzenin bozukluğunu yerer.

Kendi edebiyatımızdan da bir örnek seçelim: Orhan Veli'nin aşağıdaki şiirlerinden birincisi toplumsalcı, ikincisi bireyci sanat anlayışıyle yazılmıştır; ama ikisinin de sanat değeri eşittir :

*Neler yapmadık şu vatan için!*
*Kimimiz öldük,*
*Kimimiz nutuk söyledik.* [8]

*Deli eder insanı bu dünya,*
*Bu gece, bu yıldızlar, bu koku,*
*Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç.* [9]

Bir sanatçı, zanaatının ustası olduktan sonra, hangi yolda çalışırsa çalışsın, başarı kazanır.

Sanat, zanaatın ardından gelir...

(1959)

---

[8] *Karşı*, 1949

[9] *Vazgeçemediğim*, 1945

# DİVAN ŞİİRİNE UZAKTAN MERHABA

Tuhaf bir alınyazısı var şu bizim Divan şiirinin. Tanzimat'tan bu yana durmadan kötülenmiş, yerle bir edilmek, ortadan kaldırılmak istenmiş; bir yandan da, şiir konusunda güzel bir örnek verilmesi gerektikçe yine ona başvurulmuş. Kolay değil büyük şiiri yok saymak. Kimsenin gücü yetmez buna...

Divan şiirini eleştirme yolunda, benim bildiğime göre, ilk yazıyı Namık Kemal yazmış. Eski edebiyatımızın bu ateşli eleştirmecisi, daha 26 yaşında iken, *Tasvir-i Efkâr*'da çıkan *Lisân-ı Osmânînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir* (1866) başlıklı ilk yazısından bu yana, edebiyatla ilgili makale ve kitaplarının hemen hepsinde, Divan şiirini, «düşmen-i hakîkat ve menfûr-i tabîat» ilân eder; «Hakikât ve tabiat âlemleri dışında, vehimler dünyasından alınmış, birbirleriyle bağıntısız birtakım tasavvurlardan ibaret» görür; onun bütün ozanlarca ortaklaşa kullanılan mecazlarını gülünçleştirmek için elinden geleni yapar; «Divanlarımızdan biri okunurken insan oradaki hayalleri zihninde canladırsa; boyu selviden uzun, beli kıldan ince, agzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı sevgililerle dopdolu göreceğinden, kendini devler, gulyabaniler âleminde

sanır» der; «Çoğu şiirlerimizin beyit ve belki dizeleri arasındaki anlamın renkten renge girmesinin, parça bohçalarındaki renk ayrılıklarından daha çok» olduğunu söyler *(Mukaddime-i Celâl,* 1883); ve sonunda, «Dilimizde vezinli olarak gördüğüm şeyler içinde münâcât ve naatlardan başkasında şiire benzer pek az söz buluyorum» diyerek kestirip atar ve «Türkçede şiirin olmamasını hep Acem taklitçiliğine» bağlar *(Takip,* 1885); sözgelimi, Mehmet Akif'in bir mektubundan öğrendiğimize göre, Nef'î için: «Acem kervanlarını vuran şairlerin en meşhuru» der (N. C. Kuntay *Mehmet Akif,* 1839, s. 89-90). Namık Kemal'den sonra, Divan şiirini eleştiren en eski ve en ünlü yazı, Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşâ* (1868) makalesi olsa gerek. Paşa, bu yazıda, «Necati, Baki ve Nef'î divanlarında gördüğümüz kasidelerin, gazellerin, kıtaların, mesnevilerin, Nedim ve Vasıf şarkılarının hiçbirinin Osmanlı şiiri olmadığını; çünkü bu şiirlerde Osmanlı ozanlarının yalnız nazım üslûbunda değil, düşüncelerde ve anlamlarda bile Arap ve Acem ozanlarını taklit etmeği marifetten saydıklarını, ve acaba bizim bağlı olduğumuz ulusun bir dili ve şiiri var mıdır, bunu islah kabil midir? diye hiç düşünmediklerini» belirtmiştir.

Bu ünlü kişilerin bu ünlü yazıları yanında; yine aynı dönemde yaşamış ünsüz bir kişinin kitabındaki ünsüz bir yazı — Namık Kemal'in görüşlerini tekrarlamakla birlikte—, konuyu daha derli toplu ele alıyor. Diyarbakırlı Sait Paşa, *Mîzân-ül-*

*Edeb* (1887) adlı kitabında, eski ozanlarımızın İran ozanlarını taklit ettikleri için şiirde dilimize özgü bir yol açılmadığını söyledikten, kişileri öven kasidelerdeki deyimlerin ve benzetmelerin akla aykırılığını belirttikten ve bunlar nazımla değil de, övülen kişiye sözle söylense, o kişinin bunları alay sayıp öfkeleneceğini bildirdikten sonra, güzellerin niteliklerini anlatmak için kullanılan benzetmelerin de (sayısı bin beş yüzden çokmuş) onda birinin kabul edilemeyeceğini söyleyerek birkaç örnek veriyor: «*zülüf* (zincir, urgan, çengel, ejderha, yılan, akrep), *göz* (kan dökücü, kaatil, hasta, v.b.), *kaş* (tâk, keman, köprü, gökkuşağı), *kirpik* (hançer, ok, mızrak), *boy* (selvi, ardıç, v.b.), *ağız* (nokta, yokluk, v.b.), *bel* (kıl, kırk yarılmış kıl, hayal)». Ve Namık Kemal'in görüşüyle bitiriyor sözlerini: «Eskilerin güzeller üzerine söyledikleri niteliklere göre anlatılan bir kişiyi zihninde tasarlayan kimse, o kişiyi gulyabani sanarak korkar».

Bu eleştirmeler, — eleştirmeden de öteye gidilerek — kötülemeler, çatmalar, yermeler günümüze kadar sürüp geldi. İşin tuhafı, Divan şiirine en ağır dille saldıranlar, onu en iyi bilen kişiler... Bilgin dostum Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır* (1945) adlı kitabında, demediğini bırakmaz onun için. Aslında, yeni bir şey söylemez; Namık Kemal'den bu yana denenleri bir kez daha tekrarlar: Bu edebiyatın hayatla ilişkisi olmadığını; orada, «kelimeler üzerine kurulmuş mecaz saltanatı» nın egemen olduğunu; doğanın da, sevgilinin

de, övülen devlet adamlarının da, her ozanın ortaklaşa kullandığı birtakım kalıplaşmış mazmunlarla anlatıldığını, «hakikî hayatın ise bu mecazlar âleminin ötesinde» olduğunu belirtir ve her bölümde birtakım ağır sözlerle yerin dibine batırır onu. İşte birkaç örnek :

*Bu zavallı edebiyat...* (s. 41)

*... Dünyadan habersizdir; müspet düşünceye yanaşmaz ve ferdiyetçi bir sarhoş meydana getirir.* (s. 44)

*Divan edebiyatı akıl sınırına yanaşmamıştır bile.* (s. 69)

*... Binlerce defa gevelenmiş şeyler.* (s. 49)

*Bu edebiyatta yeni mevzu olamaz; bu edebiyat, kullanılmış eşya satılan bir pazardır.* (s. 69)

*... Fikirde, görüş ve anlayışta hiçbir hususiyet yoktur. Bu kadar sefildir işte bu edebiyat.* (s. 81)

*Sözün daha kestirmesini söyleyeceğiz: Divan edebiyatının dili yoktur.* (s. 94)

*... Bu edebiyattaki İstanbul, şairlerin sarhoş kafalarındaki yapmacık İstanbul'dur... bir sarhoş kafadan doğan, bir dumanlı gözle görülen ve çetrefil, yapma ve yayvan sözlerle övülen sun'î manzarasından başka İstanbul'a ait bir şey yoktur bu edebiyatta.* (s. 59)

İstanbul'la ilgili bu son sözler, Nedim'in ünlü kasidesindeki İstanbul tasviri dolayısıyle söylenmiş-

tir. Yazarımız, şunları anlatmadığı için yerer Nedim'i :

*... Nerde Galata'nın fetihten beri meşhur olan meyhaneleri ve sefaheti ve sefaleti? Nerde balıkçı kahveleri, koltuk meyhaneleri? Nerde o zamandan beri halk yatağı olan Aksaray, Haseki, Samatya? Nerde sura yakın ve sur dışı mahalleler? Nerde birbirine çatışmış evler, gün görmez sokaklar, çıkılmaz yokuşlar, inilmez yarlar, bozuk kaldırımlar, zifiri karanlık, lutufkâr ayışığı? Nerde mezarlıklar, selviler, mezarlıklarda geceleyen diriler, ayva sarısı yüzler, kan kırmızı külhanbeyler, hamurla beslenen, samurla gezen beyzadeler, koçu arabaları, kibar gezintileri, konak yavrusu evler, saray bozması konaklar, kalfalar, halayıklar, harem ve selâmlık? Nerde ziyafetlerle korunan makamlar, iftarlarla alınan cennetler, kara vicdanlı ak sarıklılar, keramet tellâlı şeyhler, medrese ve tekke, darağacı ve kement? Nerde tokluk, nerde açlık, nerde Yeniçeri isyanları, korku, ümit, hiyle, rüşvet, mevki ihtirası ve can kaygısı? Nerde, nerde İstanbul? (...) Nerde İstanbul ve İstanbullu? Nerde borçla geçinen divan kâtibi, yarının ne olacağını bilmeyen esnaf, rüşvet ve mürabahayla korku içinde bir saltanat süren tüccar, gününü gün edemeyen halk, her şeye isyan eden ocak, tabasbusla yaşayan paşa, hattâ entrikalar yuvası saray, içten yıkılış ve*

*dıştan şatafat? Nerde İstanbul, nerde İstanbullu, nerde nerde?* (s. 57, 58)

Yazar, Fikret'in *Sis* şiiriyle Mehmet Akif'in kimi şiirlerinde ve Hüseyin Rahmi'nin romanlarında ele alınan şeyleri XVIII. yüzyılın Nedim Efendisinden ister. Sevgili ve öfkeleriyle sevimli ustamız Gölpınarlı, toplumculuk hevesine kapıldığı yıllarda yazdı bunları. Ama, evrime inanan başka toplumcuların bu görüşe katılacaklarını sanmıyorum.

Günümüzün bir başka yazarı, Bay İsmet Zeki Eyuboğlu da, çeşitli yazılarla, Divan şiirini hırpalamanın kendince tadını çıkardı. O konuda yayınladığı bir dizi yazıda da («*Soyut*» dergisi, 1966, sayı: 11, 12, 14) bakın neler dedi onun için:

*... Bu verimsiz, şarap kokulu, oğlan çığlıklı Divan yazını...*

*... Divan ozanları başarıdan, düşünceden, gelişme anlayışından, varlığa bakış açısından, insan sorunlarına değinme olgunluğundan, gerçeği kavramadan, anlayıp anlatmadan, yenilik duygusundan, insan sevgisinden yoksun, özentici, cılız soluklu birer naneci düdüğü olmaktan öteye geçememiş. Bu cılız düdüklerin Arap-Acem kokulu solukları...*

*... Divan yazını, yeniliği olmayan, sürekli özentiler, aktarmalar, başkalarından çalıp çırpmalarla ortaya çıkmış bir Ortaçağ döküntüsüdür.*

*... Divan yazını, bütünlüğü ile Türk olmaktan uzak, yabancı soluklu, kara yüzlü bir ümmet yazınıdır.*

*... İnsanlık duygularından yoksundur. Doğanın dışında kalmış bir öğürmeler, böğürmeler yığınıdır...*

İşte, Namık Kemal'in bu konudaki ilk yazısından (1866) İ. Z. Eyuboğlu'nun dizi yazısına (1966) kadar yüz yıldır sürüp gelen ve — tıpkı Divan edebiyatında olduğu gibi — hep aynı şeyleri söylenen bu eleştirme - yerme yazılarını okudukça, hep düşünürüm: Tanzimat döneminde, yeni bir uygarlık çevresine giren sanat ve düşünce adamlarının kendi sanat anlayışlarını yerleştirmek için eski uygarlığın sanat ürünlerini kötülemeleri doğaldı elbette. Onlar, eskiyi sürdürme çabasında olan İrfan Paşalara, Hacı İbrahim Efendilere ve benzerlerine karşı böyle davranmak zorunda idiler. Ama bugünün yazarlarına ne oluyor? Artık tarihin malı olmuş, bugün zaten yaşamayan bir sanatı kime karşı öyle ateşli ateşli kötülüyorlar? Bundan, yeni edebiyat adına ne elde edecekler?

Divan şiiri karşısında Ataç, duygularıyle kafası arasında gider gelir. Kimizaman şöyle der:

*Saz şairlerimizin şiirlerini okumalıyız, ama Divan şiirini de bırakamayız. (...) Şiirimizi, eski şiirimizi okumalıyız. Ama zordur eski şiirimizi okumak (...) Bu zorlukları bilelim, ama eski şiirimizi okuyalım. (Şiirimiz Üzerine)*

*Divan şiirini sevmeyen, ondaki sesi duymayan bir Türk, Avrupa şiirini de, yeni şiiri de gerçekten sevemez. (Abdülbaki Gölpınarlı'ya Mektup)*

Kimizaman da şöyle yazar :

*Kapatmalıyız artık o edebiyatı, büsbütün bırakmalıyız, unutmalıyız, öğretmemeliyiz çocuklarımıza. Onu sevdikçe, Doğulu olmaktan kurtulamayacağız... (Devrim)*

*Doğu düşünüşü ile Batı düşünüşü arasındaki ayrımı, benzemezliği görmüyor musunuz? Birbiriyle uzlaştırılabilir mi onlar? Biri tek sesli alaturka musikiyi, tek konulu Divan şiirini vermiş; öteki çok sesli Avrupa musikisini, kişioğlunu türlü yönlerden incelemeyi erek edinmiş Avrupa edebiyatını vermiş. Doğu düşünüşü Divan şiirini, alaturka musikiyi yaratmış olduğu gibi, Divan şiiri ile alaturka musiki de Doğu düşünüşünü yaşatır; onları kapatmazsak Batı düşünüşüne geçemeyiz. (İşin Kolayı)*

*Fuzuli, Baki gazellerini okudukça; Itrî'nin, Dede Efendinin bestlerini dinledikçe taş çatlasa gerçekten Batılı olamayız... (İki Beyit)*

Bunlar gibi daha bir çok şey söyler; o arada, Namık Kemal'den bu yana tekrarlanagelen, Divan şiirimizde söz oyunlarına düşkünlük gösterildiği, hep aynı mazmunların kullanıldığı, «onda büyük

bir duygu ve düşünce zenginliği» olmadığı, «insan oğlundan haber vermediği» görüşlerini bir kez daha tekrarlar; ama bütün bunları sevecenlikle ele alır, hoyratça yaklaşmaz ona...

*

Türk edebiyatını Batı temeli üzerine kurmanın yararlı olduğuna inanırım. Edebiyatımızı yenileştirmek isteyenlerin bütün söylediklerine katılıyorum. Evet, Divan şiirinin dili yabancı sözcük ve dil kurallarıyle yüklüdür; ölçeği, Türkçe'nin yapısına uygun değildir; Arap ve Fars debiyatlarından alınan değişmez birtakım nazım biçimleri (kaside, gazel, rubai, mesnevi, v.b.) kullanılmıştır; her beyit başlı başına bir bütün sayılır ve beyitler arasında düşünce birliği olması zorunlu değildir (Namık Kemal'in deyişiyle, «parça bohçası» gibidir); sadece birkaç tema, tür ve konu (aşk, şarap, övgü, yergi, Leylâ ile Mecnun, v.b.) vardır; düşünceler ve kavramlar, yüzyıllar boyunca, bütün ozanlarca ortaklaşa kullanılan birtakım kalıplaşmış «mazmun» larla anlatımıştır (bunlar da Fars edebiyatından alınmadır); söz oyunlarına çok yer verilmiştir; kişioğlundan haber vermez...

Kabul, kabul, kabul... Ama bütün bunlar, Divan şiirine büsbütün sırt çevirmek için yeterli sebepler mi? Kaldı ki, yüz yıldan beri ağızdan ağıza tekrarlanagelen — hem de, kötülenen Divan şiiri geleneğine uyularak habire tekrarlanagelen — bu noktaların üzerinde bugün pekâlâ tartışılabilir:

Dediklerine göre, Divan ozanlarımız, «Acem kervanlarını vuran cesur şairler» miş. Bu yargıyı, Batının bütün klasik ozan ve yazarlarına uygulayabiliriz; Racine ile Molière de Yunan ve Latin kervanlarını vurmuşlardır (bunu derken, *Fèdre* tragedyasıyle *Cimri* komedyası geliyor gözümün önüne); hele La Fontaine, hele La Fontaine: Aisopos'un iliğini sömürmüştür... Ne var ki, büyük Fransız edebiyatı bu vurgunlarla beslenip palazlandı.

Değişmez nazım biçimleri kullanmanın niçin kusur sayıldığını eskiden beri anlayamamışımdır. Diyelim ki, ozan, falan biçim yerine filan biçimi kullansaydı şiiri daha mı güzel olacaktı? Neyse ki yeni ozanlarımız eski eleştirmeciler gibi düşünmüyor. Kitaplarına *Divan* (Turgut Uyar), *Divançe* (Behçet Necatigil), *Rubailer* (Nâzım Hikmet) gibi adlar vermekten ürkmüyor, *Sadabat'a Kaside* (Turgut Uyar), *Hurrem Sultana Gazel* (Oktay Rifat), *İffâkat Hanıma Şarkı* (Atillâ İlhan) yazabiliyorlar. Bu yolda da çığırı Nâzım Hikmet açmış, *Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı*'nın 1. şiirinde gazel biçiminin (... hünkâr idi, rüzgâr idi, var idi, v.b.) yeni koşullara uygun ilk başarılı örneğini vermiştir.

Beyitler arasında konu birliğinin olınaması, şiirin o yüzden «parça bohçası» na benzemesi yolundaki eleştirmeler de bugün için geçerliliğini kaybetti. Turgut Uyar, günümüz şiirinin doruk

noktalarından biri saydığım *Sâlihât-ı Nisvandan Safvet Hanımefendiye* başlıklı gazelinde, bunamış bir kadının daldan dala atlayan, birbirini tutmaz anı parçalarını sayıklamasını Divan şiirinin bu özelliği içine ustalıkla oturttu. Bugünün çoğuzaman çağrışımlara dayanan ve uzun sıçramalar yüzünden aralarında anlam bağı yokmuş gibi görünen, hattâ bir ara «anlamsız» diye adlandırılan «kapalı» şiiri karşısında, o yoldaki eleştirmeler artık çok geride kaldı. Açık ve aydınlık saydığımız Orhan Veli bile, *Eskiler Alıyorum* adlı şiirinde, şiir yazıp eskiler almaktan, eskiler verip musikiler almaktan söz ederken, birdenbire :

*Bir de rakı şişesinde balık olsam*

deyivererek, dizeler arasındaki anlam bağını tâ ne zaman koparmıştı.

«İnsanoğlundan haber vermemek», «insan sevgisinden, insanlık duygularından yoksunluk»... Birkaç beyitle, birkaç dize geldi aklıma :

*Bu dünyayı seninle sevmişim ben*
*Benim sensiz bu dünya nemdir ey dost*
(Zeynep Hatun, XV. yy.)

*Ben tâ senin yanında dahi hasretim sana*
(Rabia Hatun, XX. yy.)

*Ki hüsn sende garîb oldu aşk bende garîb*
(Necati, XV. yy.)

*Hayalî, şâh-ı aşk oldum dahi bu akl-ı hercâyî*
*Gönül mülküne ayak basmasın muhkem yasağım var*
(Hayalî, XVI. yy.)

*Şu denlü bîkes olmuştur ki Zâtî ölicek anı*
*Bulutlar su koyup bâran yuyup yeller götürmüştü*
(Zâtî, XVI. yy.)

İnsanın iç dünyasından «haber veren»; sevgi, özlem, akıl ile duygu çatışması, yalnızlık gibi duygular üzerine yazılmış aynı güzellikte dizeler bulmak için epey kitap karıştırmak gerekir.

Bütün hikâyeler birkaç konu üzerinde döner dururmuş... Evet, öyledir. Ne var ki, bu tutum, bütün klasik edebiyatların ortak özelliğidir. Eski Yunan tragedyasında olduğu gibi, XVII. yüzyıl Fransız tragedyasında da hep aynı konular işlenmiştir Bu gelenek, Batıda bugüne kadar sürüp geldi. Çağdaş Fransız yazarı Giraudoux'nun *Amphitryon* 38 adlı oyunu, aynı konunun günümüze kadar otuz sekiz kez ele alındığını gösterir. Bizde de Nâzım Hikmet, *Ferhat ile Şirin*'i bilmem kaçıncı kez yazdı diye, onu da «yenilik duygusundan yoksun» mu sayacağız?... Tanzimat'tan bu yana edebiyatta birtakım yasakları kaldırmış, fakat onların yerine başka yasaklar koymuşuz: şunu yapmayacaksın, bunu etmeyeceksin diye...

Bu eleştirmelerin en tutarlısı, «dil» konusunda söylenenlerdir. Gerçekten de, Divan şiiri Arap ve Fars sözcük ve dil kurallarıyle alabildiğine yüklüdür. Hattâ, kimi dizelerin Farsça mı, Türkçe mi olduğunu anlamak bile zordur. Ama... ama bu yabancı sözcüklerin altında yatan söyleyiş biçimi Türkçedir; yabancı tuğlalarla Türk üslûbunda bir

yapı kurulmuştur. Sözgelimi, Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedide ozanları da aynı tuğlayı kullanmışlardır ama, kurdukları yapı eciş-bücüş bir şey olmuştur. Buna ilk kez Ataç dikkat etmiş, «O Arapça, Farsça sözlerin altında Türkçenin tatlı sesini duymuyor musunuz?» *(Şiirimiz Üzerine)* diye sormuştur. Şu dört beyti o bakımdan inceleyiniz :

*Sun sâgarı sâkî bana mestâne desinler*
*Uslanmadı gitti gör o dîvâne desinler*
(Şeyhülislâm Yahya, XVII. yy.)

*Nitsün ya güzel sevmeyip Allahı seversen*
*Nev'î gibi bir rind husûsâ ola şâir*
(Nev'î, XVI. yy.)

*Ben sabr edeyim derd ü gam-ı hecrine ammâ*
*Sen de güzelim ettiğin ikrârı unutma*
(Esrar Dede, XVIII. yy.)

*Kanı selâmı kanı bir peyâmı cânânın*
*Sabâ senin de işin hep havâimiş hayfâ*
(Nahifî, XVIII. yy.)

Bu örnekleri alabildiğine çoğaltabiliriz.[1] «Türk-

---

[1] Yukardaki örneklere şu parçaları da ekleyelim :

*Eyâ perî nicesin hoş musun safâca nısın*
(Ahmet Paşa, XV. yy.)

*Lâle-hadler yine gülşende neler etmediler*
(Necati, XV. yy.)

*Saldın belâya cânımı ey can unutma hâ*
(Mesihî, XV. yy.)

→

çenin tatlı sesi» ni, konuşma dilimizin söyleyiş biçimlerini, birtakım lâf ebelikleri etmeden, en ya-

---

*Aşkın meyini ele alayın mı ne dersin*
(Mihrî Hatun, XV. yy.)

*Bu ne dindir Allah Allah büte secde vâcib olmuş*
(Fuzulî, XVI. yy.)

*Gamınla dopdoludur şâd gördüğün gönlüm*
(Hayalî, XVI. yy.)

*Zalım-i sînemden okun pârelerin hep alma*
*Dursun Allahı seversen hele bir pâre meded*
(Baki, XVI. yy.)

*Vaslım dilersin çiin dedin lûtf edeyin olsun dedin*
*Yarın dedin bir gün dedin ferdâlara saldın beni*
(Baki)

*Ermek müyesser ola mı dedim visâline*
*Nâz ile güldü dedi anın da zamânı var*
(Bağdat'lı Ruhî, XVI. yy.)

*Ölsün mü neylesin güzelim mübtelâların*
(Bağdat'lı Ruhî)

*Başlandı çünki kasr-ı muhabbet yapılmağa*
*Ferhâd'ı taşa Husrev'i toprağa saldılar*
(Taşlıca'lı Yahya, XVI. yy.)

*Sâkî işim Allaha ve şimdi sana kaldı*
(Hâkaanî, XVI. yy.)

*Elin değdikçe uşşâkı unutma merhabâlardan*
(Veysî, XVII. yy.)

*Vuslat sizin diyârda âdet değil midir*
(Nabi, XVII. yy.)

→

lın, en duru biçimiyle — Halk şiirini bir yana bırakırsak — Divan şiiriyle, günümüz şiirinde bulabiliriz. Nedim'in :

*Sen böyle soğuk yerde niçin yatar uyursun*
*Billâhi döver dur hele dâyen seni görsün*
*(Şarkı)*

dizelerindeki söyleyiş çalımını, uzun bir atlayışla, ancak Orhan Veli'de buluyoruz :

*Uzanıp yatıvermiş, sereserpe;*
*Entarisi sıyrılmış, hafiften;*
. . . . . .
*Olmaz ki!*
*Böyle de yatılmaz ki!*
*(Sereserpe)*

---

*Aman aman sitem-i rûzgârı benden sor*
(Nedim, XVIII. yy.)

*Behey zâlim sen insâf et bizim de cânımız vardır*
(Nedim)

*Ben sana bâde içme güzel sevme mi dedim*
*Benden niçin bu gûne girîzansın ey gönül*
(Nedim)

*Gûyyâ bilmez efendim bende-i dîrînesin*
*Kim Nedîmâ bu mudur deyü suâl eyler beni*
(Nedim)

*Ölsün mü neylesin olan âşüfte hüsnüne*
*Kurbânın olduğum seni sevmek hatâ mıdır*
(Nahifî, XVIII. yy.)

*Göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mâlum*
*Kurbânın olam var mı benim bunda günâlum*
(Nahifî)

Arada, Tevfik Fikret'le başlayıp Mehmet Akif'le gelişen ve «nazmı nesre yaklaştırmak» diye adlandırılan bir tutum var. Gerçi onlar da halk söyleyişini kullanmağa özen göstermişlerdir; ne var ki, bu «aruzla nesir yazmak merakı», anlatımın yayvanlaşmasına yol açmış, şiirin temel ilkesi olan yoğunluğu, söz tutumluluğunu zedelemiş; dolayısıyle, nazım dokusunun şiir ilmiklerini gevşetmiştir. Akif'in nesir ağızlı nazmı üstün başarı sayıldığı için, ondan birkaç örnek alacağım :

*— Benimle Fatih'e gelsen...*
*— Al işte, geldim be!*
*— Hidâyet erdi mi? Hah, şöyle... Aferin su kuşu!*
*— Aman, şu düz yolu tutsak da tepmesek yokuşu.*
*— Uzak yakın deme artık; iniş, yokuş sorma!*
*Tıpış tıpış gidelim, haydi gir şu sağ koluma.*
*(Fatih Kürsüsünde)*

*... — Hem benzemedin merhûma;*
*Hem «Neden benzemedin?», dersen, efendim,*
*sorma.*
*(Asım)*

*Adalî gövdeler altında o bîçâre çayır*
*Serilir toprağa, hem bir daha kalkar mı? Hayır!*
*(Asım)*

Ev ve sokak konuşmasının olduğu gibi aktarılması demek değildir şiir. Bu yoldaki «lafazanlık» lar için, Yahya Kemal :

*Vezinlerle senli benli muhâvereler tertip etmek, tıpkı merhum Tanburî Cemil Beyin*

*tanburla çocuk ağlatmak, yahut da sokaktaki satıcının sesini taklit etmek gibi, asıl dehâsı haricinde olan hünerlerine benzer. Tanbur ve vezinler musikiyi ve şiiri ifade etmeğe yararlar, bu hünerler esâsen tabiatlarında yoktur. (Vezinler II)*

demiştir. Divan ozanı işte bunu sezmiş yabancı sözcükler altında dahi Türkçe söyleyişin tadını duyurmuştur. Bir de şu var : Sanılıyor ki, Divan ozanı ancak yabancı sözlerle şiir yazabilir; Türkçeyi aruza uyduramadığı için yabancı sözleri yeğlemiştir biraz da. Oysa, bunun tam tersini kanıtlayan binlerce örnek var elimizde. O, sade dille yazmayı beceremediği için değil, o dönemde yabancı söz kullanmak moda olduğu için öyle yazmıştır. Eğer isterse, konuşma diliyle neler yapabileceğini şu birkaç dize yeteri kadar gösterir sanıyorum :

*Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur*
(Şeyhülislâm Yahya, XVII. yy.)

*Gönüldendir şikâyet kimseden feryadımız yoktur*
(Nef'î, XVI. yy.)

*Bülbül olsun okusun tâze gazeller Nef'î*
(Nef'î, XVII. yy.)

*Ucu gönlüm gibi ardınca sürünsün yürüsün*
(Enderunlu Vâsıf, XVIII. yy.)

*Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz*
(Mahir, XVIII. yy.)

*Ayağın sakınarak basma aman sultanım*
(Nedim, XVII. yy.)

Genel tutumun içinde bunlar gözden kaçıyor.[2]

---

[2] Yukardaki örneklere şu parçaları da ekleyelim :

*Bana ettiklerini kimselere etmediler*
(Necati, XV. yy.)

*Pâdişâhım boynu bağlı kulunum*
*Dile öldür dile sakla dile sat*
(Necati)

*Bildir bileyin ben de nedir bâri günâhım*
(Mesihî, XV. yy.)

*Bir pâre durdu durdu eyitti hayır hayır*
(Zatî, XV. yy.)

*Kande olsam ey perî gönlüm senin yanındadır*
(Fuzulî, XVI. yy.)

*Aldanma ki şâir sözü elbette yalandır*
(Fuzulî)

*Akar sudan eser yelden gözüm gönlüm sakınırdım*
(Hayalî, XVI. yy.)

*Ne Süleymân'a esîriz ne Selîm'in kuluyuz*
(Hayretî, XVI. yy.)

*Ağlamaklar inlemekler yanmalar yakılmalar*
*Hep seninçündiir benim yolunda kurbân olduğum*
(Âlî, XVI. yy.)

*Yollarda kaldı gözleriniz gelmedi haber*
(Baki, XVI. yy.)

*Her gün olmazsa hele bâri her altsanı olsa*
(Baki)

*Yine lâyık olmaz olduk iki günde bir selâma*
(Bağdat'lı Ruhî, XVI. yy.)

*Sizden kim ırağ oldu ise Hakka yakındır*
(Bağdat'lı Ruhî)

→

Daha ne kaldı?... Duygu ve düşüncelerin bütün ozanlarca ortaklaşa kullanılan birtakım kalıplaşmış «mazmun»larla anlatılması ve söz oyunlarına düşkünlük gösterilmesi mi?...

---

*El öpmek ârzû etsen ıraktan merhabâ derler*
(Şeyhülislâm Yahya, XVII. yy.)

*Bulandı bir zaman Yahyâ hele şimdi durulmuştur.*
(Şeyhülislâm Yahya)

*Hiç bir belâ mı var ki gönül anı bilmeye*
(Şeyhülislâm Yahya)

*Belâ budur ki alıştı belâlarınla gönül*
(Nef'î, XVII. yy.)

*Düşüp ümmîde neler çektiğimi ben bilirim*
(Nedim, XVIII. yy.)

*Kendin aldırdın gönül noldun ne hâl olmuş sana*
(Nedim)

*Kimdir o hanım-iğnesi kayıkla geçenler*
*Almış ele yelpaze bir âfet var içinde*
(İzzet Ali Paşa, XVIII. yy.)

*Dil gökte ararken anı yerde bula-düştü*
(Râsih, XVIII. yy.)

*Yârin bize bir selâmı yok mu*
(Şeyh Galip, XVIII. yy.)

*Ağlatmayacaktın yola baktırmayacaktın*
(Esrar Dede, XVIII. yy.)

*Alan siz gönlümü hem vermeyen siz*
(Neylî, XVIII. yy.)

*Öldürürsen beni öldür ki sevâb eylersin*
(Nahifî, XVIII. yy.)

*Alıp seni gideli görmedim o âfeti ben*
*Görüp de söylememek eylemem inan a gönül*
(İzzet Molla, XIX. yy.)

Önce şu «ortaklaşa kullanılan kalıplaşmış mazmun'lar» üzerinde durmak istiyorum. Ağızdan ağıza geçerek kesinleşen ve zamanla dogma haline gelen yargıları yeni baştan düşünmekte yarar vardır sanırım. «Mazmun» konusunda da böyle bir «iade-i muhâheme» ye başvurmak iyi olur. Şu basit gerçeği hatırlamakla işe başlayalım: Edebiyat sanatçısı, herkesin kullandığı sözcüklerle herkesten başka türlü söyleyen kişidir. Burada, «sözcük» sözü yerine «mazmun» sözünü koyarsak, Divan ozanının sanatını anlatmış oluruz: Divan ozanı, ortaklaşa kullanılan mazmunlarla öteki ozanlardan başka türlü söyleyen sanatçıdır. Ama denecek ki, sözcük sayısı çoktur, mazmun sayısı ise sınırlıdır; o yüzden, çeşitlilik olanağı azdır. Bu sınırlılık, yalnız mazmun için değil, daha önce andığımız ölçek, nazım biçimi, konu için de geçerlidir; Divan ozanı, işte bu sınırlılık içinde güzeli yaratma çabası gösteren sanatçıdır. Nasıl ki, insan yüzü de sayısı sınırlı birkaç organdan oluşmuştur: iki kaş, iki göz, iki kulak, iki yanak, bir alın, bir ağız, bir çene... Ama hiçbir yüz ötekinin aynı değildir. Divan ozanı, sınırlılıktan doğan güçlüğü yenerek, zaferinin tadını çıkarmağa çalışır gibidir... Kaldı ki, kimi mazmunlar günümüz şiirinde de kullanılmakta, ama hiç de aykırı gelmemektedir. Sözgelimi, *gül, bülbül* mazmununu (yalnız Divan şiirinin değil, bütün dünya edebiyatlarının ortak malı olan bu mazmunu) yeni ozan da kullanmıştır:

*Bir gamlı hazânın seherinde*
*İsrâra ne hâcet yine bülbül?*
*Bil, kalbimizin bahçelerinde*
*Can verdi senin söylediğin gül.*

*Savrulmada gül şimdi havâda,*
*Gün doğmada bir başka ziyâda.*

(Ahmet Haşim, *Bülbül)*

*Gül, bülbül* eskidir, orta malıdır ama, üstünde durulması gereken şey eskilik değil; ozanın onu kendine özgü bir duyuş ve yeni bir söyleyişle kullanmasıdır. Bir başka mazmun (güz yapraklarının altına benzemesi) üzerine de çok yeni bir örnek vereyim. Şu ünlü beyti hatırlayalım:

*Her yaneden ayağına altın akıp gelir*
*Eşcâr-i bâğ himmet umar cûybârdan*

(Baki, XVI. yy.)

Yeni ozan, yalnız mazmunu değil, onun kullanılış biçimini (güzün dereden altın akmasını) dahi yeni bir duyarlıkla ele almıştır:

*Dereden altın akar güzün*

(Melih Cevdet Anday, *Ateş Yakarken)*

Dedim ya, önemli olan, ortak malı kendine özgü bir değer ölçüsüyle işlemektir... Divan şiirindeki mazmunların akılla, gerçekle, doğayla ilişkisi yokmuş («düşmen-i hakîkat ve menfûr-i tabîat» imiş). Hayata birtakım mazmunlar arkasından bakış, bir çeşit soyutlama yapmaktır. Kilim ve tentene motifleri doğaya ne yolda bağlıysa, Divan şiirinin

mazmunları da o yolda bağlıdır. Her sanatı kendi kuralları, kendi ölçüleri içinde değerlendirmek gerekir; onda bir başka yolun ölçülerini aramak haksızlık olur. Minyatürü Batı resminin ölçüleriyle ele almak, onda üçüncü bir boyut aramak, bulamayınca kötülemek yersiz bir tutumdur. Minyatür nasıl iki boyutlu resimse, Divan şiiri de iki boyutlu şiirdir.

Söz oyunlarına düşkünlük göstermeğe gelince... Çift anlamlı sözcükleri, her iki anlamını da hatıra getirecek yolda kullanmak ve birbirleriyle anlam ve biçim bakımlarından ilgili sözleri aynı dize ya da beyit içinde türlü düzenlerle bir araya toplamak, Divan şiirinde en çok başvurulan sanatlardandır. Bunu, bir örnekle daha kolay anlatabilirim:

*Kanı ol gül gülerek geldiği demler şimdi*
*Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz*
(Mahir)

Bu beyitte, düz anlatımın dışında, sözcükler arasında birtakım ilintiler vardır: 1. dizede, *gül* sözcüğü «sevgili» anlamında kullanılmıştır; *kanı* (hani) sözcüğü ses bakımından *kan* sözcüğünü hatıra getirmektedir, *gül* ile *kan* arasında renk bakımından bir ilgi vardır; *dem* (zaman) sözcüğünün ikinci anlamı da *kan*'dır; ayrıca, *gül* ile *gülerek* süzcükleri arasında bir ses ve biçim benzerliği vardır; bir de, gülün açılması gülmeğe benzetilmiştir. 2. dizede ise, iki karşıt kavram, *ağlamak* ile *gülmek* karşılaştırılmıştır.

Divan ozanı, «sanâyi-i lâfzıyye» (söz sanatları) ve «sanâyi-i mâneviyye» (anlam sanatları) diye ikiye ayrılan söz oyunlarına başvurmadan hemen hiçbir şey yazmaz. Kimizaman, bir beyit içinde o kadar çeşitli sanatları bir araya toplar ki, söz cambazlığı haline getirilen bu oyun ustalığına şaşmamak elden gelmez. Sözcükler üzerinde böyle kılı kırk yararcasına duruş, Divan şiirini, bir yandan da, söyleyişe önem vermeğe yöneltmiştir. Bizim bugünkü şiir anlayışımıza göre, bir dizenin güzel sayılabilmesi için söylenişinin güzel olması yeter. Divan ozanı ise, söz oyunlarına da söyleyiş kadar, belki ondan da çok, önem verir ve ikisini birleştirmeğe çalışır. Gerçekten de, yukardaki örnekte olduğu gibi, kimi ozanlar söz oyunlarıyle söyleyiş güzelliğini büyük bir ustalıkla birleştirmiştir. Şu var ki, ne denli ustalıkla kullanılırsa kullanılsın, sözcükerin bu ikinci, üçüncü anlamlarıyle yapılan oyunlar bizim beğenimizi gene de incitiyor. Ama, sorunu bir de başka açıdan ele almak gerek. Sartre, bir konuşmasında şöyle der :

*Günümüzde pek çok gencin deyişe aldırdıkları yok, insanın ne söyleyeceği varsa, onu özentisiz bir biçimde söylesin, olsun bitsin, diyorlar. Benim de özentisiz olmasını dilediğim deyiş; her şeyden önce, üç ya da dört şeyi bir kezde söyleme biçimidir. Yalın cümle vardır, ne demek istediği hemen anlaşılır; sonra derinine indikçe, bunun altındaki an-*

*lamlar da aynı zamanda ortaya çıkar. Eğer dile bu anlam çeşitliliği kazandırılamazsa yazmak boşunadır. (...) Dil sanatçısı sözcükleri o biçimde yerleştirir ki, üstlerine ışık tutuşuna, onlara ağırlık verişine göre, her an, değişik düzeylerde başka anlamlar taşırlar. (...) Stendhal, «... Vèriere'in çan kulesini görebildiği kadar Julien sık sık dönüp arkasına baktı» cümlesiyle, hem Julien'in, hem de Mme de Rénal'in neler hissettiğini dile getiriyor, açıklamış oluyor.* («Varlık» dergisi 1975, sayı : 815)

Demek oluyor ki, Batılı sanatçı ile bizim Divan ozanı amaçta birleşiyor. Ancak, bir tanesi o noktaya «özentisiz deyiş» ile varmağa çalışıyor, ötekisi ise özentili söyleyişle[3]... Ne olursa olsun, her ikisi de, edebiyatın dilden doğduğunu, dilin bütün olanaklarını kurcalamak, kullanmak gerektiğini benimsiyor, anlatım olgunluğunu, kusursuz söyleyişi elde edinceye kadar dili yoğurmaktan usanmıyor... Şiirin her şeyden önce sözcüklerle güzel biçimler yaratmak sanatı olduğunu düşünürsek, hiçbir şiir,

---

[3] Sartre'ın belirttiği yolda, özentisiz anlam çeşitliliğinin çok güzel bir örneğini kendi yeni edebiyatımızda, Sait Faik'in *Medarı Maişet Motoru* adlı romanının sonunda buluyoruz: «Medarı Maişet» adlı motorda çalışan balıkçı Hikmet haksız yere hapse düşer, o yüzden bütün geçim olanaklarını kaybeder, rüyasında motorunun battığını görür, kurtulmağa çalışırsa da kurtulamaz; eserin son cümlesinde o olay anlatılır : →

bu alanda, Divan şiiriyle boy ölçüşemez. Söylenenden çok söyleyişe önem veren bu şiir anlayışı, öz şiirin doğuşuna yol açmıştır. Divan ozanı, elindeki bütün yabancı ve yerli sözcüklerle bir ses avcılığına çıkmıştır. Onun çabası, bir dizenin ya da bir beytin içine bu ses avını sığdırmaktır; sözcükler, mazmunlar, düşünceler hep bu sesi yakalamak için kullanılan birer araçtır. Gerçekten de, Divan şiirinde başarılı bir dize, bir ses cümbüşüdür. Tanpınar'ın deyişiyle, bir «yay çekiş»tir. Nedim'in:

*Nîm sun peymâneyi sâkî tamâm ettin beni*

dizesinde, hazla kendinden geçen bir insanın ruh halini, sözcüklerin anlamlarının ötesinde, dizenin sesinden alıyoruz. Baki'nin yine içki ile ilgili olan:

*Hoş geldi bana meykedenin âb u havâsı*
*Billâh güzel yerde yapılmış yıkılası*

beytini de o açıdan ele almak gerekir. Her iki parça da, içlerindeki yabancı sözcükleri ve söz sanatlarını — ozanlarının çok önem verdikleri söz sanatlarını[4] — aşarak, bugün bize yalnız sesleriyle ulaşıyor.

---

... *Kendisinin Medarı Maişet motoru batmıştı.*

Burada, *Medarı Maişet* (geçim vasıtası) tamlamasının iki anlamda (hem motor adı olarak, hem de sözlük anlamıyle) kullanılması, yazarın belirtmek istediği acıyı daha iyi vurguluyor. (Bu örneği bir başka yazımda başka açıdan ele almıştım; bk. *Sanata Dokunmayalım).*

[4] Karşıt anlamlı olan *nîm* (yarım) ile *tamâm; yapılmak* ile *yıkılmak* sözcüklerinin bir arada kullanılmaları; *yıkılası* sözünün *harâbât* (meyhane) anlamına da gelişi, o bakımdan *meykede* (meyhane) ile bağlantısı.

Söylenenden çok söyleyiş önemli sayıldığı için, ozanlar, aynı mazmunları ortaklaşa kullandıkları gibi, aynı düşünceleri de yeniden söylemekte sakınca görmezler. Denebilir ki, Divan şiirinde, ozanlar, birtakım ortak düşünceler ve konular üzerinde söyleyiş yarışına girişmişlerdir. Şu örnekler bunu yeterince aydınlatacaktır sanıyorum :

*Bu dünyâyı seninle sevmişim ben*
*Benim sensiz bu dünyâ emdir ey dost*
(Zeynep Hatun)

*Hep seninçündür benim dünyâ cefâsın çektiğim*
*Yoksa ömrüm varı sensiz neyleyim dünyâyı ben*
(Baki)

(Hiçbir söz oyununa başvurulmadan söylenen bu iki beyit, Divan ozanının yalın söyleyişle de neler yapabildiğini gösterir.)

Divan şiirinde söyleyiş öylesine önemli sayılır ki, koskoca divanları unutulup giden kimi ozanlar yüzyıllar boyunca birer gazel (Bahayî, Nedim-i Kadîm, Râsih), hattâ birer beyit (Mahir, Enderunlu Vâsıf, v.b.) ile ünlerini sürdürüp gelmişlerdir. Bu şiir anlayışını, Koca Ragıp Paşa :

*Eğer maksûd ederse mısra-ı ber-ceste kâfidir*

dizesiyle özetlemiştir.

Yüz yılı aşkın bir süreden beri Divan şiiri ge-

leneğinden kopmuşuz. Ondan öylesine uzaktayız ki, yeniden o geleneğe dönme, onu sürdürme olanağı yok elbette. Ona, işte böyle, sadece uzaktan bir merhaba demekle yetiniyoruz. Onun, Tanzimat'tan bu yana eleştirilegelen yanlarının hepsini kabul etsek bile, ders alacağımız bir yanı var ki, kusur diye gösterilen noktaları bağışlatmaya yeter: Divan şiiri, sözcükleri seçme, yerli yerine oturtma, birbirleriyle ilişkilerini gözönünde bulundurma, onlarla güzel biçimler yaratma, özle biçimi birbiriyle kaynaştırma yollarını öğretir bize. Ama diyeceksiniz ki, yabancı sözcük ve dil kuralları yüzünden Divan şiirini anlamak zordur. Eh, ne yapalım, gülü seven dikenine katlanır... Sözcüklerin bütün olanaklarını gözönünde bulundurmak, onları yerli yerinde kullanmayı öğrenmek ve güzel söyleyişin gizini çözebilmek için o kadarcık zorluğa katlanmak da bir iş mi?...

(1975)

*

Kendilerini «ilerici» diye gören kimi kimselerle Batı vurgunu kimi çevrelerin, Divan şiirine bu «uzaktan merhaba»yı bile sanatta «gericilik» diye karşılayacaklarını biliyordum. Nitekim, yazı yayınlandıktan kısa bir süre sonra çıkan bir eleştirmede («Cumhuriyet» gazetesi, 6.12.1975, s. 6), «Şiirin bugün kendi yapısını aşma; bir dünya görüşü, bir yaşam sanatı olma durumu»na geldiği söylenmiş; yukardaki satırların yazarı, «çağdaş dü-

şüncenin getirdiği bakış açısına yabancı kalmak»la; ve daha önemlisi, «toplumcu gençlere, sanata nasıl bakılması gerektiği konusunda örnek olmak» isterken, «şiirin gelip dayandığı önemli sorunları bir yana bırakarak böyle zorlama sorunlar ortaya atarak, okurları yanlış yönlere çekmek»le suçlanmıştır. «Dünya görüşü», «bakış açısı», «çağdaş düşünce»... İyi şiir yazmak için bunlar yeterli olsaydı, bütün yazarlar ozan olur çıkardı. Şiirin içeriği ile yapısını birbirine karıştırmaktan, «şiirin kendi yapısını aşabileceği» sanısından doğuyor bu kavram kargaşalığı. Şiirin yapısında birtakım değişiklikler olabilir (ölçekli şiirden serbest nazma geçebilme gibi) ama, şiirin yapısı aşılamaz; aşılırsa, şiirden başka bir şey olur o... Yürüyen ve değişen hayat koşulları içinde şiir de «yeni anlatım olanakları aramağa yönelecek»tir elbette; ama bunu yine şiir yapısı içinde arayacaktır. Bizim konumuz, yeniliğe karşı çıkmak değil; her yeniliğin bir temele oturmasını dilemek; ileriye dönük her atılımın havada kalmamasını; Yahya Kemal'in deyişiyle, «kökü mâzîde olan âtî» yaratılmasını araştırmaktır. Yeniliklerin içinde birtakım gizli tuzaklar bulunduğunu, bir temele oturmayan yenilikler peşinde koşanların bu tuzaklara düşme tehlikesi olduğunu, şimdiye kadarki denemelerimizle öğrenmiş olmamız gerekir. Tanzimat'tan bu ya, edebiyatımızda bir yenilik hevesidir uyandı; her kuşak yenilik yapmak, hiç değilse yeni görünmek isteğine kapıldı (Edebiyat-ı Cedide, Yeni Edebiyat-ı Cedide, v.b.). Her yenilik zamanla

eskidi, eski edebiyat oldu. Bugün geriye dönüp de eski edebiyatımıza bakınca, orada yalnız Divan şiirini buluyor, eskiyen yeniden ise hiçbir şey kalmadığını görüyoruz.

Geçmişle ilişki kurmak, geçmişin dünya görüşünü benimsemek demek değildir; bugün Nedim'i, Yunus Emre'yi, Karacaoğlan'ı sevmemiz, onların dünya görüşlerini, bakış açılarını benimsediğimiz anlamına gelmez. Geçmişte yaşamayı özlemek, onun sanat tutumunu olduğu gibi tekrarlamak geriye dönüştür (Yahya Kemal : *Gazeller),* ama geçmişin değerlerini çağdaşlaştırmak gericilik değildir (Turgut Uyar : *Divan;* Şinasi : *Şair Evlenmesi;* Ahmet Kutsi Tecer : *Köşebaşı).* Bugünden geçmişe gitmek başka, geçmişten bugüne gelmek başka şeydir. İşin bam teli işte burada düğümleniyor. Kültür atılımları da, uzun atlama sporu gibi, geriden ileriye doğru bir sıçramadır. Hiçbir şey yoktan yaratılamaz. Her yenilik, var olanı değiştirmek; onu çağdaş yorumlar, çağdaş anlamlarla ele alarak yeni bileşimler bulmaktır. Gelenek ulusal ise de, çağdaş yorum, çağdaş anlam evrenseldir; o bakımdan, ulusalla evrensel arasında bir denge kurmaktır söz konusu olan. Nasıl ki, Brecht'in «epik tiyatro» su, Batının geleneksel tiyatrosu ile Çin tiyatrosunun bileşiminden doğmuştur. Bugün, geleneği olduğu gibi sürdürme olanağı yoksa da, gelenekten yararlanma olanağı vardır. Bu konuda, Nâzım Hikmet'in bir sözü düğümü çözecektir sanıyorum; bir mektubunda şöyle der :

> *... Yahya Kemal'in ölüm derecesinde hasta oluşuna üzüldüm. Ondan şahsen — mısra düzmek hünerinin teknik bahislerinde — çok faydalanmış bir insanım. (Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar,* İstanbul 1970, s. 215)

Oysa, Nâzım Hikmet'in «dünya görüşü», «bakış açısı», «çağdaş düşünce» ile ilişkisi Yahya Kemal'den bambaşkadır. Nâzım'ın burada yaptığı şey, «mısra düzmek hünerinin teknik bahislerinde» birikimden yararlanmaktır; Yahya Kemal de kendinden önceki birikimden yararlanmıştır. Böylece, zincirleme gider bu iş. Nâzım bu birikimden yararlanmasa ne olurdu? Ne olacak, «çağdaş düşüncenin bakış açısına» uygun, fakat kötü şiirler yazardı. Her sanatçı, ilk iş olarak, kendi sanatının zanaatını öğrenmek zorundadır; başka bir yazımda da söylediğim gibi, «sanat, zanaatın ardından gelir».

«Gelenekten yararlanmak» dedim; bunun için de geleneği bilmek gerek. Tiyatro alanında bu bağlantıyı sağlamak için, «Karagöz» (3 cilt, 1968, 1969, 1970) ve «Ortaoyunu» (2 cilt, 1973, 1975) metinlerini derleyip yayınlamıştım. Bu kez, şiir alanına dikkati çekmek için, yukardaki yazıyı yazdım. Eğer «Divan şiiri» yerine «Halk şiiri»ni ele alsaydım, hiç ses çıkmazdı sanıyorum. (Nitekim, birer halk sanatı olan «Karagöz» ile «Ortaoyunu» için bir şey diyen olmadı). Öyle ya, Halk şiirini beğenmek ilericilik, Divan şiirini beğenmek gericilik sayılıyor

bizim memlekette. (Oysa, Divan şiiri için sayılıp dökülen bütün kusurlar — dili bir yana — Halk şiiri için de geçerlidir). Eğer öyle yapsaydım, o zaman, «dünya görüşlerine denk düşmeyen bir şiiri aşırı bir hoşgörüyle değerlendirerek, toplumcu gençlere, sanata nasıl bakılması gerektiği konusunda örnek olmak isteyen,... böyle zorlama sorunlar ortaya atarak, okurlarını yanlış yönlere çeken.. bazı ilerici yazarlarımız» dan sayılmayacaktım. Oysa ben, kendi kendimle çelişkiye düşmemiş; tuttuğum çizgiyi sürdürmüş; yani, geleneğe dikkati çekmek için, dün «Karagöz» ile «Ortaoyunu»nu, bugün de şiirimizin Divan edebiyatındaki dalını ele alınıştım; bakarsınız, yarın da Halk şiiri üzerine yazarım. Ama öyle yaptığımdan dolayı «ilerici yazar» sayılmak istemem doğrusu. Benim dünya görüşüm şiir dallarının tekniği içinde kapalı değildir..

(1976)

# KİM ÖLE KİM KALA

Sayın Suut Kemal Yetkin son çıkan *Günlerin Götürdüğü* adlı kitabında kimi sanatçıların unutulması, uzaklaşması, artık okunmaz olması üzerinde çok durmuş, çeşitli yazılarında bunları türlü nedenlere bağlamış. Ben, *Edebiyatçıların Sorumluluğu* başlıklı yazıya değinmek istiyorum.

Sayın Yetkin, o yazısında, «*bir edebiyat eserinin — sanat değeri olmak şartıyle — ana dili ile yazılırsa ancak yaşayabileceğini*» *söylüyor ve «bir roman veya şiir her şeyden önce dili ile yaşar; bir Türk romanı veya şiiri Türke yazılmalıdır»* diyor. Bu arada, örnek olarak, Halit Ziya ile Ahmet Haşim'i alıyor. Diyor ki :

> *«Onun gibi büyük bir romancının yakın bir gelecekte dili yüzünden hiç okunmayacağını görüyorum», «... acı da olsa söylemekten çekinmeyelim, Haşim aramızdan her gün biraz daha uzaklaşıyor; bu uzaklaşmanın da dil yüzünden olduğunu nasıl görememezlikten gelebiliriz?»*

Bir sanat eserinin yaşamasında dilin elbette büyük payı var. Ama eski dille yazıldıkları halde yaşayan eserler yok mu? Divan ozanı bize niçin Haşim'den daha canlı ve yakın geliyor? Bir yazının

sanat değeri varsa, sözlük yardımıyle de olsa okunur, ölmez bir türlü, içten içe yaşar. «Varlık» ın «Türk Klâsikleri» dizisinde çıkan *Nedim*'le *Fuzuli*'nin ikinci baskılarının bile kısa zamanda tükenmesi ne demektir? Ya ölü dil haline gelen Latinceyle yazılmış eserlere ne diyeceğiz? Güzelliği yakalamak için ölü dili bile öğrenmiyor muyuz?

Demek ki, Halit Ziya da, Haşim de «aramızdan her gün biraz daha uzaklaşıyor» ise, bu, yalnız dilleri yüzünden olmasa gerek.

S.K. Yetkin gibi benim de «ilk gençlik yıllarımı coşturan şair» Haşim, kullandığı sözcükler yüzünden değil, söyleyişi yüzünden ölüyor. Şimdi bir çok şiirlerine bakıyorum da, bunlarla nasıl «coşmuşum» diye şaşıyorum. Bugün bir Nailî-i Kadîm, daha dünkü Hâşim'den çok daha yeni ve canlı görünüyor.

Ozanımızın dizelerini Divan şiiriyle karşılaştırınca, bunu daha da belirli anlıyoruz. Geceleyin kuğuların gelişini şöyle anlatıyor Haşim :

*Kuğular, leyl içinde, sîne-güşâ*
*Geliyor, gözlerinde mestîler;*
*Sanki mahmûl-i hande keştîler*
*Ki olunmuş nücûmdan inşâ.* [1]

Nailî de, geceleyin ay yüzlü sevgilisinin gelişini şöyle anlatır :

---

[1] Kuğular, gece içinde, göğüs bağır açık, gözlerinde sarhoşlukla geliyor; sanki yıldızlardan yapılmış, gülüş yüklü gemiler...

*Kadem kadem gece teşrîfi Nailî o mehin*
*Cihan cihan elem-i intizâra değmez mi?*[2]

Her iki parça da, yabancı sözcük ve yabancı dil kurallarıyle yüklü. Ama birincinin eciş-bücüş söyleyişine karşılık ikincinin rahatlığı, okuyucuyu sarıveriyor; bilinmeyen sözcükler için sözlüğe bakmağa zorluyor bizi. Şiirin canlılığı, ölü sözcükleri bile kımıldatıyor.

Demek oluyor ki, sanat eserinin canlılığını koruyan yalnız sözcükler değildir; bir de söyleyişin Türkçe olması gerekir. Yabancı sözcüklerin altında gizlenen ses Türkçe oldukça, eser yaşar. Onun yaşaması, yazıldığı dilin bütün olanaklarının kullanılmasına bağlı.

Bunu başka ozanlar üzerinde de deneyebiliriz. Edebiyatı Cedide'nin gözde ozanı Cenap Şahabettin'in en ünlü şiirlerinden biri şöyle başlar :

*Gel bu akşam da ser-be-ser güzelim*
*İhtizâzât-ı leyli dinleyelim*[3]

Şu beyit de, Divan edebiyatının ikinci sınıf ozanlarından sayılan Esrar Dede'nindir :

*Ben sabr edeyim derd ü gam-ı hecrine amma*
*Sen de güzelim ettiğin ikrârı unutma.*[4]

---

[2] Nailî! o ayın gece adım adım gelişi, cihan cihan bekleme elemine değmez mi?

[3] Güzelim! gel bu akşam da, baş başa, gecenin titreşmelerini dinliyelim.

[4] Ben senin ayrılığının gam ve derdine sabredeyim ama, güzelim! sen de verdiğin sözü unutma.

Cenap'ın şiirindeki *güzelim* sözcüğünün yapmacıklığına, kırıtkanlığına karşılık, Esrar Dede'nin şiirindeki durmuş-oturmuşluğu sevmemek olanağı var mı? O bir tek söz, birinci parçadaki Türkçe sözcükleri bile okunmaz hale getiriyor; ikinci parçada ise, yabancı sözcükleri dahi canlandırıyor.

«Türkçe söyleyiş» tadını biz ancak Divan şiirinde, bir de Orhan Veli'den bu yana yeni şiirde bulduk. Arada, «Şair-i Âzam» ların bile doldura-madığı, yüz yıllık bir boşluk var.

Halit Ziya'ya gelince... O, ozanlardan daha talihli. Eğer yaşama gücü varsa, eserleri bugünkü dile çevrilir, yaşar. Nasıl ki, Balzac'la Tolstoy'u Haydar Rifat bile öldüremedi; ikisi de Türkçeye tekrar tekrar çevrildi durdu. Ama gücü yoksa, hangi dille yazsanız boş...

(1958)

# ÖLÇEK DEDİKLERİ

*Ahenk, veznin sustuğu yerde başlar.*
(Y. K. Beyatlı)

Bizim edebiyatımızın alınyazısı ınıdır nedir, daha önce çözülmüş, kesin sonuçlara bağlanmış işler günün birinde yeniden ortaya sürülür, tartışma konusu edilir. Hukuktaki «iâde-i muhâkeme» gibi bir şey...

«Aruz, hece» dâvası bunların başlıcalarından biridir. Bu dâvayı tazeleyen, herhangi bir kişi olsaydı, önem vermez geçerdik. Ama kişiliğine değer verdiğimiz bir yazar, Reşat Nuri Darago, konuyu yeniden ele aldığı için, yargıları üzerinde durmak gerekiyor.

Sayın Darago, bu yıl Varlık yayınevinin bastırdığı bir şiir demeti[1] dolayısıyle yayınladığı bir makale[2] ile, daha önce yayınladığı başka bir makalede[3] eski ve yeni şiirimiz üzerindeki görüşlerini her yanıyle anlatmış. Diyor ki :

*«Türkiye'nin hangi çağında olursa olsun, en ileri şeyi şiirdir...», «Şiir tarihimizi üç dev-*

---

[1] Sabahattin Batur : *Yeni Şiirimiz* (Antoloji), Varlık yayınevi, 1960.

[2] *Şiirler ve Şairler,* «Dünya» gazetesi, 19.9.1960

[3] *Tükenmeyen Kaynak,* «Dünya» gazetesi, 5.9.1960

*reye ayırırsak, biri Divan edebiyatı, ikincisi Tanzimat'tan İkinci Harb sonuna kadar süren intikal (geçiş) devresi, üçüncüsü de 'yeni şiir' denilen bugünkü nazım olmak üzere ayrı ayrı fasıllar teşkil ederler.», «... Ahmet Haşim istisna edilmek şartıyle, şiirimizin kalitesi en düşük olduğu zaman Fecr-i Âtî devridir. Bu sönüklük İkinci Harb sonrasına kadar devam edecek. Gerçekten, yirmi beş otuz senelik bir «fetret» (zayıflık) devresi geçiren Türk şiiri yeni cereyanla tekrar hayat buluyor ve yeniden parlak bir fasıl açılıyor.»*

Yazara göre, şiirimizde Fecr-i Âtî (1909) den İkinci Dünya Savaşı (1939) na kadar otuz yıl süren bu «fetret» in nedeni «hece vezni» dir. Şöyle diyor :

*... Aruzu son kullanan Yahya Kemal, Mehmet Akif ve Ahmet Haşim'den sonra gelenler bu sihirli aleti bırakacak, hece veznine dönecekler. Hece vezni ölçülü, hattâ kafiyeli manzumelerde pek ahenksiz oluyor. Zaten bazı heceleri çekilen dillere parmak hesabı hiç yakışmaz. Vezin denk gelmiyor ve mısralar birer tahta parçası gibi takırdıyor... (Ahmet Haşim'in) halefleri parmak hesabının kifayetsizliğini aruzun zorluklarına tercih etmişlerdir... (Yeni şiirden önceki şairler) Edebiyat-ı Cedide ve Fecr-i Âtî'nin ruhunu hece vezni vasıtasıyle dahi ifade edegelmişler ve*

*doğrusu Türk şiiri hazinesine çok şey katmamışlardır. Sebebi de yine hece vezni; onunla ahenk sağlamağa imkân yok...*

Bizde bu aruz, hece tartışması, özellikle İkinci Meşrutiyet'ten sonra, dil özleşmesi akımıyle birlikte başlamıştır. Aruzu savunanlar, «aruz ölçeği ahenkli, hece ölçeği ahenksizdir» diyorlardı. Heceyi savunanlar da, Türkçenin yapısında uzun hece bulunmadığını; açık, kapalı hecelerin de düzenle sıralanmadığını, o yüzden, aruz ölçeğinin Türk diline uygun olmadığını, *Anadolu, Karadeniz, geliyorum* v.b. gibi binlerce sözcüğün aruzla söylenemeyeceğini ileriye sürüyorlardı.

Bu konuda en sert tepkiyi Cenap Şahabettin göstermiştir. Yazar, *Mes'ele-i Evzan*[4] başlıklı iki makalesinde, ahengin ancak uzun ve kısa, kapalı ve açık hecelerin belli bir düzenle sıralanmasından doğduğunu iddia etmiş; bu türlü hecelerin yerleri kalıp halinde dondurulmuş bulunan aruz ölçeğinin ahenge elverişli, öyle olmayan hece ölçeğininse elverişsiz olduğunu söylemiş ve :

*... Parmak hesabı bir ahenk çaresi olamaz... Parmak hesabıyle söze bir musiki zerresi bile eklenemez.*

demiştir.

---

[4] *Mes'ele-i Evzan,* «Servetifünun» dergisi, 1919, c. 56. no. 1423 ve 1424

Buna karşılık, Yahya Kemal, *Vezinler*[5] başlıklı iki makalesinde:

> *... Vezinler — ister aruz, ister hece — cansız birer alettirler: tıpkı musiki aletleri gibi. Vezinler mademki vardırlar, ahenge muhakkak elverişlidirler; çünkü vücutları başka türlü tefsir edilemez... Bu iki veznin ahenge kabiliyeti birbirinden ne fazladır, ne eksiktir; son şekillerinin asırlardan beri bir tülü değişmediği de gösteriyor ki, ahenge kabiliyetleri tamdır... Aruzda, şairin kendi ahenginden başka bir mihanikî ahenk de vardır. Bu mihanikî ahenk, ahenk namına değer mi? Bu, ahenk değil, vezindir. Bence ahenk, veznin sustuğu yerde başlar...*

demiştir.

Sayın Darago da, ölçek konusunda, Cenap Şahabettin gibi düşünüyor: aruz bir «sihirli alet» tir, «parmak hesabı kifayetsiz (yetersiz)» dir, «hece vezniyle ahenk sağlamağa imkân yok» tur, «zaten, bazı heceleri çekilen dillere parmak hesabı hiç yakışmaz.»

Bir kere, Türkçe, «bazı heceleri çekilen», yani, uzun ve kısa hecelerden birleşik bir dil değildir. Dil özleşmesine doğru gittiğimize göre, yabancı dillerden alınan uzun heceli sözcükler de günün birinde nasıl olsa atılacaktır..

---

[5] *Vezinler*, «Dergâh» dergisi, 1922, c. 2, no. 20 ve 23

Ben asıl su «parmak hesabı kifayetsiz» dir; «hece vezniyle ahenk sağlamağa imkân yok» tur görüşü üzerinde durmak istiyorum. Cenap Şahabettin'in sanısına göre, aruzda ahengi sağlayan nedir? Uzun ve kısa, açık ve kapalı hecelerin belli bir düzenle sıralanması değil mi? Hece ölçüsünde de, hecelerin uzunluk, kısalık, açıklık, kapalılık bakımından istenildiği gibi sıralanmasında hiçbir engel yoktur. Nitekim, aruzla söylenmiş bir çok ünlü dizeler, hece ölçüsünün en işlek kalıplarına da uygun düşmektedir. Şu örneklere bakın :

11 (4+4+3) heceli :

*Sundular bir / cam dolusu / şerbeti,*
*İçtim anı, / oldu cismin / nûra gark.*

(Süleyman Çelebi : *Mevlid*)

*Esme ey bâd, / esme cânân / uykuda.*

(F. N. Çamlıbel: *Sabâ*)

11 (6+5) heceli :

*Görülen başlıyor / görülmemeğe.*

(C. Şahabettin : *Temâşâ-yı Leyâl*)

*Gel uzan sevgilim / benimle yere.*

(A. Haşim : *Sonbahar*)

*Su değil, mevsimin / hâvası akan,*
*Duyduğun yaprağın, / dalın sesidir.*

(A. Haşim : *Orman*)

13 (4+4+5) heceli :

*Şehzadeyi / hapseyledi / zâlim pederi.*
*Her sâniye / Binbir Gece / efsâneleri.*

(Y. K. Beyatlı : *Rubai*)

14 (7+7) heceli :

*Olsaydı bendeki gam / Ferhâd-ı mübtelâda,*
*Bir âh ile verirdi / bin Bîsütûn'u bâda.*
*Bir râhat içre herkes, / ancak benim belâda,*
(Fuzulî)

*Geçmiş zamân olur ki / hayâli cihan değer.*
(Hayalî)

*Tîgin Hüdâ yolunda / sebîl etti kanları.*
*Saldın demir kuşaklı / cihan pehlevanları.*
(Baki)

*Güllerle, lâlelerle / güşâd olmadın gönül..*
(Şeyhülislâm Yahya)

*Attın, fakat yazık ki, / yazıklar ki vurmadın.*
(T. Fikret : *Bir Lâhza-i Tealhur*)

*Farketmez anne toprak / ölüm mâcerâmızı.*
(Y. K. Beyatlı : *Sonbahar*)

*Hep aynı tahassüsle / meyillenmiş ağaçlar.*
*Bir kanlı gül ağzında / ve mey kâsesi elde.*
(Y. K. Beyatlı : *Ses*)

*Balkan şehirlerinde / geçerken çocukluğum.*
*Her yaz şimâle doğru / asırlarca bir koşu.*
(Y. K. Beyatlı : *Açık Deniz*)

15 (4+4+4+3) heceli :

*Sende evvel / çok nevâlar, / güftügâlar / var idi.*
(Nedim)

*Canavarlar / kaçıyormuş / gibi gür bir / doludan.*
(Y. K. Beyatlı)

16 (4+4+4+4) heceli :

*Beni candan / usandırdı, / cefâdan yâr / usanmaz mı?*
(Fuzuli)

*Tesellîden / nasîbim yok, / hazân ağlar / bâharımda,*
*Benim hakkım, / sus ey bülbül, / senin hakkın / değil mâtem.*
(Mehmet Akif : *Bülbül)*

*Hasep, nesep, / şeref, şataf / oyun, düğün, / konak, saray,*
*Bütün sizin, / efendiler, / konak, saray, / gelin, alay,*
*Bütün sizin, / bütün sizin, / hazır hazır, / kolay kolay.*
*Bu harmanın / gelir sonu, / kapıştırın / gider ayak,*
*Atıştırın, / tıkıştırın, / kapış kapış, / çanak çanak.*
(T. Fikret : *Hân-ı Yağmâ)*

Bu ünlü dizeler, hece ölçüsüne de uydukları için ahenklerinden ve güzelliklernden bir şey kaybederler mi? Bunlara karşılık, hecenin 11 (4+4+3) li kalıbıyle söylenmiş aşağıdaki dizeleri, aruz kalıplarına da uydukları için olduklarından daha ahenkli sayabilir miyiz?

*Seni söyler bana dağlar, dereler.*
(Feilâtün feilâtün feilün)
(Türkü)

*Geliyor da birim birim basarak.*
(Feilâtün mefâilün feilün)
(Karacaoğlan)

*Nedendir de kömür gözlüm nedendir?*
(Mefâîlün mefâîlün feûlün)
(Karacaoğlan)

Eğer nazım ölçekleri mutlaka ahenge elverişlilikleri bakımından ele alınmak istenirse, o zaman, hece ölçeğinin aruzdan daha da elverişli olduğunu savunmak gerekir; öyle ya: aruz ölçeğinde uzun ve kısa hecelerin yerleri dondurulmuştur, hiçbir zaman değiştirilemez; hece ölçeğinde ise, ozan, çeşitli heceleri çeşitli düzenlerle sıralayabilir...

Bu görüş ve yukardaki örnekler, bize, aruzun «sihirli bir alet» ve «parmak hesabının kifayetsiz» bir ölçek olduğu, «onunla ahenk sağlamağa imkân» bulunmadığı yolundaki yargının yerinde olmadığını gösterir. Yahya Kemal'in dediği gibi, bunların ikisi de «cansız birer alettirler». Şiirde ahengi sağlayan şey ölçek değil, sözcüklerin düzenleniş biçimidir. Her iki ölçekte de, ozan, ölçeklerle değil, sözcüklerin istifiyle uğraşır. Bu arada, yukardaki örneklerde görüldüğü gibi, aruzcu ozan, hiç farkında olmadan hece ölçeğine, hececi ozan da aruz ölçeğine kaymış olabiblir. Hattâ, böyle bir kayma olmadan da, ozanlar, kendi ölçekleri içinde, aynı ses değerlerine ulaşabilirler :

Nailî, geceleyin sevgilisinin adım adım gelişini şu ünlü dize ile anlatmıştı :

*Kadem kadem gece teşrîfi, Nâilî, o mehin...*

Karacaoğlan da sevgilisinin yürüyüşünü şöyle anlatır :

*Gidiyor da birim birim basarak...*

«Kadem kadem» söyleyişindeki sesi, Karacaoğlan kendi şivesi içinde, «birim birim» le karşılamıştır.

Bu konuda bir örnek daha vereceğim :

*Neyi ki, şîve mi ki, cevr mi ki, nâz mı ki?*
(Yavuz Sultan Selim)

*Mevsim mi ki bu esen, renk mi ki, şarkı mı ki?*
(A. M. Dıranas : *Bahar Gökleri)*

Bunların hiçbiri öbüründen daha az ahenkli sayılamaz. Eğer İkinci Meşrutiyet'ten sonra yetişen ozanların dizeleri «birer tahta parçası gibi takırdıyor» ise, bu kusur hece ölçeğine değil, ozana aittir. Kaldı ki, Fecri Âtî ile başlayıp «hecenin beş şairi» ile uzayan «fetret» devri İkinci Dünya Savaşı'na kadar sürmemiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında yazmağa başlayan ikinci kuşak hece ozanları (Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Kutsi Tecer) ve onlardan sonra yetişen Ahmet Muhip Dıranas ve Fazıl Hüsnü Dağlarca ile yurdumuzda şiir iklimi yeniden kurulmuştur.

Sayın Darago, bu halkayı atlayarak, yeni şiiri, İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana, Cahit Sıtkı Tarancı ile başlar diye gösteriyor. Yeni şiir ve ozan için de şunları söylüyor :

*«Karşımızda hiçbir tekniğe ve kaideye tâbi olmaksızın doğmuş bir sanat var. Nazmın temeli olan vezin ve kafiyeyi atmış... Hiçbir tekniğe boyun eğmeksizin, keyfince yazıyor... Bu şiir, kafiyeli ve ölçülü şiirdeki parmak hesabının takırdısını çıkarmıyor... Bir manzumenin tılsımı olan vezin ve kafiye feda edilince, onların yerini tutacak olan üslûptur...»*
*«... Yeni şairler tamamen bakir bir alana girmiş bulunuyorlar. Mazi ile hiçbir münasebetleri yok. Muhteşem haleflerinin değil eserlerini, belki adlarını bile bilmiyorlar. Zaten anlayacak durumda değiller. Bu itibarla, yeni şair nesli eski bir an'anenin mirasçısı dahi sayılamaz. Hüdaî nâbit bir nesildir. Sanatını kısmen Batıdan almış, kısmen kendisi tamamlamıştır. Dilini ise — bilindiği gibi — kimseden almamıştır. Gayet cılız bir dil malzemesi ile işe koyuluyor... Elinde teknik, vezin, kafiye, hazır kalıp ifade şekilleri yok; düzgün bir lisan yok; şiir kültürü yok. Yani hiçbir yerden en ufak bir yardım bekleyemez...» «Şiir esas itibariyle kültür meselesi değildir...» «Sadece bir tabiat vergisi...»*

Sayın Darago bunları övgü olarak söylüyor ya, yeni ozanlar böyle bir övgüyü nasıl karşılar

bilmem. Benim bildiğim, çağımızın kalburüstü ozanları sayılan Cahit Sıtkı, Orhan Veli ve arkadaşları «hüdâî nâbit» ve «kültürsüz» kişiler değildir. Bunlar, yaptıkları işi bilerek yapmış ve şiiri «esas itibariyle kültür meselesi» olarak görmüşlerdir. «Mazi ile hiçbir münasebetleri yok. Eski bir an'anenin mirasçısı bile sayılamazlar» cümleleri, bana, Cahit Sıtkı'nın bir mektubunu hatırlattı. Orada şöyle deniyor :

> *Aruz veya heceyi tecrübe etmemiş müptedilerin hemen bu vezinde* (serbest nazımda) *yazmağa kalkışırken düştükleri gülünç vaziyet bundan ileri geliyor.* [6]

Bu satırlar, bize, sayın Darago'nun makalesinde yeni şiirin kurucusu diye gösterilen Cahit Sıtkı'nın «hüdaî nâbit» ve «kültürsüz» olmadığını, eski şiir geleneğinin mirasçısı olduğunu, onu bildiğini ve bilmek gerektiğine inandığını gösterir.

*

Sayın Darago'nun, yeni şiir «hiçbir tekniğe ve kaideye tâbi olmaksızın doğmuş, nazmın temeli olan vezin ve kafiyeyi atmış» yargısına da katılamıyorum. Zaten, elimizdeki şiir demetini incelediğimizde, bütün ozanların, gerektiği zaman ölçekten de, ayaktan da yararlandığını görüyoruz. Ancak, bir önyargıyla, şu ölçek, ya da şu ayağı kullanma-

---

[6] *Ziya'ya Mektuplar*, 1957, s. 116-117

ğa kalkışmamışlar. Cahit Sıtkı'nın *Ziya'ya Mektuplar*'da söylediği gibi :

> «*Mükemmeliyet, şairin, kullandığı dilden azamîyi koparmasıdır. Zaten kafiye, vezin filân bu mükemmeliyet iradesinin emrinde çalıştıkları nisbette elzemdirler, yoksa daima değil... Bazı şiir vardır ki, vezinli kafiyeli, bazısı daha başıboş gelir.*» (s. 56) «*Şiirde hiçbir vezinle, hiçbir peşin hükümle eli kolu bağlı olmamak icabeder. Yani şiir, şairin kaprisinin, itiyadının filân esiri olmayıp kendi hayatını yaşamalı, istediği formu şaire enpoze etmelidir.*» (s. 101) «*Şair, her şiirin müştâk olduğu vezni keşfeden adamdır.* (s. 118)

Yeni şiirin kurucusu diye gösterilen Cahit Sıtkı Tarancı söylüyor bunları. *Ziya'ya Mektuplar,* denebilir ki, baştan aşağı şiirin «tekniği» ve «kaide» leri üzerine birtakım denemelerdir. Kaldı ki, «yeni şiirin klasik olmağa lâyık fevkalâde yüksek bir örneği» diye gösterilen *Otuz Beş Yaş Şiiri* hem ölçekli, hem ayaklıdır, hem de beşer dizelik belli bir «nazım şekli» ile yazılmıştır.

*

Epey dağıldık. Dediklerimizi şöyle özetleyebiliriz :

Yeni ozan, geçmişle ilgisi olmayan, gelenekler-den kopmuş, «hüdaî nâbit», «kültürsüz» kişi değildir; yaptığı işi bilerek yapmaktadır.

Yeni şiir, «hiçbir tekniğe ve kaideye tabi olmaksızın doğmuş» sayılamaz. Alışageldiğiniz tekniğe ve kurallara uymasa bile, kendine özgü tekniği ve kuralları vardır; her iyi ozan, kendi kuralını kendisi yaratmakta ve ona uymaktadır. Hele, ölçek ve ayak, önyargılarla, büsbütün atılmış değildir.

«Vezinler cansız birer alettirler.» Aruz ölçeğinin hece ölçeğinden daha ahenkli, daha «sihirli» olduğu sanısı yanlıştır. Eğer öyle olsaydı, aruzla yazılan her şiirin ahenkli olması gerekirdi.

Şiirde ahenk, sözcüklerin düzenleniş biçiminden doğar. Sözün kısası, şiir ölçeklerle değil, sözcüklerle yazılır.

(1960)

# ŞİİR İLE MUSİKİ

*Varlık* dergisinin 1.2.1962 günlü 567. sayısında, Muzaffer Uyguner, *Ziya Osman Saba'nın Şiirleri* başlıklı yazısında, şairin ölüm yıldönümü dolayısıyle, sanatı üzerinde kısaca durmuş. Bu arada, *Rabbim Nihayet Sana* başlıklı şiirden söz ederken, yazar, şöyle diyor :

> *Cevdet Kudret'e göre, yukarıya aldığımız şiir, Bach musikisini andırır.*

Düşündüm taşındım, hiçbir yazımda öyle bir «cevher» yumurtladığımı hatırlayamadım. Yazar yanılmış herhalde, kimbilir hangi kuluçkanın yumurtasını bana mal etmiş. Bir kere ben musikiden hiç anlamam. Anlamadığım için de, öyle bir benzetmeye kalkışamam. Çocukluğumda okulda bize bir süre alaturka musiki dersi vermişlerdi. Hepimizi okulun camiinde toplayıp diz çöktürür, «düm tek tekâ tüm dek» diye ellerimizi dizlerimize vurdururlardı. Yanımdakilere gözucuyla bakar, ellerimi kaldırıp indirirdim. Daha sonraları alafranga musiki modası çıktı. Öğretmenimiz sınıfta flüt gibi bir şey çalar, biz de dinlerdik. Verdiği seslerin kâğıt üzerinde nota olarak gösterilmesini isteyince de birbirimizden aktarırdık. Benim çevrem, ses sanatına kapalıydı. Özel dersler alan mutlu çocuklardan değildim. Bugünse musikiden anlayan, hiç değilse anlar görünen kimselere bakıp bakıp imreni-

rim. Mözyö Jourdin gibi, «— Ah annem, ah babam, sizlere ne desem bilmem ki!» der dururum.

Diyeceğim, ben öyle yüksek perdeden atıp, Bach'tan filân söz açacak adam değilim. Kaldı ki, musikiden anlasam dahi, sanatların birbirine karıştırılmasına karşıyım.

Lessing'in *Laokoon* kitabında, şiirle resim ve heykelin sınırlarının çizildiğini bilirsiniz. Ben, şiirin sınırının yalnız resim ve heykele değil, güzel sanatların öbür dallarına da kapalı tutulması gerektiğine inanırım.

Gerçi, sık sık, «şiirde ahenk», «şiirde musiki» diye bir söz edilir. Ahmet Haşim, ünlü önsözünde :

> *Şairin dili, nesir gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden çok musikiye yakın, ortalama bir dildir.*

dediği gibi, Yahya Kemal de, bir konuşmada (mülâkatta) :

> *Şiir, nesirden başka bir hüviyette, musikiden başka türlü bir musikidir.*

demiştir. Fakat burada sözü edilen *musiki*'yi, gerçek musikiden başka anlamda yorumlamak gerekir. Aataç'ın, *Ahmet Haşim'i Yermişim* adlı güzel yazısında, «Ahmet Haşim'in şiiri keman sesine benzer» diyenlere karşı söylediği gibi :

> *Şiirden keman sesi gelmez... Şiirin musikisi demek, resmin musikisi, mimarînin musikisi demek gibi bir şeydir.*

Diyebilirim ki, şiirin musikisi, kulakla değil, gözle dinlenen bir musikidir. Sözcüklerin istif edilişinden doğan bir biçim musikisidir; bir söyleyiş biçimi musikisi... Bunu, sese vurmak gerekli değildir, kitabı elimize alıp hiç sessiz, içimizden okuduğumuz zaman da duyarız...

Sözcüklerin istifiyle ilgili bulunan ve ancak gözle ve akılla duyulan şiirin musikisi eğer kulakla ilgili olsaydı, hiç bilmediğimiz yabancı bir dille yazılmış şiirlerin musikisini de, gerçek musiki gibi, anlamamız gerekirdi. Yabancı şiirlerin bize bir şey söylememesi de gösteriyor ki, şiir musikisinin ne Bach musikisiyle, ne de keman sesiyle bir ilgisi vardır.

«Resmin şiiri», «musikinin şiiri» dediğimiz zaman, nasıl, resmin ya da musikinin şiir olmadığını bilir, şiirin sözcüklerle kurulan bir sanat olduğunu düşünürsek; «şiirin musikisi» dediğimiz zaman da, şiirin musiki olmadığını, sözcüklerle kurulan bir sanat olduğunu düşünmemiz gerekir.

Burada sözcüklerden, sözcüklerin istifinden söz açıyorum ya. Bir zamanlar, kimi kimseler, bunu akıllarının ucundan bile geçirmemişler; şiirin sözcükle olan ilişkisini bir yana bırakıp, ahengin ölçekten geldiğini sanmışlar; aruz ölçeğinin ahenkli, hece ölçeğininse ahenksiz olduğunu söylemişlerdir. Bunlar, şiir sesiyle keman sesini karıştıran kişilerdir. Daha doğrusu, her ikisine de kapalı kalmış kimselerdir... Sesinize şöyle bir tumturak verip de, hiçbir sözcüğe dahi bağlamadan, sadece :

*Fâilâtun fâilâtün fâilâtün fâilün*

dediniz miydi, hemen gözlerini süzer, «— Ah ne ahenk, ne ahenk!» diye iç çekerler. Oysa, Yahya Kemal'in söylediği gibi:

*Ahenk, veznin sustuğu yerde başlar.*

Yalnız veznin mi? Hattâ sesin sustuğu yerde...

(1962)

# ÇİZMELİ ELEŞTİRME

Bay İhsan Akay, *Türk Dili*'nin geçen sayısında çıkan *Sanatlar Birbirinden Ayrı mıdır?* başlıklı yazısında, benim, daha önce aynı dergide yayınlanan *Şiir İle Musiki* adlı yazıma takılmış.

Eleştirme'nin her zaman hoşgörü ile karşılanmasından yanayımdır, düşünce çatışmalarının yararlı olduğuna inanırım. Ama bizim yazarlarımız, her nedense, eleştirme alanına girerken, savaşa gider gibi, ayaklarına çizmeyi geçirip öyle çıkarlar ortaya. Bay Akay da öyle yapmış. Yazısının daha ikinci paragrafında, şöyle başlıyor söze:

> *Cevdet Kudret (...) çizmeden yukarı çıkıp da bütün sanatların birbirinden tamamen ayrı olduğunu, ayrı olması gerektiğini ileri sürmek istiyorsa çürük tahtaya basıyor demektir.*

İşte böyle, *çizmeden yukarı çıkmak, çürük tahtaya basmak* gibi sözler kullanılmazsa, düşünce iyi anlatılamazmış gibi bir kuşkuya kapılıyorlar zâhir!... Bay Akay da, hele şunu çizmemin altına alayım, ağzını burnunu bir iyi kanatayım da, şiirin ne demek olduğunu öğrensin, diye düşünmüş olacak.

Yazar, üçüncü paragrafta, kendini tanıtmakla girişiyor işe. Diyor ki:

*Yirmi yıldan aşırı güzel sanatların bütün dallarını sevmeye ve kavramaya çalışan biri olarak şu kanıdayım ki, sanatlar birbirinden hiç de ayrı değildir, aksine birbirine sıkı sıkıya bağlıdır.*

Günün birinde öleceğim elbette; ama seziyorum ki, ölümüm, çizmeden, mahmuzdan filân değil de, işte böyle iri lâflardan olacaktır. «Yirmi yıldan aşırı güzel sanatların bütün dallarını sevmeye ve kavramaya çalışan biri olarak şu kanıdayım ki...» gibi sözler bir gün kalbime dokunacak.

Gerçekten de, Bay Akay'ın bugüne değin *Varlık* dergisinde çıkan yazılarını şöyle bir gözden geçirirseniz, her telden çalan bir yazar olduğunu görürsünüz. «Güzel sanat dalları»ndan resim, tiyatro ve sinemayı ele almış; ayrıca, felsefe, gezi v.b. alanlarını da boş bırakmamış...

Ben, işim bitip de biraz «havaiyat»la oyalanmak istediğim zamanlar, keyifle okurum Bay Akay'ın yazılarını.

Resim bilginiz oldukça kıt diyelim; açın Van Gogh üzerine yazısını; ressamın «otuz yedi yıllık hayat macerasının Auvers tarlalarında bir tabanca kurşunu ile son bulmuş» olduğunu okuyun; yazar, Van Gogh üzerine hayli kitap karıştırmış; ressamın, tabancayı göğsüne mi, yoksa kasığına mı sıktığı meğer açıkça bilinmiyormuş; sonra, bu acı olay Auvers tarlalarının neresinde geçmiş? o da bilinmiyormuş... Bütün bunları öğrenin. Bir başka resim yazısında da, Rembrandt'ın bir tablosunun kaça

satıldığını, tablonun eninin boyunun ne olduğunu öğrenebilirsiniz. Diyelim ki, resim değil de edebiyat meraklısısınız. Açın Paris mezarlıkları üzerine iki makalesini, Baudelaire'in Monparnasse mezarlığının 6. bölmesinde olduğunu, çok sevdiği annesi ve nefret ettiği üvey babası ile koyun koyuna yattığını, (buraya Freud'den de bir şeyler eklenseydi, yazı daha zenginleşirdi); şairin ters kaderinin ölümde de yakasını bırakmadığını, «tezatlar dolu yapıtı gibi, mezarının da sevgi ve nefreti kucak kucağa getirmiş» bulunduğunu öğrenin. Bu mezarlık yazılarında sanatçılar üzerine çok bilgi var; ama beni en çok ilgilendiren, Chateaubriand'ın mezarı oldu. Chateaubriand, Saint-Malo'da, «Büyük Bey» adacığının açık denize bakan sarp kayaları üstünde «kuru başına» gömülü imiş. Kendi istemiş oraya gömülmeyi. «Yer yer şiirleşen süslü ve tumturaklı düzyazısını mezarında da devam ettirmek istemiş son dileği ile». «*Ey açık deniz! Sen nasıl enginsen, ben de öyle enginim; sonsuz uykumda sen beni dinle, ben seni dinleyeyim!*» diyormuş sanki öbür dünyadan. Şimdi okurlar sanacak ki, bu satırları ben uydurdum. Değil vallahi! İnanmayan açsın *Varlık* dergisinin 572. sayısını, okusun... Yazarın, güzel sanat dallarından musiki üzerine bir yazısına raslamadım. Bana salık verdiği Beethoven'i incelemeğe girişseydi, hiç kuşkum yok, şöyle derdi:

*«1827'de, elli yedi yaşında, Viyana'da, şimşekli, fırtınalı bir günde, sıkılmış yumruğu-*

*nu meydan okurcasına gökyüzüne kaldırarak, öldü.»*

Toprağı bol olsun, İsmail Habip Sevük'ün inceleme yoludur bu. Hâmit'in sanatını şöyle çözümlemiştir :

*... Hâmit de tıpkı tabiat gibidir. Tabiat gibi onda da şâhikalar* (doruklar) *uçurumlar, şimşekler fecirler, baobaplar menekşeler, kartallar güvercinler var; tabiat gibi onda da ra'dlar* (gök gürlemeleri) *görülür, gürlemektedir; seylâbeler* (seller) *görülür, coşmaktadır; sarsarlar* (fırtınalar) *görülür, yıkıp devirmektedir. Sonra da bakarsın sabâ* (tanyeli) *gibi esiyor, Zühre* (çobanyıldızı) *gibi ışıldıyor, bir kuş gibi terennüm ediyor.*

Yirmi yıllık çaba, yazıda bu sonuca ulaşmamalıydı.

Bay Akay, bu yirmi yıllık çabanın verdiği yetkiye dayanarak, yazısının dördüncü paragrafında :

*Kuru lâfı bırakıp ünlü örnekleri getirelim aklımıza*

sözleriyle giriyor asıl konuya.

«Kuru lâf» dediği de, Lessing'in *Laokoon* kitabında şiirle resim ve heykelin sınırlarını çizmesi; benim, bunu başlangıç yaparak, şiirin yalnız resim ve heykele değil, güzel sanatların öbür dallarına, bu arada musikiye de kapalı tutulması gerektiğini söylemem; şiirin musikisinin gerçek musiki ile

ilgisi olmayıp, sözcüklerin istif edilişinden doğan bir biçim musikisi olduğunu anlatmağa çalışmamdır.

Bu konuda, Lessing'in artık klasikleşmiş bir eser sayılan kitabını unutmamış olmama takılan yazarın «ünlü örnekleri» şunlar :

Baudelaire, bir şiirinde, «renklerin, kokuların ve seslerin birbirlerine cevap verdiği» gerçeğine parmak basmış. Ozan, o şiirinde, doğa içinde insanın yolunun «sembol ormanları» arasından geçtiğini, renklerin, kokuların ve seslerin konuştuğunu anlatır. Nitekim, Cahit Sıtkı Tarancı da, *Uzak Bir İklimde* adlı şiirinde, belki de oradan esinlenerek,

*Uzak bir iklimin ılık havasında*
*Seslerle kokular el ele dolaşır,*
*Renklerle şekiller sevişip anlaşır.*

demişti. Eee, ne olmuş yani? Renklerle kokular sahiden konuşmuşlar mı? İşi bu açıdan alırsanız, La Fontaine'in şiirleri daha zengin örneklerle doludur; orada yalnız renklerle kokular ve sesler değil, doğa içindeki bütün varlıklar «birbirlerine cevap verirler».

Rimbaud da, *Sesli Harfler* başlıklı şiirinde, her sesli harfi bir renkle belirtmeğe kalkışmış. Evet, «*A kara, E beyaz, I kırmızı, U yeşil, O mavi*» demiş Rimbaud. Böyle dedi diye, şiirle resim birleşmiş mi oluyor? O şiirin sesli harferini bu renklerle basın da, bakalım ne biçim şey çıkıyor ortaya...

Çocukluğunda piyano dersi alan Van Gogh da, piyanonun tuşlarından çıkan her sese bir renk uydururmuş. İşte böylece, musiki ile resim birleşiyormuş...

Bunlar, sanatçıların kullandığı birtakım «mecaz»lardır. Sözgelimi, Ahmet Hamdi Tanpınar *Şiir* adlı manzumesinde :

*Sarışın buğdayı rüyalarımızın,*
*Seni kalbimizde eker, biçeriz.*

dedi diye, şiirle buğday birleşmiş mi olur?

Yazar, «ünlü örnekler» in en önemlisini en sona saklamış. Diyor ki :

*Güzel sanatların hepsini birbirine karıştırarak başarılı büyük yapıt yaratanların en yücesi Wagner'dir belki de. Richard Wagner, operalarının konusunu kendi bulan ve metni kendi yazan bir kompozitördü. Şairdi, filozoftu, müzisyendi, her şeydi. Sanatları birbirine karıştırdı diye, dört operalık bir bütün olan Tetraloğyayı görmemezliğe mi geleceğiz?*

Görülüyor ki, Bay Akay, ilkin konuyu anlamamış. Ben, «ozanlıkla musikicilik bir kişide birleşemez» demedim ki, «şiirle musiki ayrı ayrı şeylerdir, birleşemezler» dedim; nitekim bizde de Bedri Rahmi Eyuboğlu ile Metin Eloğlu'nun ozanlıkla ressamlığı kendilerinde birleştirmeleri, hattâ kimi şiirlerinin üstlerine resim yapmaları, resimle şiirin birleşmesi anlamına gelmez. Bir ozanın ikinci mes-

leği çizmecilik olsaydı, çizmeyle şiiri birleşmiş mi sayacaktık?... Sanatçı, resmi resim, şiiri şiir, musikiyi de musiki gereç ve kurallarıyle meydana getirir...

Geçenki yazımda da değinmiştim, bu konuda en güzel sözü Ataç söylemiştir; Ahmet Haşim'in şiirini keman sesine benzetenlere karşı demiştir ki:

> *İnanmayın böyle şeylere. Şiirden keman sesi gelmez. Şiirin keman sesine benzemesi istenilseydi şiire hacet kalmazdı, keman çalardık, olur biterdi. Şiirin musikisi demek, resmin musikisi, mimarînin musikisi demek gibi bir şeydir.*

Şiirle keman sesini taklide kalkışmak, Yahya Kemal'in *Vezinler* başlıklı yazısında bir başka konu dolayısıyle söylediği üzere, «tıpkı tanburî Cemil Beyin tanburla çocuk ağlatmak, yahut da sokaktaki satıcının sesini taklit etmek gibi, asıl dehası haricinde olan hususî hünerlerine benzer.»

O yazımda, «ben musikiden hiç anlamam» demiştim. Bay Akay, bu «garip itiraf»ı okuyunca «irkilmiş»; çünkü, «musikiden anlamam» demek «belirsiz, daha doğrusu anlamsız bir söz» muş. «Müzik sevmem ben» desem, diyeceği kalmazmış.

Yazar, eleştirmesinin sonunu bu konuya ayırmış. Diyor ki :

> *Doğrusu ya, «müzikten anlamak» ne demektir anlayamıyorum açık olarak. Müzikten*

*anlamak bir tek anlam taşır. Müzik tekniğini bilmek, notaları okuyabilmek, azçok bir saz çalabilmek demektir müzikten anlamak. Bu şartı koştuk mu, «müzik müzikçiler içindir» deyip çıkmalıyız işin içinden. Çok şükür ki, şiir sevmek için şair olmak, roman sevmek için romancı olmak, resim sevmek için ressam olmak gerekmediği gibi, müzik sevmek için de müzikçi olmak şart değildir.*

Evet. «Müzikten anlamak» demek, «müzik tekniğini bilmek, notaları okuyabilmek, azçok bir saz çalabilmek demektir». Bunun dışındaki anlamak, «anlamak» sayılamaz. Bay Akay'ın anladığı anlamda ben neler bilirim, neler anlarım ama, onlara bilmek, anlamak adını vermeğe utanırım. İnsan, bir sanatın tekniğini ana çizgileriyle bilmeden onu anladığını iddia edemez. Bunu birkaç örnekle açıklayayım:

Aruz ölçeğini bilmeyen bir kişi, aruzla yazılmış bir şiirin kusurlu ya da değerli yanlarını anlayamaz; anlayamayınca da, beğenip beğenmemesi söz konusu olamaz. Diyelim, Fuzuli'nin gazelinde şu beyitle karşılaştı:

*Gamım pinhan dutardım ben, dediler «yâre kıl rûşen»,*
*Desem ol bî-vefâ bilmen inanır mı, inanmaz mı?* [1]

[1] Ben gamımı gizli tutardım, «sevgiliye aç» dediler; söylesem, acaba o vefasız inanır mı, inanmaz mı?

Biz, konuşurken, tereddüdü anlatmak için, *mi* soru edatını uzatır, sözgelimi, *söylesem miii, söylemesem miii?; gitsem miii, gitmesem miii?* deriz. Fuzuli, konuşma dilindeki bu özelliği şiirinde yansıtmak için, *mı* soru edatını ölçekle zorlayarak, son iki sözcüğü *inanır mıı, inanmaz mıı?* kılığına sokmuş. Aruz bilmeyen kişi, bunları *inanır mı, inanmaz mı?* diye dümdüz okuyup geçerse, beyti anlamamış olur; anlamadığı için de, beğenmek, ya da beğenmemek hakkını kazanamaz. Gazetelerde, radyolarda, her gün bunun çeşitli örnekleriyle karşılaşıyoruz. Biri çıkıyor, Ahmet Haşim'in ünlü dizesini, ağ lamaklı bir sesle :

*Akşaaam, yine akşaaam, yine akşaaam.*

diye okuyor; okuyan da beğeniyor, dinleyen de. Oysa, *şam* hecelerini kısa okumak gerekir, uzatınca ölçek bozulur. Musikide notayı yanlış okumak gibi bir şeydir bu.

Bir fıkra yazarı çıkıyor,

*Ne kendi eyledi râhat, ne halka verdi huzûr*

dizesini

*Ne kendi eyledi râhat, ne âleme verdi huzûr*

kılığına sokuyor; Yahya Kemal ölünce, hemen bütün gazeteler, ozanın son beytini şöyle yayınladılar :

*Ölmek kaderde var, yaşayıp köhnemek ne hazin,*
*Buna bir çare yok mudur, yâ Rabb-el-âlemin?*

Oysa, doğru biçimi:

*Ölmek kaderde var, yaşayıp köhnemek hazin,*
*Bir çare yok mudur buna, yâ Rabb-el-âlemin?*

olmak gerekir.

Yalnız şiir üzerine verilmiş şu birkaç örnekten «kıyas» yoluyla öbür sanatlara da geçerek, «bir sanattan anlamak demek, o sanatın tekniğini ana çizgileriyle bilmek demek» olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz. Bir sanatın tekniğini ana çizgileriyle bilmek demek, Bay Akay'ın sandığı gibi, o sanatın sanatçısı olmak demek değildir. Elbette, şiiri, romanı, resmi, musikiyi sevmek için ozan, romancı, ressam, musikici olmak gerekmez. Ama «bilgi» diye de bir şey vardır; eğer bilmezse,

*Ölmek kaderde var, yaşayıp köhnemek hazin*

dizesini

*Ölmek kaderde var, yaşayıp köhnemek ne hazin*

kılığına sokarak beğeni ve sevgisini çürük temel üzerine oturtur. Gerçi, Bay Akay'ın söylediği gibi, musikide «kulağını kirişte tutan çok şey kapabilir plaklardan» ama, öylelerinin anlamasına «anlama» denemez, «kulaktan dolma» denir.

Biliyorum, notadan anlamayıp da musikiden anlar geçinen nice «müziksever» ler bu satırları okuyunca hep birden ayaklanacaklar. Bunlar, «Beethoven'e gitmek çabasını» nota okuyarak değil de, plak zarfı okuyarak gösterirler. Ben onlara

«plak zarfı müzikseverleri» derim; bir parçayı dinlerken süzüm süzüm süzülmelerine bakar bakar gülerim.

Bilirsiniz o zarfları. Bir iki örnek okuyarak hep birlikte «Beethoven'e gitme çabası gösterelim» :

Bestecinin Üçüncü Senfoni'sinin 3. bölümü için şöyle deniyor :

*Dinleyicileri etki altında tutan bu canlı skerzo'da, hayat dolu bir havanın parlak kanadlarına binip yükselir, uzaklara sürükleniriz.*

5 numaralı Piyano Konçertosu'nun 2. bölümü için de şöyle denir :

*Bu bölümde sesler yumuşar, ağırlaşır, daha doğrusu bir dua havasına bürünür. Sonra piyano her notası mücevher gibi kıvılcımlar saçan çok tatlı bir melodiyi seslendirir.*

«Müzikseverler» bunları okuyup da parçayı anlayacakmış.

Bu yoldaki açıklama yönterni, resim sanatına da uygulanmaktadır. Ünlü bir ressamımız için şöyle denmiştir :

*... Kıvrak fırçasını süsleyici ve parlak renklerle birleştirerek kendi içini anlatıyordu.*

Bir başka ressamımız için de şunlar yazılmıştır :

*Meydana getirdiği genç kız portreleri, manzaralar, çiçek resimleri, bu sanatkârın ha-*

*reketli, canlı duygularının renklenmiş şekilleridir.*

Mizah ustası Aziz Nesin'in yazılarını yaya bırakır bu yazılar. Ben bunları, «kafa çabası harcamak» için değil, yorulduğum zamanlar biraz oyalanıp dinlenmek, gülüp hoşça vakit geçirmek için okurum.

Bay Akay, yazısının sonunda, «bu konudaki düşüncelerini belirtmesine vesile olduğum için», bana teşekkür ediyor.

Bir şey değil efendim. Çizme gıcırtıları arasında düşüncelerinin anlayamadığım yerleri kalmışsa bağışlanmamı dilerim.

(1962)

# MOLLA KASIM'IN «ŞİİR TAHLİLLERİ»

«Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Yayınları» arasında, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* adlı bir kitap çıktı. Üzerinde «Devlet Kitapları» diye bir not da bulunan böyle bir eserin yayınlandığını duyunca, devletin Türk şiirine sahip çıktığını, onu koruyucu kanadı altına aldığını düşünerek çok sevinmiş, eserden hemen bir tane almıştım. Ne yazık ki sevincim uzun sürmedi. Meğer bu «Devlet Kitabı», Cumhuriyet devri Türk şiirini övmek için değil, yermek ve bu devir ozanlarının çoğunu «Marksçılık» ile suçlamak için yazılmış. Eseri, Profesör Doktor Mehmet Kaplan hazırlamış. Daha önce, yazarın özel olarak bastırdığı *Şiir Tahlilleri* adlı eserinin 2. cildinin bu kez «Marksçı» açıdan genişletilip adı değiştirilerek yayınlanan bu ikinci baskısında, doktor Kaplan, eski İçişleri Bakanı doktor Sükan'ın tuttuğu yolu izleyerek, ozanlarımızın kalp atışlarını dinlemeğe kalkmış. Zaten, şarkılarımızdan bir tanesinde :

*Kalbime koy başını, doktor, nabzımı bırak*

denmiyor mu? Doktor Kaplan da, dayamış kulağını şairlerimizin göğsüne, uzun dinlemelerden, kılı kırk yararcasına giriştiği «tahliller»den, bin dereden su getirerek ve en uzak olasılıkları da gözönünde

bulundurarak yaptığı yorumlardan sonra, göğsün sol tarafından gelen seslerin «Markçı» olduğu teşhisini koymuş.

Dr. Kaplan'a göre, «Cumhuriyet devrinde aydınların büyük bir kısmı din, örf ve âdetlerle ilgilerini kesmiş, bunlardan boş kalan yeri çeşitli ideolojilerle doldurmağa çalışmış» (s. 106), «günlük yaşayış tarzlarında dinî gelenekten uzaklaşmış, derin temellere dayanmayan bir zevkperestliği hayat felsefesi olarak benimsemiş, bir ahlâk sukutuna ihtirasla dalmış» (s. 90) tır, «kendilerini yıkılmış bir toplumun ve dünyanın ortasında büsbütün boş, âvare, hattâ gülünç bulan [şairlerimiz de] şehvete ve Marksizme bir kurtuluş vasıtası olarak sarılmış» lardır (s. 113) (Bu hesapça, Türkiye Cumhuriyeti «yıkılmış bir toplum ve dünya» oluyor). Bu çok ağır suçlama, Cumhuriyet devri aydınlarını üzecektir elbette. Tek teselliniz, Bay Kaplan'ın da Cumhuriyet devrinde yetişmiş bir «aydın» oluşudur. Türkiye Cumhuriyeti'nin Kültür Müsteşarlığı da bu görüşü benimsemiş olacak ki, eseri «Devlet Kitapları» arasına almış; büyük boy 564 sayfa tutan ve bugünkü ölçülere göre 50-60 lira fiat konması gereken bu «Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Yayını» nın çok yayılmasını sağlamak için, üzerine 15 lira gibi «sembolik» bir fiat koymuş.

Cumhuriyet devri Türk şiirini hep yukardaki görüş açısından «tahlil» etmeğe girişen Dr. Kaplan, birtakım ölçüler benimsenmiş, yapıtları ve ozanları bu ölçülere vurarak sonuca ulaşmış. «Marksist

edebiyatın başlıca terimleri» şunlarmış: «Zenginler ve fakirler arasındaki tezat», «her şeyi sosyal şartlarla izah etmek», «işçi ve işçilerin ekonomik durumu», «kapitalizm aleyhtarlığı, adalet, hürriyet, ihtilâl, barış, v.b. gibi hissî temler», «ihtilâlci tasvir», «sosyal düşüncelerle cinsî arzuları birleştirmeler», v.b... Gerçi, yazar, bazı ozanlara iltimas edip onları bu ölçülere vurmamış; ne var ki, söz konusu ölçüleri (yazarın deyimiyle, «temleri») her sanatçıya uygulayıp aynı sonuçları alma olanağı vardır. O yoldaki küçük bir denemenin eğlenceli verimlerini okuyuculara sunmak istiyorum. Aşağıdaki parçalarda, Dr. Kaplan'ın «teşhis» cümlelerini, tırnak içinde, olduğu gibi aktardım; yalnız, onun kullandığı örneklerle eser ve ozan adlarını değiştirdim.

*

1

Mehmet Akif, «sosyal görüşü bakımından Marksisttir. Şiirlerinde marksist edebiyata ait temlere sık sık raslanır.» (s. 223). «Marksizm, edebiyat sahasında kendi ideolojisine en uygun olan toplumsal gerçekçiliği benimsemiştir.» (s. 222). *Safahat*'ta «tasvir edilen hayat manzarası, toplumsal gerçekçi şiirde olduğu gibi, sefalet sahneleri ve halkın çekmiş olduğu sıkıntılarla doludur. Mazi ve hâlihâzır siyah renklerle ortaya konulmuştur. Şair, bunlar vasıtasiyle, içinde yaşanılan hayatın ne kadar korkunç ve tahammül edilmez olduğunu hissettirmeğe

çalışır. (...) Kitabın esas konusunu İstanbul teşkil eder. Fakat bu öyle bir İstanbul'dur ki, gerçeğe uygun olmaktan ziyade, bir kâbusu andırır. (...) Eğri büğrü sokaklar, kasvetli evler, yıkılmış surlar, eski kiliseler, camiler ve sarayların arasında bin bir parçaya bölünmüş bir insan kalabalığı, boğucu bir hayatı devam ettirmeğe çalışır.» (s. 176-177). «İşte birkaç örnek:» (s. 179)

*Bizim mahalle de İstanbul'un kenârı demek,*
*Sokaklarında gezilmez ki yüzme bilmeyerek.*
*Bir elde olmalı kandil, bir elde iskandil,*
*Selâmetin yolu insan için bu, başka değil.*
*Elinde bir koca değnek, onunla yoklayarak,*
*Önün adaysa basıp, yok, denizse atlayarak,*
*Ayakta durmağa el birliğiyle gayret eden*
*O sâlhurde, harâb evlerin saçaklarına*
*Sığınmış, öyle giderken...*

*(Küfe)*

*Fenerim başladı etrafını tek tük hisse.*
*Kâh olur, kör gibi çarpar sıvasız bir duvara;*
*Kâh bir safkı çökük hânenin altında koşar;*
*Kâh bir ma'bed-i fersûdenin üstünden aşar;*
*Vakt olur, pek sapa yerlerde, bakarsın, dolaşır;*
*Sonra en korkulu eşhâsa çekinmez, sataşır;*
*Zulmetin, yer yer, içinden kabaran mezbeleler;*
*Evi sırtında, sokaklarda gezen aileler :*
*Serseri, derbeder, âvare, haramî, kaatil...*
*Böyle kaç manzara gördüyse bizim kör kandil,*
*Bana göstermeli bir kerre... Niçin? Belli değil!*

*(Seyfi Baba)*

*Çamurlu bir kapı, üstünde bir değirmi delik;*
*Önünde tahta mı, toprak mı? sorma, pis bir eşik.*
*Şu gördüğün yer için her ne söylesen câiz;*
*Ahırla farkı: O yemliklidir, bu yemliksiz.*
*Zemini yüz sene evvel döşenme malta imiş...*
*«İmiş» le söylüyorum, çünkü anlamak uzun iş*
*O bir karış kirin altında hangi maden var?*
*Kenarda, peykelerin alt başında bir kirli*
*Tomar sürükleniyor, bir yatak ki besbelli:*
*Çekilmiş üstüne yağmurluğumsu bir pırtı,*
*Zavallının güveden lime lime hep sırtı.*
*(Mahalle Kahvesi)*

Kitaba «giren unsurları, 'şehir-tabiat', 'kalabalık-fert', 'mazi-şimdiki zaman' olmak üzere başlıca zıt kutuplara ayırmak ve onlar arasındaki uyuşmazlığı belirtmek, birçok dinlerde olduğu gibi, Marksizmde de vardır.» (s. 178). Mehmet Akif'e göre «İstanbul'un bir şehir olarak dünkü ve bugünkü hali korkunçtur.» (s. 182).

*Ne felâket, ne rezaletti o devrin hali!*
*Başta bir kukla, bütün milletin istikbâli*
*İki üç kuklacının keyfine mahkûm olmuş.*
*Ünmetin haline baktım ki: Yürekler yarası!*
*Ne bir ekmek yedirir iş, ne de ekmek parası.*
*Kışla yok, daire yok, medrese yok, mektep yok;*
*Ne kılıç var, ne kalem... Her ne sorarsan, hep yok!*
*Vükâla neydi ya? Curnalcı, müzevvir, âdi;*
*Ne Huda korkusu bilmiş, ne utanmış ebedî;*
*Güç okur, hiç yazamaz bir sürü hırsız çetesi;*

*Hani, can sağlığıdır doğrusu bundan ötesi.*
*. . . . . .*
*Bir de İstanbul'a geldim ki: Bütün çarşı pazar*
*Nâradan çalkanıyor! Öyle ya: Hürriyyet var.*
*Kimse farkında değil anlaşılan yaptığının;*
*Kafalar tütsülü hulya ile, gözler kızgın.*
*Ne devâir, ne hükûmet, ne ahalide bir iş;*
*Ne sanâyi, ne maarif, ne alış var, ne veriş!*
*«Zevk-i hürriyyeti onlar daha çok anlamalı»*
*Diye mekteplilerin mektebi tekmil kapalı.*
*Dalkavuk devri değil, eski kasâid yerine*
*Üdebâmız ana avrat sövüyor birbirine.*
*Türlü adlarla çıkan nâmütenâhî gazete*
*Ayrılık tohmunu bol bol ekiyor memlekete.*
*İt yetiştirmek için toprağı gayet münbit*
*Bularak fuhş ekiyor salma gezen bir sürü it.*
*Yürüyor dine beş on maskara, alkışlanıyor,*
*Nesl-i hâzır bunu hürriyyet-i vicdan sanıyor.*
*(Süleymaniye Kürsüsünde)*

Şair, bir hasta ziyaretini «anlatırken, sözü sosyalist edebiyatın ana temlerinden biri olan işçi ve işçilerin ekonomik durumuna getirir:» (s. 99)

*— Mehmet Ağnın evi akmış. Onu aktarmak için*
*Dama çıktım, soğuk aldım, oluyor on beş gün.*
*Ne işin var kiremitlerde a sersem, desen e!*
*İhtiyarlık mı nedir? Şaşkınım oğlum bu sene.*
*Hadi aktarmayayım... Kim getirir ekmeğimi?*
*Oturup kör gibi, nâmerde el açmak iyi mi?*
*Kim kazanmazsa bu dünyada bir ekmek parası,*

*Dostunun yüz karası, düşmanının maskarası.*
*Yoksa yetmiş beşi geçmiş bir adam iş yapamaz;*
*Ona ancak yapacak: Beş vakit abdestle namaz.*
*Hastalandım, bakacak kimseciğim yok; Osman*
*Gece gündüz koşuyor iş diye, bilmem ne zaman*
*Eli ekmek tutacak? İşte saat belki de üç,*
*Görüyorsun daha gelmez... Yalınızlık pek güç!*
*(Seyfi Baba)*

«Şiirin konusu, ilk bakışta, bir [hasta ziyareti] iken, yukardaki mısralarda görüldüğü üzere, işçiler şekline giriyor ve ideolojik bir mahiyet alıyor.» (s. 100)

«Yine toplumsal gerçekçi şiirde olduğu gibi, şair, herkesin mesut olacağı parlak bir istikbalin geleceğine inanır ve bunu lirik mısralarla müjdeler.» (s. 177) :

*Doğacaktır sana va'd ettiği günler Hakkın,*
*Kim bilir, belki yarın belki yarından da yakın.*
*(İstiklâl Marşı)*

Mehmet Akif, «güzelliğin faydalı ve müşterek (orta malı) olması kanaatindedir. Bir makalesinde bu fikri müdafaa etmiştir:» (s. 101)

> *Şiir için, edebiyat için «süs», «çerez» diyenler var. Karnı tok, sırtı pek milletlere göre bu söz doğrudur. Lâkin bizim gibi aç, çıplak milletlere süsten, çerezden evvel yiyecek lâzım. Onun için ne kadar süslü, ne kadar tatlı olursa olsun libâs hizmetini, gıda vazife-*

*sini görmeyen edebiyat bize söylemez.' (...) Eserlerimiz azok bir fayda temin edecek. (...) Yazılarımızın gerek mevzuunda, gerek üslûbunda her şeyden evvel bütün Osmanlıları düşüneceğiz; yani mümkün olduğu kadar halka söyleyecek eserler meydana getireceğiz. Yoksa, havâs için yazmağa yeltenecek kadar sersem değiliz. (Edebiyat,* «Sebilürreşad» dergisi, c. I, sayı 1)

Görüldüğü üzere, Mehmet Akif «için mühim olan, üslûp değil, mühteva, daha doğrusu 'maksat' ve 'ideoloji' dir.» (s. 132)

2

«Zenginler ve fakirler arasındaki tezat, Marksist edebiyatın başlıca temlerinden biridir. Esas doktrinleri itibarıyle Marksist olan toplumsal gerçekçiler bu konuyu tekrar tekrar ve bin bir şekilde işlemişlerdir. Edebiyatta kullanılan diğer temler gibi, bunu da basmakalıp şekilde ifade edenler ekseriyeti teşkil ederler. [Yahya Kemal] ona şahsî ve orijinal bir şekil vermesini biliyor. (...) Onu, ideolojileri basit bir şekilde tekrarlayan şairlerden ayıran en mühim taraf budur.» (s. 192, 193)

*Gökkubbesi her lâhza bütün gözlere mavi,*
*Zenginler o cennette fakirlerle müsavi.*

*(Vuslat)*

O cennet'in «ne olduğunu tahmin etmek mümkündür.» (s. 520)

[Yahya Kemal, bazı şiirlerinde aynı kıza âşık olan gençleri anlatır.] «Onlar, şairin özlediği hayatı temsil ederler.» (s. 104)

*Mehlika Sultan'a âşık yedi genç*
*Gece şehrin kapısından çıktı;*
*Mehlika Sultan'a âşık yedi genç*
*Karasevdalı birer âşıktı.*

*(Mehlika Sultan)*

*Acı duymuş diye aşkın tadını,*
*Hepimiz sevdik o solgun kadını.*

*(Viranbağ)*

Bu şiirlerde «kadının paylaşılması fikri, şairin benimsemiş olduğu Marksist görüşle de alâkalıdır. [Mehmet Akif'in *Edebiyat* adlı makalesinde] geliştirilen» (s. 105) «güzelliğin faydalı ve müşterek (orta malı) olması kanaati» (s. 101) ve «düşüncesiyle [Mehlika Sultan'ın] bölüşülmesi arasında bir münasebet vardır.» (s. 105)

3

*Gönülden Sesler*'de Orhan Seyfi'nin «çeşitli kadınlardan bahsetmesi ve oldukça açık cinsî telmihlerden hoşlanması, burjuva kurallarını yıkan Marksizme temayülünü açıklayıcı bir mâna taşıyor. (...) Buradan bir [iki] örnek vermekle yetinelim:» (s. 184)

*Kâh oldum bir aşkın nazlı çocuğu,*
*Bir hicran elinde kâh unutuldum.*
*O, sevda denilen mavi boncuğu*
*Birinde kaybettim, birinde buldum.*

*Kiminiz ayrıldı bir hatırayla,*
*Büsbütün unutup gitti kiminiz.*
*Karşımda dalgalar geçti sırayla,*
*Önümde daima engin bir deniz.*

*Hasılı hepiniz ruhuma yakın,*
*Hasılı hepiniz başka bir güzel.*
*Darılma sevgili muhibbem sakın,*
*Yetişmez bu kadar aşka bir güzel.*

*(Bütün Güzellere)*

*Bir sarışın yaramaz*
*Beni terk etti bu yaz..*
*Sevgide karar olmaz,*
*İşte: Kumralı geldi.*

*Dedim: Bu ne, büyü mü?*
*Affedin güldüğümü;*
*Butunuzun düğümü*
*Pek muammalı geldi.*

*(Dul)*

4

Ahmet Haşim, «diğer toplumsal gerçekçi şairler gibi, kapalı, mânası güç anlaşılır şiirler kaleme

almıştır.» (s. 195). «Modern şairlerden çoğu daha ilk karşılaşmada, okuyucuya çarpan oyunlardan hoşlanırlar. Fakat bu dış görünüşün arkasında bazı düşünce ve maksatlar gizlidir. (...) Demir-perde'ye dahil olmayan memleketlerdeki Marksistler, modern sanat cereyanlarına uymak için kendi doktrinlerine tamamıyle zıt olan sanatkârların yarattığı ifade şekillerinden faydalanmışlardır. (...) Bilhassa bizdeki Marksistler, esas itibarıyle XIX. yüzyıldan kalma sığ gerçekçilikten kurtulmak için şiirlerine modern bir görünüş vermeğe çalışmışlardır. Avrupalı şiir cereyanlarının şekle has yenilikleri onlar sayesinde Türkçeye girmiştir. (...) Fakat buna aldanmamalıdır.» (s. 222); «Marksistler için, her şey gibi, onlar da ideolojinin emrinde vasıtadan ibarettir.» (s. 520); nitekim, Ahmet Haşim, *Merdiven* «adlı şiirinde, son yıllarda yazılan pek çok Marksist şiirde görüldüğü üzere, basmakalıp ideolojisini gizleyerek, serbest çağrışım ve sembolist akımlardan faydalanmıştır.» (s. 520). Haşim'in bu «şiiri anarşist psikolojisini safiyane bir şekilde ortaya koyduğu incelenmeğe değer.» (s. 544).

*Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden,*
*Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak,*
*Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak...*

*Sular sarardı... Yüzün perde perde solmakta,*
*Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta...*

*Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller,*
*Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,*
*Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?*

*Bu bir lisân-ı hafîdir ki ruha dolmakta,*
*Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta...*
*(Merdiven)*

Burada *merdiven,* «aşağı durumdan yukarı duruma yükselme veya yükselme arzusunu temsil eder.» (s. 545). Merdiven'in «mecazî mânada, savaşçıları savaşa ve ölüme sürükleyen, içlerine yerleşerek bir ihtiras haline gelmiş ideolojik inançları ifade ettiğini belirtmeğe lüzum yoktur sanırım.» (s. 547). *Güneş rengi bir yığın yaprak* «tan kasıt, [vurularak ölen savaşçılar] olsa gerektir. (...) Şiirde kavgacıyı güzelleştirmek, ona daha efsanevî bir çehre vermek için, tabiat unsurlarından da faydalanılmıştır.» (s. 544). «Şiirin bütününe, ölülerin yarattığı hüzünlü havaya uygun [akşam] havası hâkimdir. Tekrarlanan» :

*Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta*

«mısrai, şiire hem bir musiki temin eder, hem de psikolojik havayı yaratır.» (s. 546). Ahmet Haşim'in «yazdığı diğer şiirlerde de savaş, ölüm ve kahramanlık havası vardır.» (s. 545).

*Şu bakır zirvelerin ardında*
*Bir süvari geliyor kan rengi;*
*Başlıyor şimdi melûl akşamda*
*Son ışıklarla bulutlar cengi.*

*Bir bakır tasta alev şimdi havuz,*
*Suya saplandı kızıl mızraklar;*
*Açılıp kıvranarak göklerde*
*Uçuyor parçalanan bayraklar.*
*(Süvari,* «Yücel» dergisi, c. VII, Haziran 1939, sayı 40)

Bu şiirde de, «zaman olarak [akşamın] seçilmiş olması, yukarda belirtildiği gibi, ölüm [ve savaş] temine uygundur.» (s. 546).

*Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?*

«Burada [mermeri tunca] benzetmesi, şairin her şeye savaş fikri arkasından baktığını gösterir.» (s. 546). «... Türk edebiyatında, gençleri ihtilâle ve anarşiye teşvik eden pek çok şiir yazılmıştır. Bunlarda Marksist temler önemli bir yer tutar» (s. 544); *Kızıl havalar, tunca benzeyen mermerler, kan rengi suvariler, kızıl mızraklar, parçalanan bayraklar...* «Politik-sosyal baskı dolayısıyle Marksistler fikirlerini [sembolizm] akımı ile gizlerler. Aralarında herkesin anlamadığı bir kuşdili yaratırlar» (s. 544):

*Bu bir lisân-ı hafîdir ki ruha dolmakta.*

5

«Bütün duyguları aşırı olan [Necip Fazıl'ın] cinsî arzuları da son derece taşkındır. Marksist şairlerin çoğunda olduğu gibi, onda da cinsî arzular ihtilâlci temayüllerle bir aradadır. Pek muhtemel-

dir ki, Freud'ün libido adını verdiği fizyolojik ve psikolojik enerji, her ikisini de beslemiş olsun. [Necip Fazıl'ın *Hırs*] şiirinde cinsî arzu ile ihtilâlci temayül birbirine bağlı olarak gözükür:» (s. 233)

*Sen kaçan bir yavru geyiksin dağda,*
*Ben peşine düşmüş bir canavarım.*
*İstersen dünyayı çağır imdada,*
*Yeryüzünde bir sen, bir de ben varım.*

*Kimsesiz odanda kış geceleri*
*İçin ürperdiği demler beni an.*
*De ki odur sarsan pencereleri,*
*De ki rüzgâr değil, odur haykıran.*

Necip Fazıl, bazı «şiirlerinde kadın vücuduna ait bazı uzuvları müstakil, mübalâğalı ve çarpıcı bir şekilde tasvir eder.» (s. 241). Bazı «şiirlerinde seksüel duygu çok kuvvetlidir. Kadın vücuduna ait uzuvlara müstakil ve mübalâğalı değer vererek çarpıcı hale getirmesi bundan dolayıdır.» (s. 243). *Kadın Bacakları* «şiirinin dış ve iç yapısını merkezden muhite doğru duygu ve düşünce dalgası fışkırtan bir daireye benzetebiliriz. Bu dairenin merkezinde şairin âşık olduğu kız, muhitinde dünya ve insanlık var. Şairin, bu eserini, [bacaklarının duruşu, bükülüşü lisan olan bir kadından], yani cinsî arzularıyle birlikte Marksist temayüllerine de uyan bir kadından ilham alarak yazdığı tahmin olunabilir.» (s. 239)

*Ömrümüzün geçtiği yolda, bana sorsalar*
*Gidiyorum bir kadın bacağının peşinden.*

*Bir kadının içinden ağlayışı, gülüşü*
*Gözlerinden ziyade bacaklarına yakın.*
*Bir lisandır onların duruşu, bükülüşü,*
*Kadınlar! Onlar varken konuşmayınız sakın.*

*Boynuma doladığım güzel putu görseler*
*İnsanlar öğrenirdi neye tapacağını.*
*Kör olsam da açılır gözüm, ona sürseler*
*İsa'nın eli diye bir kadın bacağını.*

*(Kadın Bacakları)*

Necip Fazıl'ın şiirlerinde «en mühim tabiat unsuru su (deniz) dur. (...) Burada dikkati çeken nokta, (...) su unsurunun erkseriya kadınla beraber bulunması veya ilgili olmasıdır. Bazı örnekler zikredelim:» (s. 182)

*Kırık bir tekne ol, dalgalarla gel.*

*(Gel)*

*Sarmış denizkızları gibi dalgalar bizi.*

*(Dalgalar)*

*Bu yağmur... bu yağmur... bu kıldan ince,*
*Öpüşten yumuşak yağan bu yağmur.*

*(Bu Yağmur)*

«Su unsuruna çok defa kadının refakat etmesi psikolojik bakımdan dikkate şayandır. [*Deniz*]

şiirinde şair, denizden bahsederken şöyle diyordu:» (s. 183)

*Karşına sahil, kara, insan, kim çıkarsa vur;*
*Vur başına, âlemde sert olan ne varsa vur!*

«Burada şairin 'su' unsuruna, çok belirli olmamakla beraber, sosyal veya ideolojik bir mâna yüklediği hissolunuyor. Fakat yukarda zikretmiş olduğumuz örnekler, bu mânanın altında cinsî bir mânanın bulunduğunu açıkça gösteriyor.» (s. 183). Şairin «bazı şiirlerinde çok belirli olmamakla beraber ihtilâlci bir davranışın taslağı hissolunuyor. Acaba bunun sebebi nedir? Bunun sebebi, bizzat su unsurunun mahiyetinde gizlidir. Su, pisliğe düşmandır. O, kendinin zıddı olan her şeyi yok etmek ister. [Necip Fazıl'ın] şiirlerinde bu 'yok etme' isteği 'ateş' unsuru ile de ortaya konulmuştur. (...) Kitabında 'kızıl' renk ve 'ateş' unsuru mühim bir yer tutar. Su unsuru gibi ateş (alev ve kızıllık) unsuru da çok defa kadın ile beraber gözükür. Bazı örnekler :» (s. 185 - 186)

*Bir sütun alevsin, bir sütun duman,*
*Yalnız seni görür gözünü yuman.*
*(Bir Mezar Taşı)*

*Arkanda çepçevre kızıl bir ufuk,*
*Tepende simsiyah kargalarla gel.*
*(Gel)*

*Saçlarımdan tutup, kor gözlerinle*
*Yaşlı gözlerime bakıver gitsin.*
*(Ayrılık Vakti)*

«Psikologlar bazı ruh hastalarının yangın çıkarmaktan cinsî bir haz duyduklarını tespit etmişlerdir. C. G. Jung, bu arzuyu insanların ateşi icat ettiği ilk çağlara dönüş arzusu ile ilgili bulmakla beraber, bir çok hallerde 'masturbation' la da birleştiğini söyler. (...) **[***Odalarım***]** adlı şiirinde [Necip Fazıl'ın] da yangınla cinsî arzuyu birleştirdiğini görüyoruz :» (s. 187)

*Camekânlı odanın kızıl perdeleri var,*
*Kızıl... O ateş rengi, kapanan gözlere sor.*
*Perdeler bilezikler üstünde ilerliyor,*
*Gerisinde güneşler, kıvılcımlar, yangınlar.*

Kitabındaki «cinsî telmihler umumiyetle narsisizm ve masturbation ile ilgilidir. **[***Hayal***]** şiirinde şu mısralara rastlıyoruz :» (s. 187)

*Bir akşam bir ateş duyup etimde*
*Kadın, kadın diye içimi oydum.*

*Artık ben ne günah olsa işlerim,*
*Yumuşak yastığa geçti dişlerim,*
*Bir an kadar sürdü can verişlerim,*
*Ey kadın, bu akşam sana da doydum*

«Bir psikanalist, [Necip Fazıl'ın] şiirlerinde açık veya kapalı olarak geçen cinsî telmihleri, bizden çok daha maharetli bir şekilde tahlil edebilir.

Biz, kitaplarındaki çeşitli unsurlara dayanarak şairin hayata bakış tarzı ile cinsî arzuları arasında bir münasebet bulunduğu vâkıasını ortaya koymakla yetiniyoruz.» (s. 188).

«Bazı şiirlerinde ihtilâlci bir davranışın hissolunduğunu» (s. 185) söylediğimiz şairin «kitabında [dağ] unsuru mühim bir yer tutar.» (s. 186) :

*İçerimde koca bir dağ gizlidir...*

*İçimdeki dağı sağlara vursam...*
*(Rüzgâr)*

*Al eline bir değnek,*
*Tırman dağlara şöyle.*
*(Dağlarda Şarkı Söyle)*

*Dağa çıkan erlerin*
*Dullar çeksin yasını.*
*(Şehirlerin Dışında)*

«Burada şairin [dağ] unsuruna (...) sosyal ve ideolojik bir mâna yüklediği hissolunuyor.» (s. 183); *Köroğlu* «başlıklı parçada bu özellik açıkça görülüyor:» (s. 161)

*Bir ince dumanla yaslanan dağlar,*
*Bu dağlara gönül verdi Köroğlu.*

*Dağların ardında kalınca çile,*
*Köroğlu yeniden gelmişti dile,*
*Ak saçlı anadan geçilse bile*
*Dağlardan geçilmez derdi Köroğlu.*

Bu mısralarda görüldüğü üzere, Necip Fazıl, «Türkiye'deki birçok Marksistler gibi, toplumun kurulu nizamının, jandarmanın değil, eşkiyanın tarafını tutuyor. (...) Türkiye'de Marksistlerin Köroğlu'nu benimsemeleri bu yüzdendir, Pertev Naili Boratav, Köroğlu ve etrafındaki çeteyi ideal bir cumhuriyetin kurucuları gibi görür (Bk. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği);* İlhan Berk, Köroğlu'nu aynı duygularla yüceltir (Bk. *Köroğlu);* Orhan Veli de *Destan Gibi* adlı şiirinde Köroğlu'na bu bakımdan değer verir (Bk. *Bütün Şiirleri).*» (s. 245). [Bunlara, Köroğlu'nu aynı duygularla yücelten Ahmet Kutsi'nin *Koçyiğit Köroğlu* piyesi ile Adnan Saygun / Selâhattin Batu'nun *Köroğlu* operasını da eklemek gerekir.]. Şairin *Dağlarda Şarkı Söyle* «şiirinde de ihtilâlci tavır kendini kuvvetle belli ediyor :» (s. 223)

*Al eline bir değnek,*
*Tırman dağlara şöyle.*
*Şehir farksız olsun tek*
*Mukavvadan bir köyle.*

*Yel olsa sende esen,*
*Cücesin şehirde sen,*
*Bir dev olmak istersen*
*Dağlarda şarkı söyle.*

«mısralarının gözönünde canlandırdığı manzara bu hususta bir fikir verebilir.» (s. 223). «Şiirin son mısralarında geçen 'dev' ve 'cüce' kelimeleri ara-

sındaki kontrastla, bu kelimelerin kullanılış tarzı dikkat çekicidir. (...) Burada bir fikri gizlemek için sembolik bir ifadeye başvurulmuştur. Öyle sanıyorum ki, burada bahis konusu olan 'dev' kelimesi ile kasdolunan Dev-Genç'tir. Cüceler ise onları küçümseyen insanlardır.» (s. 547). «Şiire hâkim olan yalnızlık havası, burada bahis konusu savaşın bir 'cephe savaşı' değil, bir 'gerilla savaşı' [dağa çıkan savaşçının da bir kır gerillası] olduğunu hissettiriyor.» (s. 547).

«Bu nevi şiirleri tahlil ederken, âdeta suçluları ihbar ve teşhir eden bir insanın durumuna düşmek endişesi taşıdığımı itiraf edeyim. Metinleri anlamaya çalışırken, bir zorlama yapmadığımı sanıyorum. Bir milliyetçi olarak Türkiye'yi bölmek isteyen anarşist ve komünistleri, bir insan olarak kan dökmeyi yüceltenleri tenkit hakkımdır. Fakat burada benim vazifem, metinleri doğru olarak tahlil etmektir. Tahlil esnasında bu nevi fikirlerle karşılaşır ve onları ortaya koyarsam, acaba ilmî araştırmanın dışına mı çıkmış olurum?» (s. 547)

*

Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın; Mehmet Akif, Yahya Kemal, Orhan Seyfi, Ahmet Haşim ve Necip Fazıl'a uyguladığın yargılarının bütün okuyuculara aykırı geldiğini biliyorum. Bu yargılar, onlar için ne kadar aykırı ve yakıştırma ise, yazarın bütü-

nüyle suçlamaya kalkıştığı Cumhuriyet devri ozanları için de o kadar aykırı, yakıştırma ve yakışıksızdır.

Benim dostlarım, sevgili ozanlarım! Şiirimizi ilerletmek, Batı şiiri düzeyine çıkarmak için ömür boyu didinen, kafa yoran, türlü denemelere başvuran; bu arada, Türkçenin bütün olanaklarını kullanma, gücünü ve güzelliklerini ortaya çıkarma çabası gösteren Cumhuriyet devri ozanları! Kim dedi size kapalı şiir, soyut şiir, anlamsız şiir denemelerine de girişin diye? İnsan zekâsının kıvraklığına güvenen, ele aldığı her şeyden güzellikler yaratmağa çalışan, her denemeyi hiç değilse bir kafa jimnastiği sayan sizler, her kafayı kendi kafanız gibi cıvıl cıvıl, ışıl ışıl mı sandınız? Ne demiş Yunus Emre :

*Derviş Yunus bu sözü*
*Eğri büğrü söyleme*
*Seni sigaya çeker*
*Bir Molla Kasm gelir*

Molla Kasım işte geldi, başladı hepinizi sigaya çekmeğe. Çıkınız bakalım işin içinden!...

(1974)

# ROMAN ÜZERİNE

# ROMAN DEYİNCE

Roman deyince akla ilk gelen nedir? Çoğu kimseler, roman deyince, boş vakitleri doldurmağa yarayan eğlenceli, ya da acıklı olaylar kitabı düşünür; kimi kimseler, toplum gerçeklerini yansıtan olaylar kitabı tasarlar; kimileri de, okuyucuları hayale dalmağa çağıran kitap hayal eder.

Roman denen şey, teker teker ele alınınca, elbette bunların hiçbiri değildir; ama bu görüşlerin büsbütün dışında, bambaşka bir yazı çeşidi de değildir. Öyleyse roman nedir?...

Doğrusunu söyleyim, ne olduğunu ben de pek bilmem. Bilmeyenler öğrensin diye bir çok ders kitapları yazmışlar; öğretmenler de okutup duruyor onları... O kitapları yazanlarla okuyanlar biliyor romanın ne olduğunu, ben bilmiyorum. Sonra, birtakım eleştirmeciler var ortada, onlar da biliyor, ben bilmiyorum...

Bunlara göre, romanda birtakım «kişiler» bulunacak; «kişisiz roman» olamaz; romanın varlığı, kişilerin varlığına bağlıdır.

İşte size bir kural.

Eğer birisi çıkıp da kişileri bir yana iter, sadece olaylar ve düşüncelerle bir roman kurmağa kalkışırsa olmaz. Bu, «yanlış bir roman anlayışı» dır.

Ben, romanın ne olduğunu bilmediğim için, bu «anlayış»ın yanlış olup olmadığını da bilmiyorum. Yalnız, durup dururken, aklıma bir roman adı geldi: *Candide*. Şöyle bir düşündüm, eserde bir çok insanç var ama, yazar hiçbirinin «iç dünya»sını göstermeği gerekli görmemiş; onları, «birtakım düşünceleri ya da gerçekleri belirtmeğe yarayan araçlar» olarak kullanmış. Şu Eldorado ülkesinde geçenleri bir gözönöne getirelim. Ortada bir çok kişiler (Candide, uşağı Cacambo, bilgin İhtiyar, Kıral, v.b.) varsa da, «bu kişilerin bütün görevleri, olayın yürümesini sağlamaktır»; yani hiçbirinin iç dünyası verilmemiş; sadece olaylar ve düşünceler üzerinde durulmuş: altın ve kıymetli taşlarla kaydırak oynayan çocuklar, ihtiyar bilginle din ve papazlar üzerine konuşma, kıralı selâmlamak için yeri öpmek değil de, kıralın yanağını öpmek gerektiği, şehirlerde her şeyin halk yararına kurulduğu, adliye sarayı ve cezaevi gibi şeylere gerekseme görülmediği, içi matematik ve fizik âletleriyle dolu bilgiler sarayına önem verildiği v.b...

O bölümden yalnız bunlar kalmış aklımda. Ya kişiler?... Kişiler yok...

Sözünü ettiğim yazarlar, «roman kişisinin nasıl yaratılacağı»nı da biliyorlar. Yalnız, aralarında küçük bir anlaşmazlık var. Bir bölüğü, «roman kişisinin hayattan olduğu gibi alınması»; bir bölüğü, «hayattan alındıktan sonra bazı niteliklerinin değiştirilmesi»; bir bölüğü de, «hayalden yaratılması, fakat hayattaki kişilere benzemesi» gerektiğini sa-

vunuyorlar. Yalnız, hepsinin birleştiği bir nokta var; onu da bir formüle bağlamışlar: «insanları en belirli özelliklerinden yakalamak» gerekiyormuş.

Bir kimsenin çeşitli özellikleri arasında en bebelirlisi hangisi? Diyelim hasislik; bir başkasında zalimlik, bir başkasında ikiyüzlülük... Onların işte yalnız bu özelliklerini seçip öbür özelliklerini atacaksınız. Ve seçtiğiniz özelliği öyle yoğunlaştıracaksınız ki, roman kişisinin bütün davranışları bu özelliğe uygun olacak. Öyle ki; okuyucu, «onun yalnız yaptıklarını değil, yapacaklarını da bildiğine inanacak...» Bu yoğunluğu sağlamak için bir de kolaylık gösteriyorlar: hayatta birbirine benzer çeşitli insanları inceleyip onların ortak özelliklerini aynı kişide toplamak...

Eh, artık kahramanımızı kâğıt üzerinde canlandırabilirsiniz. Bir düzenbazı anlatmak istiyorsunuz, diyelim, her davranışını düzenbaz psikolojisine göre ayarlayacaksınız. Birisiyle alış-veriş mi edecek, oğlunu mu evlendirecek, kızına koca mı seçecek? Çeşitli düzenbazlardan topladığınız gereçleri bu bir kişi üzerinde bol bol kullanacak ve ölçüyü hiç elden kaçırmayacaksınız.

Bana kalırsa — işlerine karışmak gibi olmasın ama — kişilerin asıl canlılığı, bu yoğunluğun, bu birörnekliğin çatladığı noktada başlar. *Sefiller*'de görevine düşkün polis Javert, kürek mahkûmu Jean Valjean'ı her karşılaşmada yakaladıkça

değil de, bir seferinde onu serbest bıraktığı zaman canlıdır. Ne yazık ki, Javert eserde tam canlandığı sırada kendini öldürür...

Bu canlılığı sağlayan nedir? Öyle sanıyorum ki, Javert, yoğunlaşmış bir karakteri temsil ettiği sürece, gerçeğe uygun değildir, hayalî ve yapma bir kişidir; o tek yönlü «karakter» i kırdığı anda, gerçek «insan» kendini göstermiştir.

İşte gene bir kural çıktı ortaya. Hayır. Bunun tersi de doğrudur. Yani, kişiler yoğunlaşmış bir özelliği temsil ettikleri zaman da canlı olabilirler. Sanatçının «imal ettiği» o yapma kişi, eğer ustaca «imal» edildi ise, hayattaki kişiye benzemese bile, kendine özgü bir canlılık kazanmış demektir. Nice baş-eserlerin kişileri tek yönlü bir karakterle yaşamaktadır: *Harpagon, Tartuffe, Don Juan, Othello,* v.b...

Ben, «yoğunlaştırma» yı bir kural haline getirdikleri için, onun tersini savundum; ama tersini savunurken ortaya başka br kural çıktığı için, ona da karşı durdum. Sanatçıya kural buyurulamaz. Her sanatçı, kendi kuralını kendisi seçer...

Roman kişisinin gerçekliğini, canlılığını sağlamak için, kahramanın hayattan «olduğu gibi» alınması; ya da alındıktan sonra üzerinde değişiklikler yapılması gerektiği konusunda, yukarda da söylediğimiz gibi, yazarlar arasında anlaşmaya varılmış değildir.

Bu iki görüşten hangisi doğru? Bilmem ki... İnsanın aklına türlü şeyler geliyor.

Bir kere, gerçek hayattaki benzerlerinden uzaklaştırılan, nitelikleri değiştirilen, romancının keyfince birtakım niteliklerle donatılan, yani hayalden doğma bir varlık haline getirilen roman kişisi; gerçek hayattan «olduğu gibi» aktarılan kişiden, kuramsal olarak, ne diye daha canlı, daha gerçek olsun? Romancı, hayal ettiği bütün nitelikleri hayatta rasladığı bir tek kişide bulmuş olamaz mı? *Karamazov Kardeşler*'in kişileriyle *Ölü Bir Evden Anılar*'ın kişileri arasında, baktım baktın, hiçbir fark göremedim.

Bir de şu var: hayatta gördüklerimizi «olduğu gibi» aktarmamız olanağı var mı bakalım? Aynı olayı çeşitli tanıkların çeşitli yollarda anlattıklarını her gün görüyoruz. Bana öyle geliyor ki, «muhayyile»si en kısır bir romancı bile, gerçek hayatı olduğu gibi aktaramaz; istese de, istemeze de, eserine kendinden bir şeyler katar... Yani, bu konudaki anlaşmazlık, biraz yersiz gibi geliyor bana... Ama, gene kendileri bilir. Ben bilmem... «Bir roman, bir yol boyunca gezdirilen bir aynadır» düşüncesini benimseyen Stendhal'den tutun da, «hiçbir muhayyile tabiat kadar zengin ve rengîn olamaz» diyen Hüseyin Rahmi'ye kadar hiçbir romancı hayatı olduğu gibi verememiştir, vermek istediği halde verememiştir. Hayat, bütün romancılar için bir hareket noktası olmuştur. O kadar! Gerçek bir romancı, hayata hayat diye bakmaz, roman diye bakar; hayattaki kişileri de roman kişileri gibi görür... Değil romancılar, gezi yazarları bile, gördüklerini olduğu

gibi aktarmamış, aktaramamıştır. Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'si bunun en sevimli örneğidir.

İkinci kural: romanda birtakım «olaylar» bulunacakmış.

Birisi kalkar da, içinde hiç olay bulunmayan bir roman yazarsa... Olur a... Yazar yazar!.. Ne olacak o zaman... Onu romandan saymayacak mıyız?... Sözgelimi; romancının biri, bir adamı deniz kıyısına oturtup düşündürse; bir kadını parkta hayale daldırsa; bir ağacın göğe doğru yükselişini alsa; bir kedinin yıldızlara bakışını anlatsa; ama bunları birbirleriyle karşılaştırıp aralarında bir bağ, yani bir «olay» kurmasa... Olmaz mı dersiniz?... Bilmem ki... Olur gibime geliyor benim...

Çoğu yazarlar, romanın — ister gerçek, ister hayalsi olsun — herhalde bir olaya dayanması gerektiği üzerinde ağızbirliği etmiş gibidir. Sonra, bu olayın düzenlenmesini de bir kurala bağlamışlar : bir ana olay bulunacak; eserin başında olayın ve kişilerin niteliği belirtilecek (serim), ortalara doğru olay gelişecek, meraklı bir hal alacak (düğüm), sonunda bir sonuca bağlanacak (çözüm); ana olayın akış hızını engelleyebilecek ayrıntılardan sakınılacak...

Bu kurala uygun güzel romanlar yazılmıştır elbette, ama onun kim bilir kaç katı, yüz binlerce kötü roman da yazılmıştır. Demek ki, eserin güzelliği, herhangi bir kurala bağlılıkla sağlanamıyor. Öyle romanlar olabilir ki, bütün güzelliği, ana ola-

yın akış hızını engelleyen ayrıntılarda toplanmış olabilir. Yani, yazar, ana olayın akışını mahsus keser, ayrıntılar üzerinde oynar durur. Bunu söylerken Proust'u düşündüm.

Şu, ana olayın akış hızına önem verilerek yazılan romanlara şöyle bir bakalım. Yazar, konusunun gereçlerini hazırlarken olaylar, kişiler ve başka ayrıntılar üzerinde birtakım seçmeler yapmıştır. Diyelim, kahramanımız âşıktır. Eserde, yalnız bu aşkla ilgili noktalar, bu aşkın gelişimini belirten ayrıntılar seçilmiş, hayatın öbür «safha»ları atılmıştır. Aslında bu, hiç de doğal ve gerçeğe uygun değildir. Gerçek hayatta, aşk, yirmi dört saatin belki de yalnız birkaç saatini doldurmaktadır. Bir yazar çıkar da, böyle bir seçme yapacak yerde, hayatın bütün safhalarını anlatmağa kalkarsa... Yapar mı yapar... Başkalarının koyduğu kurallara uymaktansa, kendi koyacağı kurala uymayı yeğ saymıştır belki de...

Bir başka romancı da, şu ana olay kuralının dışına çıkıp, birbiriyle ilgisi olmayan ayrı ayrı kişileri ve olayları bir araya toplarsa?... Bir kurumun yardım kolunda çalışan bir kişi düşünün ki, yardım sağlamak maksadıyle, bir şehrin yardıma muhtaç yoksullarını, sonra, onlara yardım edecek varlıklı kimseleri ve memurları teker teker dolaşıyor. Böylece, toplumun her katından, birbiriyle ilgisiz çeşitli tipleri ve karakterleri bir araya toplayarak, o toplumun kesitini vermeğe çalışıyor. Bu yolu ben denedim. Kurallardan yakınırken bir kural adı ver-

mekten ürküyorum ama, buna «kesit roman» demek yerinde olur sanıyorum...

Ne var ki, kimi eleştirmecilerimiz buna «röportaj» deyip çıktı işin içinden... Edebiyat türlerini kesin çizgilerle birbirlerinden ayırmak, ancak, öğrencilere kolaylık sağlamak için, edebiyat ders kitaplarında başvurulan bir yöntemdir; gerçekte ise, edebiyat türleri çoğuzaman birbirlerinin içine sızarlar; hiç değilse birbirlerinden yararlanırlar. Eserimi yazarken, röportaj tekniğinden yararlandım elbette. Suçum o kadar olsa, ne mutlu; ayrıca, küçük hikâye tekniğinden de yazarlandım. Küçük hikâyede kişilerin yalnız ele alındıkları andaki davranışları ve bir tek yönleri işlenir ya. Ben de romanımda, teker teker dolaşarak göstermeğe çalıştığım kişileri işte bu açıdan ele aldım...

Ne yapalım? Flaubert'in roman kuralını Flaubert kendisi yıpratmıştır. Yeni romancının yeni yollar araması gerekir. Kendilerini sanatçıya yol göstermekle görevli sanan eleştirmecilerimizse, alışkanlıklarının dört duvarı içinde rahat ediyorlar, «hava tebdili» onları tedirgin ediyor.

Sorunu öyle bir anlayışla ele aldıktan sonra, *Candide* için de «seyahatname» demelerinden korkulur... Bu anlayış öbür türlere de uygulanabilir pekâlâ! Sözgelimi, *Tanrısal Komedya* için de, «öbür dünyada bir röportaj» denemez mi?... Öyle ya! Dante, Cehennem'i, Âraf'ı, Cennet'i dolaşıyor, gördüğü şeyleri ve kişileri teker teker anlatıyor. Neyse ki, XIV. yüzyılda «röportaj» türü yoktu. Çağımız-

da yaşamadıkları için, kimi sanatçıları mutlu sayabiliriz.

Romana birtakım kurallar çizip de kural dışında kalanları romandan saymamak... Ya o roman kendine özgü bir kural getiriyorsa?... Her eseri, ancak kendi yapısı içinde ele almak gerekir. Bildiğimiz roman yolları dışında bilmediğimiz daha kim bilir ne çok roman yolu vardır. Diyelim, yedi çeşit roman mı biliyoruz? Yedi yüzüncü çeşidini de bekleyelim; günün birinde çıkacaktır ortaya... Ya ısrarla üstünde durulan şu «roman bilgisi», «romancılık zanaatı», roman kuralları?... Yok öyle bir şey, onlar sadece eleştirmecilerimizin kafalarında var.

Üçüncü kural : romancı tarafsız kalacak, konuyu önyargılarla ele almayacak..

Bütün ders kitaplarında şunu görürsünüz: romancı, eserinde kendini belli etmeyecek... Bunu anlayabiliyorum. Bu, olsa olsa, romanın tekniği ile ilgili bir şey. Bir çok büyük romancılar — Cervantes, Dostoyevski, Stendhal, v.b. — buna aldırış etmemişlerdir ya[1], gene de anlıyorum... Benim anlamadığım nokta, «romancının tarafsız kalması, konuyu önyargılarla ele almaması» buyruğudur. Ne

---

[1] Kahramanımız hayvanına yeniden bindikten sonra Lapice limanının yolunu tuttu. (Cervantes : *Don Quijote*, c. I, böl. VIII)

Nastasya Filipovna'nın evinde geçen ve hikâyemizin birinci bölümünü tamamlayan garip maceradan iki gün son-

demektir romancının «tarafsız» kalması? Eserde kişiler konuşuyor diyelim. Bu konuşmada, «tartışma sonucu bir doğruya varılmalı», fakat «hazır bir doğru için tartışma düzülmemeli» imiş. Yani, o kişiler gerçekte vardır da, bir «açık oturum»da herhangi bir sorun üzerinde konuşuyorlar, romancı da «zabıt kâtipliği» mi yapıyor? O kişileri birtakım sorunlar üzerinde konuşturan romancı değil mi? Kendine özgü bir tutumu, bir dünya görüşü olan bir romancı, bu «görüş» ü kendi kendine yaptığı birtakım tartışmalar sonunda elde etmiştir. Eserini yazarken de, bu iç tartışmayı roman kişileri arasında bölüştürür, istese de, istemese de, «hazır bir doğru için bir tartışma düzer.» Zaten başka türlü yapması da olanaksızdır... Tartışma sonucunun önceden belli olup olmamasına gelince; bu, romancının yazış ustalığına bağlıdır; yoksa, asıl sorunla ilgili değildir. Hattâ, daha da ileri giderek diyebiliriz ki, tartışma sonuncunun önceden belli olması, yani, hazır bir doğru için bir tartışına düzenlendiğinin «anlaşılması» dahi kimizaman önemli değildir. Eflâtun'un diyaloglarında biz Sokrates'in görüşünün haklı çıkacağını önceden bilmiyor mu-

---

ra, prens Mişkin, miras işini halletmek için birdenbire Moskova'ya hareket etti. (Dostoyevski: *Budala*, İkinci bölüm, I.)

Birkaç saat sonra Julien, Madame de Rênal'in odasından çıkarken, — roman üslûbuyla söyleyelim — bütün emellerine muvaffak olmuştu. (Stendhal : *Kırmızı ve Siyah*, Birinci bölüm, XV.)

yuz? Gene de okumaktan zevk alıyoruz. Çünkü, at yarışı seyretmiyoruz; bizim için, kimin kazandığı önemli değil de, nasıl kazandığı önemlidir...

Romancı, konuyu önyargılarla ele almamalı imiş... Ya nasıl almalı?... Konusu ön yargılarla ele alınmamış tek bir sanat eseri bilmiyorum. Sanatçı, eserini hazırlamak için birtakım seçmeler yapar ya; konuyu seçer, konunun işlenişinde kullanacağı gereçleri seçer... Bir kere, bu «seçme» ne demektir? Bu «seçme» bile bir çeşit önyargıdır. Hangi eseri alırsanız alın, önyargıyla hiç ilgisi yokmuş gibi görünen sevgi olaylarını anlatan kitapları alın, *Romeo ve Juliet*'i alın, *Paul ve Virginie*'yi alın, *Leylâ ve Mecnun*'u alın, *Kerem ile Aslı*'yı alın, *Werther*'i alın... Hepsinde, sevgililerin birleşmesine engel olan kuvvetlere yazarın karşı durduğu, taraf tuttuğu, yani önyargı ile davrandığı görülür. Bütün sanatçılar kötülüğe, haksızlığa, mutsuzluğa karşıdır.

Önyargı kimi eserlerde gizli tutulmuştur da, kimilerinde belli edilmiştir. Ama hepsinde vardır. Önyargının değil sadece belli edilmesi, bar bar bağırması bile, eserin sanat değerine zarar vermez. Şu adları hatırlayalım :

Homeros *(İlias, Odysseia)*, *Aristophanes* (bütün komedyaları), Dante *(Tanrısal Komedya)*, Tasso *(Kurtarılmış Kudüs)*, Manzoni *(Nişanlılar)*, Cervantes *(Don Quijote)*, Rabelais *(Gargantua)*, Molière *(Tartuffe*, v.b.), La Fontaine *(Masallar)*, Voltaire *(Candide*, v.b.), Montesquieu *(Acem Mek-*

*tupları)*, Hugo *(Sefiller,* v.b.), Balzac *(Gorio Baba,* v.b.), Shakespeare *(Venedik Taciri,* v.b.), Ben Jonson *(Volpone),* Swift *(Gulliver'in Gezileri),* Defoe *(Robinson Crusoe),* Goethe *(Faust, v.b.),* Schiller *(Wilhelm Tell,* v.b.), Gogol *(Müfettiş,* v.b.), Tolstoy *(Savaş ve Barış,* v.b.), Dostoyevski *(Ölü Bir Evden Anılar),* İbsen *(Hortlaklar,* v.b.)...

Saymakla biter gibi değil... Görüyorsunuz, en büyük sanatçıların en ünlü eserlerini sıraladım...

Olayları önyargılarla ele almamak... Bu, ancak, herhangi bir toplantı salonunda ses makinesiyle banda alınan konuşmaların kâğıda geçirilmesiyle olabilir. Aynı toplantıyı sanatçının anlatması istenince, iş değişir. Yani, demek istiyorum ki, nesnel sanat olamaz; olaylar karşısında bütün sanatçıların davranışı özneldir; sanatçılar olayları kendi açılarından görürler...

Öyle mi? Bilmem ki... Belki bir romancı çıkar, bunun tam tersini doğrulayan güzel bir eser yazar... Olur belki...

Ben kural koymaktan korkarım...

(1960)

# OYUN ÜZERİNE

# TÜRK TİYATROSU YAZARINI ARIYOR

*Milliyet Sanat Dergisi* 1975-76 tiyatro mevsiminin sona erdiği Mayıs ayı içinde, «günümüzde tiyatro yazarlarımızın başlıca sorunlarının neler olduğunun ortaya konulması amacıyle bir soruşturma» açtı (sayı: 183, 184); derginin yönelttiği 6 soruya 12 oyun yazarı (alfabe sırasıyle: Adalet Ağaoğlu, Sabahattin Kudret Aksal, Çetin Altan, Melih Cevdet Anday, Recep Bilginer, Necati Cumalı, Fâzıl Hayati Çorbacıoğlu, Güngör Dilmen, A. Turan Oflazoğlu, Vâsıf Öngören, Başar Sabuncu, Haldun Taner) karşılık verdi. Türk oyun yazarlığının hangi aşamada ve çizgide olduğunu gün ışığına çıkarması bakımından, bu soruşturma gerçekten yararı oldu. Dergi keşki bir çaba daha gösterseydi de, tiyatro edebiyatımıza emeği ve katkısı geçmiş bulunan, fakat o on iki yazar dışında kalan tanınmış öteki oyun yazarlarımızın (yine alfabe sırasıyle: Orhan Asena, Cahit Atay, İşmail Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Muhip Dıranas, Refik Erduran, Yıldırım Keskin, Nâzım Kurşunlu, Necip Fâzıl Kısakürek, Nezihe Meriç, Behçet Necatigil, Hidayet Sayın, Vedat Nedir Tör, v.b.) verecekleri karşılıkları da derleseydi, soruşturma daha da zenginleşir, yazarlarımızın görüş ve tutumları daha

eksiksiz yansımış olurdu. Eksik de olsa, yaşayan yazar listesinin aşağıyukarı yarısını oluşturan bir kadronun dedikleri, genel eğilimin yüzde ellisini yansıtması bakımından yine üstünde durulmağa değer.

## I

Yazarlarımız, özellikle, «eseri sahnelenmeyen oyun yazarının emeğinin karşılanmaması» yolundaki 1. soru ile, «oyun metninin edebî heyet, dramaturg, tiyatro yönetmeni denetiminden geçmesinin yazar bağımsızlığına etkisi» yolundaki 2. soru üzerinde önemle durmuşlar. Böylece, «yazarlarımızın sorunları» gün ışığına çıkmışsa da, «tiyatromuzun sorunları» gölgede kalmış. Genellikle, oynanmayan oyunun «gelir sağlayıcı bir duruma geçmemiş bulunduğu», «tiyatrolarımızın oyun yazarlığını besleyemedikleri», «geçimi yazıdan olan profesyonellerin tiyatrodan uzaklaştığı», «oyun yazarının alçakgönüllü, uysal olduğu, telif hakkını doğru dürüst ödeyecek her tiyatro ile anlaşmağa hazır» bulunduğu belirtilmiş; oyunların önceden denetimi konusunda da, «siyasal güçlerin tepkilerinin hesaba katıldığı», «dramaturgun ideolojik görüşünün» ölçü diye alındığı, bunun «bir anlamda sansür niteliği taşıdığı» aıçklanmış. Bir sanatçımız, «eseri sahnelenmeyen oyun yazarının emeğinin karşılanmaması» konusunda, «... çok üzülmemeli buna, umutsuzluğa kapılmamalı. Sanat uzun bir yoldur; onu göze al-

mayan, sanatta gününü gün etmek isteyenlerdir» (Anday) demişse de; çoğunluğun o kadar sabırlı olmadığı görülüyor; hattâ, iki tanesi, «eserleri daha önce aynı tiyatroda oynanmış yazarların bu turnikeden geçmemesini»; «yazdığı yetersizse bunun sorumluluğunu yazarın kendisinin taşımasını; seyircinin ve eleştirmecinin beğenmemesinin, hattâ yuhalamasının bile yazar için gerekli olduğunu»; yani, ne yazarsa yazsın, elini kolunu sallaya sallaya tiyatroya girmesini önermiştir.

Bunlar yazarlarımızın sorunları. Ulusal Türk tiyatrosunun ayırıcı niteliğinin ne olması gerektiği sorununa gelince, bu konuda herhangi bir soru sorulmadığı için olacak, üzerinde hiç durulmamış; «Oyun yazarlarımız karagöz, ortaoyunu v.b. gibi tiyatro geleneğinden yararlanabilirler mi? Yararlanma olanağı varsa neler yapılabilir?» yolundaki 5. soruya verilen karşılıklarda dahi, o konu üzerinde düşünmek gerekli görülmemiş. Oysa, bunu basamak yapıp da, yerli tiyatronun nasıl kurulabileceği sorunu kurcalanabilir, türlü seçenekler ve olasılıklar üzerinde durulabilirdi. Oyun yazarlarımızdan yalnız Haldun Taner, «Ben, 1962'den bu yana, her yazdığımda ortaoyunu, meddah, karagöz, tulûat tiyatrosu geleneğimizden aldığım bir çok öğeleri, çağdaş bir içerikle kaynaştırıp vermeğe, böylece, bizim olan bir halk tiyatrosu üslûbuna varmağa çalıştım» diyerek konuya değinmiş; onun dışında kalanların bir bölüğü, geleneksel tiyatromuzdan yararlanma konusunda, «eh, olsa da olur, olmasa da

olur» gibilerden hafifseyen bir tutum içinde, «yararlanılabilir kuşkusuz, ama bu tutumu bir ilke gibi görmemek gerek», «...yararlanabilirler; isteğe, hevese bağlıdır bu, kimse bir şey diyemez», «elbette yararlanılabilir, ... ancak...», «yararlanılabilir tabiî, ama bu bir gereksinme sonucu olmalıdır. (...) karagöz ve ortaoyunu geleneksel tiyatromuz diye, ille bu kalıplara bağlı kalmayı tutuculuk sayıyorum» demiş; bir bölüğü ise, geleneksele doğrudan doğruya karşı çıkmış, «salt dramaturjide gelenekselliğin yansıtmanın pek bir önemi yoktur ,...yerli tiyatro yerli öğeleri içeren tiyatro değil, yerli yazarın yazdığı tiyatrodur», «roman ile masal ne kadar uyuşursa, kukla ile tiyatro da o kadar uyuşur», «... bugünün can çekişen geleneği karagöz ile ortaoyununu verimli kaynaklar olarak pek de abartmaksızın...» demiştir. Bunlar arasında, en sert ve kesin çıkışı sayın Adalet Ağaoğlu yapmış; verdiği uzun karşılıkta, «karagöz ve ortaoyununun pek de gelenekten sayılamayacağı»nı ileriye sürerek, işin temelini yıkıp, yerli tiyatro konusunda yüz yıldan beri sürüp gelen bir sorunu kesenkes çözümleme yoluna gitmiş. Şöyle demiş: «Bu, geçenlerde bir açık oturumda uzun boylu tartışıldı. Hiç değilse, karagöz ve ortaoyununun pek de gelenekten sayılamayacağı saptandı. Gelenekleşmiş olsalardı, sürerlerdi, bugüne gelirlerdi. (...) Dün bile, bütün bir toplum yaşamının içinde olmadığını görüyoruz karagöz ve ortaoyununun. Yine de bir toplum katı, bir sınıf eğlenmiştir karagöz - ortaoyunu ile bir

süre.» Sayın Hilmi Yavuz'un «... gelenek sorununun temeli olan kesiksiz gelişme sürecinin bütünlüğü...» *(Doğu ve Batı Sanatlarında Gelenek Sorunu)* yolundaki sözlerinden esinlenilerek ortaya sürüldüğünü sezdiğim bu görüş üzerinde bir kez daha durmak yararlı olur sanıyorum. Bu konunun hangi «açık oturum» da tartışıldığını ve karagöz ile ortaoyununun pek de gelenekten sayılamayacağını kimlerin «saptadığını» bilmiyorum (keşki haberim olsaydı da, gidip dinleseydim). Ben, toplum ve sanat konularında kesin yargılardan her zaman kaçındığım için, bu konuya da, kendime bir yanılma payı bırakarak eğileceğim :

Gelenekler, çeşitli nedenlerle, bir yerde kesilir, günümüze değin sürüp gelmeyebilir. Nitekim, bu yoldaki toplumsal olaylar bugün gözlerimiz önünde oluşmaktadır. Sözgelimi, köyden kente göçlerle yeni çevreye uyma zorunlukları; köye kadar uzanan radyo, televizyon, okul, kitap, gazete v.b. ile yeni bir yaşama ve sanat biçiminin eskiyi bir yana itmesi bunun güncel örnekleri. Köye ve kasabaya okul ve kitap yoluyla giren yeni şiir, halk şiirini günün birinde büsbütün ortadan kaldırdığında, halk şiiri geleneğini yok mu sayacağız. Önemli olan, geleneğin sürüp sürmemesi; eğer kesilmişse, yapma solunumla diriltilmeğe çalışılması değil; önemli olan, kültür birikimidir; kültür birikimine sahip çıkmak, onun niteliğini incelemek, ondan yararlanma çarelerini aramaktır... Biz Tanzimat'tan

bu yana uygarlık değiştirirken sadece geleneklerimize değil, kültür birikimimize de sırt çevirdik. Konumuz tiyatro olduğu için, onun üzerinde duralım. Daha Güllü Agop tiyatrosu bile kurulmadan, İstanbul'a gelen yabancı kumpanyaların temsillerinden edinilen yarım-yamalak bilgilerle bir Batı tiyatrosu hayranlığı başlamış, yerli oyun geleneği kötülenerek, «Zuhuhî kollarının islahıyle tiyatro usulüne konulması lâzım geldiği» (1866) ileriye sürülmüş; yine aynı yılda, bu kollar «dostun düşmanın gözünde ulusal âdetleri rezil eden oyunlardan vazgeçerek güzel oyunlar icat eylemeğe çalışsalar, memleketimizde bir Türk tiyatrosu açmak şeref ve şanına erişebilirler» denmişti. Güllü Agop tiyatrosu kurulduktan (1868) sonra, bellibaşlı yazarlarımız «tiyatro usulüne» uygun oyunlar yazarak «memleketimizde bir Türk tiyatrosunu açmak» yarışına girişmişler; Batıda gördüklerini ya olduğu gibi, ya da azbuçuk değiştirip aktarmakla, sözgelimi, *Romeo ve Juliet*'in balkon sahnesine benzer bir zahne yazmakla ve şehirden ayrılacağı gece sevgilisinin odasına balkondan giren Romeo'ya karşılık, Zekiye Hanımın odasına İslâm Beyi (hırsız gibi) pencereden sokarak (Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre);* düşmana gönül vermiş kızkardeşini öldüren Horace'a benzeterek, Eşber'e aynı nedenle kızkardeşi Sumru'yu öldürtmekle (Abdülhak Hâmit, *Eşber);* ya da, geceleyin uykusunda dolaşıp suçlarını sayıklayan ve kanla lekelenen ellerini yıkarmış gibi oğuşturan Lady Macbeth gibi, geceleri dola-

şıp kanlı ellerini yıkamağa çalışan Finten'i yazmakla (Abdülhak Hâmit, *Finten)* «Türk tiyatrosu»nu kurduklarını sanmışalr. Teodor Kasap Efendi, «Bizim için tiyatroyu ne Fransa'dan, ne İngiltere'den almağa ve onlara uydurmağa hacet olmadığını; halkımızda eskiden beri bir tiyatro fikri, elimizde de Zuhurî adında bir tiyatro bulunduğunu; onu bugünkü ihtiyaçlarımıza yetecek dereceye ulaştırmamız gerektiğini; bugün alay edilen ortaoyunu yarın ıslak edildiğinde asıl Osmanlı tiyatrosu olacağını», «bu oyunlar vaktiyle yerli ahlâh üzerine kurulmuş bulunduğundan, bizim ibret ve zevki yine ıslah ile bunlarda aramaklığımız gerekli ve zorunlu» olduğunu anlatmak için çırpınadursun; «tiyatro denilen şey, âdeta bir ahlâh mektebidir, oynatılan oyunlar ise ahlâkı düzeltmek için verilen derslerdir ki, Fransız ahlâkını düzeltmek için yapılmış bir oyun ise, hiçbir vakit Türk ahlâk ve davranışlarını düzeltmeğe yardımcı olamaz, belki bozar», «biz henüz elifi mertek sanırken, bir de tutup da Mösyö bilmem ne'nin Paris aşiftelerinin hallerinin sırlarına dair yazdığı oyundan ne ibret alabiliriz?» sözleriyle sanatçıları uyarmağa çalışadursun; ve istediği kadar «biz Avrupa'dan geri kalalım demiyoruz; lâkin Avrupa'yı taklit etmeyelim, o maymunluktur» diye bağıradursun; ve bu tiyatro «Avrupa'dan geldiği için, alafrangalığın tamamlanması arzusunda bulunanlar tarafından pek beğenildi; hattâ tiyatrocularımız buradan cesaret alarak, ilânlarında 'medeniyet mektebi' diye andılar. (...) An-

cak, şu kadar diyebiliriz ki, bu mektepten şehadetname (diploma) alan medenîler, rezalette Ortaoyununa devam edenleri geçiyorlar» diye taşlamalar yazadursun, hiç kimsenin tındığı yoktu. İşte böyle, Batı karşısında gözleri kamaşan sanatçılarımız, yalnız tiyatroda değil, sanatın her dalında (şiir, hikâye, roman, v.b.) orada gördüklerini aktarmaktan başka bir şey yapamaz; o kadar ki, kitaplarına ad bile koyamaz olmuşlardır; diyelim, Batıda *Kırmızı ve Siyah* diye bir roman varsa, bizim yazarımız da romanına *Mai ve Siyah* diyebilmiştir. Hiçbir eleştirme süzgecinden geçirmeden ve «yararlanma»nın yolunu yöntemini araştırmadan kendimizi kaptırdığımız bu Batı hayranlığı bizi kendi kaynaklarımızdan koparmış, kendi sanat geleneklerimize, kendi kültür birikimimize karşı yabancılaştırmıştır. Batıda gördüklerimizi taklit, aktarma, hattâ çalma yolunu seçtiğimiz için, Batı sanatından yararlanma değil, Batı eserlerini talan etme alışkanlığı yakın zamanlara kadar sürüp gelmiştir.

Bu aktarma ve taklit furyasının eğitim alanındaki acıklı, aynı zamanda gülünç bir örneğini de bu arada vermek istiyorum. Yine Tanzimat'la başlayan Batı yolundaki eğitim reformu da, zamanla, Batının kapı-kulu olmuş; hele II. Meşrutiyet'ten sonra, okul şarkılarına, çocuk oyunlarına kadar, ele ne geçtiyse aktarılmağa başlanmıştır (bugün buna «kültür emperyalizmi» deniyor). Bölgesel oyunları derleyip, eğitim gereksemelerine göre değerlendirip kullanmak varken; o dönemde birer meslek adamı

olarak ortaya çıkmağa başlayan, Cumhuriyet devrinde sayıları daha da artan eğitim uzmanları, Batıdan aldıkları çocuk oyunlarını —çocuklarımızın sanki kendi oyunları yokmuş gibi — tâ kasabalara, köylere kadar yaymağa başlamışlar. Şu örneğe bakın :

*Nokta nokta virgül hat,*
*Sana koca bir surat.*

*Mırıl mırıl saçları,*
*Yay gibidir kaşları.*

*Yumurtadan gövdesi,*
*İşte bunlar da düğmesi.*

*Çarpık pırpık bacaklar,*
*Kollar seni kucaklar.*

*Ağzındadır piposu,*
*Hani çocuğumun papası* (babası).

Urla'da bir kız çocuğundan derlenen bu oyun, «yalın bir insan figürü çizerken oynanır»mış; derleyici, kimi çocuk oyunlarında «çağların, ulusların, ülkelerin bile ayrımı görünmediğini» söyleyerek, yukarıdaki oyunu bu örneklerden biri olarak vermiş, bunun Almanya'da ve Rusya'da da oynandığını bildirmiş (Dr. M. Baran, «Folklorda Çocuk Oyunları», *I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri,* Ankara 1974, s. 342). Bir folklor ürünü diye derlenen bu oyun sözlerinin folklorla uzaktan yakından bir ilişkisi olmadığını, herhalde Almanca'-

dan çevrilerek okullara sokulduğunu, derleyicinin bir bakışta anlaması; noktalama işaretlerinin yazımıza ilk kez *Şair Evlenmesi* oyunuyla girdiğini (1860), piponun Türk'ler arasında yakın zamana kadar kullanılmadığını (bizde çubuk kullanılırdı) bilmesi gerekti. Hele şu «papası» sözüne bayıldım. Eğitimcilerimiz bu «pipo» lu, «papa» lı oyunu Urla'ya kadar yaymışlar.

Tiyatro edebiyatımız da işte bu örnekten ayrı bir özellik göstermiyor. Yukarda birkaç sahnesini andığım Tanzimat tiyatrosuyla günümüz tiyatrosu arasında pek fark yok : o zaman konular, durumlar, sözler aktarılırdı: şimdi akımlar, modalar aktarılıyor. Diyeceğim, çocuk oyunlarıyle büyük oyunları aynı çizgide. Yukardaki oyunda sorulan soruyu, oyun yazarlarımıza da sorabiliriz: «— Hani çocuğumun papası?»... Nerde olacak! Yakın zamana kadar Fransa'da, arasıra da İngiltere'de idi; şimdi, oralardan başka, kimizaman Almanya'da, arasıra da Amerika'da... Derginin açtığı soruşturmaya bir yazarımızın verdiği karşılıkta, «yerli tiyatro, yerli öğeleri içeren tiyatro değil; yerli yazarın yazdığı tiyatrodur» sözlerini bu durumun ışığında değerlendirmek gerekir; sözgelimi, yerli yazarımız Abdülhak Hâmit'in yazdığı *Nesteren, Finten,* v.b. oyunlarını «yerli tiyatro» mu sayacağız? Üzülerek söyleyeyim, yüz yılı aşkın bir süreden beri, tiyatro edebiyatımızda bugüne kalan, yarına da kalabileceğini umduğum oyunların sayısı, başta *Şair Evlenmesi* olmak üzere, dört beş taneyi geçmiyor (kimseyi gücendirme-

mek için, ad vermek istemiyorum). Bu durumda, oyun metninin edebî heyet, dramaturg, tiyatro yönetmeni denetiminden (bu «turnikeden») geçip geçmemesi, bunun «yazar bağımsızlığına etkisi» (hangi bağımsızlık), oynanmayan bir oyunun «gelir sağlayıcı bir duruma geçmemiş olduğu için, hemen hemen üretilmemiş bir fikir ürünü» haline gelmesi gibi sorunlar hep havada kalır. Bunların oynanıp oynanmaması, ulusal tiyatromuza ne kazandıracak, ya da ne kaybettirecek?...

Yukarda de söylediğim gibi, tek çıkar yol, kültür birikimine sırt çevirmemek, ondan yararlanma çarelerini aramaktır. Sayın Ağaoğlu'nun söylediği üzre, «bir açık oturumda uzun boylu tartışılarak pek de gelenekten sayılamayacağı saptanan»; «dün bile, bütün bir toplum yaşamının içinde olmadığının görüldüğü» bildirilen; «yine de bir toplum katının, bir sınıfın bir süre eğlendiği» ileriye sürülen; kendilerinden ancak «karakterlerinin nasıl halk olmadıklarını göstermekte yararlanılabileceği» kabul olunan karagöz ile ortaoyunu üzerindeki bu «saptamalar»ın yanlışlığını saptayarak o oyunlardan nasıl yararlanılabileceği konusuna gelelim.

«Dün bile bütün bir toplum yaşamının içinde olmadığını görüyoruz» dedikleri bu oyun türlerinden bir tanesini, karagözü örnek diye alalım: Türkiye'ye girdiği tarihten bu yana, İstanbul içinde saraydan en yoksul mahalle kahvesine kadar; İstanbul dışında da, Anadolu'nun her yerine ve imparatorluk sınırları içindeki her ülkeye yayılmıştı.

Evliya Çelebi (XVII. yy.), Erzurum'da Kandillioğlu adında bir karagözcünün ustalığından ve ününün yaygınlığından söz eder; bugün de, Kars'ta, İstanbul karagözünden ayrı konuları ve kişileri işleyen bir karagöz oyunu bulunduğunu; Ragıp Usta, Muhittin Kemanç Usta, Yadigâr Şimşek gibi karagözcülerin ün aldığını; bu yıl Turizm Bakanlığının Ankara'da düzenlediği karagöz oynatma yarışmasında Gaziantep'ten gelen ve değişik tasvirlerle değişik konuları işleyen bir karagözcünün kendi memleketinde kasaba kasaba, köy köy dolaşıp oyun oynattığını biliyoruz; imparatorluk devrinde Mısır, Suriye ve Kuzey Afrika'da, özellikle Tunus'ta (Gide, 1896 yılında Tunus'ta seyrettiği karagözü anlatır günlüğünde); ayrıca, Yugoslavya, Romanya, Bulgaristan, Yunanistan gibi Balkan ülkelerinde karagözün yaygınlığını, çeşitli kaynaklardan öğreniyoruz; biri yerli, biri yabancı, iki görgü tanığının sözleri, bize, bu oyunun «bütün bir toplum yaşamının içinde» olduğunu, hele, onunla «bir toplum katının, bir sınıfın» değil, toplumun yediden yetmişe her katının, her sınıfının («bir süre» değil, XIV. yüzyıldan. XX. yüzyıla kadar 6 yüzyıl sürekli olarak) «eğlendiğini» kanıtlar :

> «*Karagözün bulunduğu devirde az veya çok karagöz seyretmemiş, karagözden alınma bir nükte veya taklit duymamış çocuk pek nâdirdir.*» (M. N. Özön, *Kanlı Nigâr*, 1941, s. 78)

*«Küçük çocuklar karagözü seyretmekte, gülmekte ve onun hareketlerini aralarında tekrarlamakta idiler.(...) Bunlar gösterişsiz dükkânlardır; oraya alçak bir kapıdan süzülerek girilir.(...) Gündüzün dükkân-baraka olup geceleyin kılık değiştiren uzunlamasına bir oda.(...) Duvar boyunca iki tahta sıra. Ünlü seyirciler bu imtiyazlı yerlere oturur. Odanın ortası, birbirlerini ite kaka yerde oturan pek genç yaşta çocuklarla dolar.(...) Buraya akşamları sık sık geldim. Hemen hemen hep aynı yerde oturan, aynı oyunları seyreden, benim gibi aynı yerlerde gülen, aynı halk vardı.»* (A. Gide, *Günlük*, çev. F. Pekin, 1963, s. 68-70)

Soruşturmaya verilen karşılıkta, bir de, «... bu gösteri türleri karakterlerinin halk olmadıkları» ileriye sürülmüş. Okumamış bir halk adamını temsil eden ve çoğuzaman işsiz kalan Karagöz ile Kavuklu bir yana, öteki tiplerin mesleklerini şöyle bir hatırlayalım: oduncu, leblebici, yufkacı, ahçı, pastırmacı, yumurtacı, yağcı, bakkal, kasap, kayıkçı, kalaycı, bakırcı, hallaç, arabacı, hamal, bekçi, bahçıvan, celep, bozacı, kahveci, kahve dövücüsü, halıcı, kına tüccarı, sarraf, kuyumcu, eskici, külhancı, külhanbeyi, doktor, eczacı, terzi, meyhaneci, mirasyedi, v.b...

Karagöz ve ortaoyunu sanatçılarının meslekleri de şöyle: yorgancı, döşemeci, püskülcü, kantarcı,

şekerci, mahallebici, şerbetçi, turşucu, aktar, hamamcı, terlikçi, yemenici, çilingir, demirci, usturacı, tenekeci, divitçi, kâğıtçı, camcı, misyağcı, sepetçi, deveci, merkepçi, imam, hâfız, kâtip, v.b...

«Halk» denen topluluk bunların dışında birtakım kimseler midir bilmiyorum.

Söz konusu toplantıda saptananların böylece tersini saptadıktan sonra, gelelim şu Batı yolundaki tiyatromuza. Karagöz ve ortaoyunu için ileriye sürülen «bütün bir toplum yaşamının içinde olmadığı» ve onunla sadece «bir toplum katının, bir sınıfın eğlendiği» ve «bu gösteri türünün karakterlerinin halk olmadığı» savları işte asıl bu tiyatroya tıpatıp uymaktadır. Yüz şu kadar yıl boyunca yalnız İstanbul'da tıkalı kalan, ancak XX. yüzyılın ortalarında Ankara'da açılan Devlet Tiyatrosu'yla sürekli olarak İstanbul dışına çıkabilen ve İzmir, Bursa v.b. gibi sayılı birkaç şehirde daha tutunma çabası gösteren bu yoldaki tiyatronun gerçek halktan ne kadar kopuk ve «bütün bir toplum yaşamının» ne kadar dışında olduğunu, birkaç rakamla belirtelim:

Güllü Agop'un «Osmanlı Tiyatrosu» nda seyirci sayısının 25-30'u geçmediği zaman oyun verilmediği, ya da birinci perdenin oynanıp gerisinin oynanmadığı, «aktörlerin insan yüzüne hasret kaldığı» (1874); Cumhuriyet devrinde de Darülbedayi'de bir kış gecesi yalnız 3 kişi için perde açıldığı (1929) yolundaki olayları bir yana bırakarak, iki resmî tiyatroda seyirci sayısının yüksek olduğu bir mevsimi ele alalım: 1969 - 70 mevsiminde İstanbul

Şehir Tiyatrosu'nda 233.530 seyirci, Ankara Devlet Tiyatrosu'nda 161.594 seyirci oyunları izlemiş; ikisinin toplamı 395.124 kişi eder. İki şehrin toplam 5 milyon nüfusuna karşılık, ortalama 400 bin kişi tiyatroya gidiyor demektir. Hele, her oyuna aşağı yukarı aynı kişiler gittiğine göre, bunu o mevsimin oyun sayısına bölerseniz, seyirci sayısı ortalama 25 bine iner. Bunlar da, ayda en aşağı 40-50 lira tiyatro parası ayırabilecek kimseler tabiî; yani, bir bakıma mutlu azınlık... İşte, yüz yılı aşkın bir sürede, «bütün bir toplum yaşamının içinde olmak» ve bütün «toplum katlarına ve sınıflara» seslenmek, — Tanzimat dönemi yazarlarının deyimiyle, «mekteb-i ahlâk», «mekteb-i irfan», «medeniyet mektebi» olmak — iddiasını taşıyan Batı yolunda, Batı taklidi tiyatronun kültür merkezi iki şehirdeki dökümü...

Bu durumda karşımıza iki sorun çıkıyor: birincisi, tiyatroyu halka yaymak, — karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi — onu bütün Türkiye ölçüşünde her sınıf halkın yaşamı içine sokmak; ikincisi, kendine özgü bir niteliği olan yerli (ulusal) Türk tiyatrosunu kurmak... Birinci sorunu çözme işi bilgili makamlara düşer; biz, ikincisi üzerinde duralım. Bunun için de, tek çıkar yolun, geleneksel oyunlardan yararlanmak olduğuna inanıyorum (Turgut Zaim'le Bedri Rahmi'nin resimde yaptığı gibi). Gerçi, sayın Ağaoğlu, «bu gösteri türlerinden doğrudan doğruya halk oyunu çıkacağını sananlar»ın görüşlerine katılmıyorsa da, ben o sanıklardan biriyim.

## II

Şimdi, geleneksel oyunlardan nasıl yararlanılabileceği, bunun için nasıl bir yol tutulmak gerektiği konusu üzerinde duralım.

«Geleneksel oyunlardan yararlanmak» sözü, bizde, o oyunların bir benzerini yazmak diye anlaşılıyor. Oysa, bu da bir çeşit taklittir. Batı taklitçiliğinden kurtulalım derken, geçmiş zaman taklitçiliğine kapılanmak düşünülemez elbette. Melih Cevdet Anday, derginin açtığı soruşturmaya verdiği karşılıkta, bu konuda nasıl bir yol tutulması gerektiğini en iyi biçimde dile getirdi. Diyor ki : «Eski biçimlerden etkilenmek, sanatta öyle bir olaydır ki, nerdeyse kimse farkına varmaz bunun. (...) Bizde gelenek düşkünleri, ele aldıkları örnekleri kopya etmekle başarıya ereceklerini sanıyorlar. Sanatçı, en sonunda bir özenci değil bir yaratıcı olduğunu hiçbir zaman aklından çıkarmamalıdır.» Ben de, birkaç yıl önce, aynı doğrultuda, «... Ulusal tiyatromuzu kurabilmek için, geleneksel tiyatromuzun temel öğelerinden, yönteminden yararlanarak *yaratıcı* birtakım denemelere, atılımlara girişmemiz, bir tiyatro üslûbu bulmamız zorunluğu vardır» (*Ortaoyunu*, c. I, 1973, s. 107) demişim.

İçinde yaşadığımız dünyanın dışına çıkma olanağı bulunmadığına, uluslar arasındaki kültür alışverişine de sırt çeviremeyeceğimize göre, ulusal kültürle ulusal-dışı kültürü nasıl bağdaştıracağız? Şimdiye kadar bunların ikisini yanyana kullandık;

gittikçe ulusalın aleyhinde bir gelişme olmakla birlikte, yine de yanyana yürüttük; bugün bile, evlerimizde, — en kaba, ama en tipik örneğiyle — alaturka helâ ile alafranga helâ yanyana duruyor; sanat alanında da, bunun tipik örneğini musikide görüyoruz. Tiyatroya gelince... Onda böyle bir ikilem yok. Yukarda da söylediğim gibi, o alanda Batıya yüzde yüz teslim olmuş, yuvarlanıp gidiyoruz. Eskiden eğer yüksek tabakanın da bir tiyatrosu olsaydı, bir direniş olurdu elbette; halk sanatı sanattan sayılmadığı için, kolayca bir yana itilebildi. Teodar Kasap'in deyişiyle, «Mösye bilmem ne'nin, Paris aşiftelerinin hallerinin sırları üzerine yazdığı oyunları» bir yandan aktarırken, bir yandan da, onlara benzeterek, İstanbul aşiftelerinin hallerinin sırları üzerine oyunlar yazdık; bir süre sonra da, başka bir toplum katının — köylünün, işçinin, kenar mahalle insanının v.b.— hallerinin sırlarını aynı kalıplar içinde vermeğe çalıştık. Ama bu içerik değişikliği dahi tiyatromuzun yerli bir nitelik kazanmasına yeterli olmadı. Öyleyse ne yapalım?... Derim ki, bizim kendine özgü yöntemleri olan bir halk tiyatromuz var, Batının da Yunan (Aristo) geleneğine dayanan bir tiyatrosu var; bu sav (tez) ile karşı-savın (antitez) çarpışmasından bir birleşik-sav (sentez) çıkarmamız gerek. «Yaratıcılık» işte bu noktada başlayacaktır.

Halk tiyatromuzun başlıca özelliklerini biliyoruz:

Çoğu ulusların halk oyunlarında olduğu gibi,

bizim halk oyunlarımız da «açık eser» türüne girer (tulûata dayanır; seyirci ile oyuncu arasındaki alış - veriş temeli üzerine kurulur; sözleri ve oyun kişileri seyircilerin kimliklerine, ilgilerine ve oyuncuların isteklerine göre ayarlanır; uzatılıp kısaltılabilir; parçaları yer değiştirebilir; esnek ve değişkendir); «göstermeci» (présentational)/«yanıltmasız» (non - illusionistic) bir karakter gösterir (oyunun bir oyun, oyuncunun oyuncu, oyun yerinin oyun yeri olduğu; bunların, herhangi bir yanıltma ile, gerçek sanılmaması gerektiği sezdirilir; oyuncular, temsil ettikleri kişilere benzemeğe, onları yaşamağa çalışmaz, o kişileri gösterirler; oyun yeri de gerçeğe benzer dekorla kapatılıp başka bir kılığa sokulmaz; böylece, seyirci, oyuna duygusal yönden kapılmaz, gösterilenlerin karşısında bir gözlemci durumundadır, onu akıl yoluyla izler); estetik yapısı «yabancılaşma» temeli üzerine kurulmuştur (gerek oyuncular, gerek seyirciler oyuna, temsil edilen kişiye ve dekora karşı yabancılaşırlar)...

Yüz yılı aşkın bir süreden beri göre göre öğdiğimiz Batı tiyatrosu ise «kapalı eser» türüne girer (belli bir biçim içinde kapalı durur; yani yazarın elinden çıktığı gibi oynanmak zorunluğu vardır, tulûata yer verilmez, seyircinin ve oyuncunun isteğine göre değiştirilemez); «benzetmeci» (représentational) / «yanıltmalı» (illusionistic) bir karekter gösterir (oyunun bir oyun, oyuncunun oyuncu, sahnenin sahne olmayıp gerçek olduğu sanısı uyandırılmağa çalışılır; oyuncular, temsil ettikleri kişileri

canlandırırlar; oyun yeri de dekor, ışık, v.b. ile gerçeğe benzetilir; böylece, seyirciyi yanıltına yoluna gidilir).

Batının yüzyıllar boyunca süren bu kalıplaşmış tiyatrosuna, ancak çağımızda yeni birtakım boyutlar, esneklikler getirilmeğe çalışılmıştır. Sözgelimi, Brecht'in, Çinli bir oyuncunun makyaj, giysi, dekor, ışık oyunu, v.b. gibi «yanıltma» (illusion) öğelerine başvurmadan, sanki rolünün dışında imiş gibi oynadığı, yani rolüne «yabancılaşma» yoluyla gösterdiği oyundan da esinlenerek kurduğu «Epik tiyatro» nun başlıca özelliklerinin bizim geleneksel oyunlarımızda var olduğunu görüyoruz. Bunu görmek ve öğrenmek için bizim tâ Çin'e ve Japonya'ya gitme gereksememiz yok. Ama ne yazık ki zamanında görememişiz. Onu ancak Batılı gördükten sonra farkına varıyor ve ancak bugün «— Aaa, yahu, bu bizde de var!» diyoruz. O zaman da iş işten geçmiş oluyor. «Yaratıcılık» işte bu noktadadır. O özellikleri daha önce bizim görmemiz ve onlardan «yararlanarak», Epik tiyatro denen türü Brecht'ten önce bizden biri, bir Ahmet, bir Mehmet kurmalıydı. Benim, «tiyatromuzun temel öğelerinden, yönteminden yararlanarak, *yaratıcı* birtakım denemelere, atılımlara girişmek» dediğim bu işte. Ama ne gezer! Onu ancak Batıda görünce ayaklarımız suya eriyor, kendi malımızı bu sefer yine Batıdan almağa kalkıyoruz. Hazır yiyiciliğe alışmışız bir kere... Sadece Epik tiyatro mu? Çağımızın «Uyumsuz tiyatro», «Total tiyatro» v.b. gibi öncü akımla-

rının tohumları da bizim oyunlarda var. Onları da görememişiz...

Bu dediklerimi örneklerle verirsem daha kolay anlatabilirim belki...

Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* oyununda benim çok sevdiğim bir sahne vardır : Bay Martin ile Bayan Martin, misafir gittikleri bir evin salonunda karşılıklı otururlar; birbirlerine karşı çekingen çekingen gülümser ve konuşmağa başlarlar (sahne kısaltılarak alınmıştır) :

*Bay Martin — Af edersiniz bayan, eğer yanılmıyorsam sizi bir yerde gördüm gibi geliyor bana.*

*Bayan Martin — Bana da beyefendi, bana da sizi bir yerde gördüm gibi geliyor.*

*Bay M. — Ben, bayan, Londra'ya 15.15'te gelen 8.30 trenindeydim.*

*Bayan M. — Cidden pek tuhaf! Pek, pek acayip! Hem de ne tesadüf! Ben de beyfendi, ben de o trendeydim.*

*Bay M. — Allah Allah! Ne tuhaf! O halde, bayan, belki de ben sizi o trende gördüm.*

*Bayan M. — Mümkündür tabiî, yani olmayacak şey değil... Ama ben hatırlamıyorum beyfendi.*

*Bay M. — Benim yerim 8'inci vagonun 16 numaralı kompartımanındaydı, bayan.*

*Bayan M. — Aa-aa, ne tuhaf! Benim yerim*

*de 8'inci vagonun 16'ncı kompartımanındaydı, beyfendi.*

*Bay M. — Pek acayip doğrusu, hem de ne tuhaf bir tesadüf! Belki de 16'ncı kompartımanda tanıştık, sayın bayan.*

*Bayan M. — Belki de öyledir. Olabilir. Ama hiç hatırlamıyorum, sayın beyfendi.*

*Bay M. — Ben pencerenin yanında 3 numaralı koltukta oturuyordum.*

*Bayan M. — Aman Allahım, ne tuhaf, ne tesadüf! Benim yerim de pencerenin yanında, sizin karşınızdaki 6 numaraydı, beyfendi.*

*Bay M. — Aman Allahım, ne acayip, hem de ne tesadüf! O halde, karşı karşıya oturduk, sayın bayan! Sizi orada görmüş olacağım öyleyse.*

*Bayan M. — Ay, ne tuhaf! Olmaz şey değil, ama hatırlamıyorum, beyfendi.*

*Bay M. — Ben Londra'ya geldiğimden beri Bromfield sokağında oturuyorum, sayın bayan.*

*Bayan M. — Pek acayip doğrusu, ne tuhaf! Ben de Londra'ya geldiğimden beri Bromfield sokağında outruyorum, sayın beyfendi.*

*Bay M. — Ben 19 numarada oturuyorum, sayın bayan.*

*Bayan M. — Allahım, ne acayip! Ben de 19 numarada oturuyorum, sayın beyfendi.*

*Bay M. — Ama öyleyse, öyleyse, öyleyse, öyleyse, öyleyse, belki de birbirimizi o evde gördük, sayın bayan.*

*Bayan M. — Niye olmasın? Ama ben hatırlamıyorum, sayın beyfendi.*

*Bay M. — Benim dairem altıncı katta 8 numara, sayın bayan.*

*Bayan M. — Pek acayip, aman Allahım, ne tuhaf şey! Hem de ne tesadüf! Ben de altıncı katta, 8 numaralı dairede oturuyorum, sayın beyfendi.*

*Bay M. — Biliyor musunuz, benim yatak odamda bir yatak var, üzeri de yeşil pikeyle örtülü. Bu yataklı ve yeşil pikeli oda koridorun sonunda, banyoyla kütüphanenin arasındadır, sayın bayan.*

*Bayan M. — Ne tesadüf, yarabbi ne tesadüf! Benim yatak odamda da yeşil pikeli bir yatak var; hem bu oda koridorun sonunda, banyoyla kütüphanenin arasındadır, sayın beyfendi.*

*Bay M. — Ne acayip, ne tuhaf! Öyleyse, bayan, biz aynı odada oturuyor, aynı yatakta yatıyoruz. Belki de orada tanıştık.*

*Bayan M. — Aman ne acayip, hem de ne tesadüf! Orada tanışmış olmamız pekâlâ mümkündür; hem de belki dün gece. Ama hatırlamıyorum, sayın beyfendi.*

*Bay M. — (Etraflıca düşündükten sonra yavaşça kalkar, Bayan Martin'e doğru yürür) O halde, sayın bayan, daha önce görüştüğümüze ve benim karım olduğunuza hiç şüphe yok... Elizabeth, yine buldum seni. (Anlamsız yüzlerle birbirlerine sarılırlar.)*

*Bayan M. — Donald, demek sensin sevgilim!*

(E. Ionesco, *Kel Şarkıcı*, çev. Ü. Tamer, G. Erkal, 1961, s. 14-20)

En yakın iki insanın, karı kocanın, birbirlerini tanımaması, yabancılaşması veriliyor bu sahnede. Bizim ortaoyununun başındaki «Arzbâr» sahnelerinde de, iki yakın arkadaşın, Kavuklu ile Pişekâr'ın, aradan uzun zaman geçmesi dolayısıyle, birbirlerini tanımamaları gösterilir. (Ionesco, buna, «yabancılaşma» öğesini eklemiştir.) Aşağıdaki parçayı, Ionesco'dan alınan sahne ile karşılaştırınız (parça, kısaltılarak alınmıştır) :

*Pişekâr — Aman, iki gözüm, galiba dalgınlıkla tanıyamadınız.*

*Kavuklu — Evet, öyle oldu. Ama, sen beni tanıdın da mı âşinalık ediyorsun?*

*P. — Hakkınız var, iki gözüm. Aradan seneler geçti, her şey gibi biz de değişmiş olacağız ki, kendimizi tanıtamadık... Âdeta ihtiyarladık. Bu sebeple tanımakta tereddüt edersiniz.*

*K. — Evet, teberrüd ederim... Ne söylüyorsun, be adam, Allasen? Sen burada, gelene geçene söz söylemek için mi duruyorsun?*

*P. — Ne münasebet, a canım! Hiç, insan bilmediği bir kimseye âşinalık eder mi? Sen bir kere alıcı gözüyle bana bak, derhal tanıyacaksın, birader.*

*K. — Buyurun, baktık.*

*P. — Tanıyamadın mı?*

*K. — Hayır.*

*P. — Aman, Hamdi Efendi, birader, nasıl olur da tanımaz olursun?*

*K. — Zorla mı kendini tanıtacaksın? Onu anlayalım da, ben de ona göre davranayım.*

*P. — Allah Allah! Birader, lüleci Hasan Ustanın oğlu. Dur, evi de tarif edeyim. Aksaray.*

*K. — Evet, Aksaray.*

*P. — Etmeydanı.*

*K. — Etmeydanı.*

*P. — Ortaçeşme.*

*K. — Ortaçeşme.*

*P. — Tamam... Şimdi, efendim, Ortaçeşmeyi bulduk.*

*K. — Yorgunum, oraya kadar gidemem. Sakalık mı edeceğiz*

*P. — Dur, be birader! Çeşmeden biraz ötede, yani solda dar bir sokak vardır ki,*

*çıkmaz sokak gibidir; halbuki onun ilerisi çıkar. Sap oraya.*

*K. — A birader, «Yorgunum» dedik ya, zorlama.*

*P. — Sana, «Oraya git» demedim; zihninden orasını bir geçir.*

*K. — Zihnimin gözü ufaktır, geçmez, efendim.*

*P. — İğneye iplik geçirir gibi değil; şöyle hayalinde orasını bul bakayım.*

*K. — Pekâlâ. (Düşünür.) Buldum, ne olacak?*

*P. — Tahinî boyalı, iki kattan ibaret ev. Lüleci Hasan Ustanın oğlu Küçük İsmail. Nasıl olur, a birader? Senin mektep arkadaşın. Düşün.*

*K. — (Düşünür.) Küçük İsmail... Küçük İsmail... Haaa!... Şimdi hatırladım. Ulan İsmail, amma da değişmişsin be! Vallahi tanıyamadım. Gel, gel, bir hasretle sarmaş. Hay Allah iyilik versin, birader! (Sarmaş dolaş olurlar.)*

(Cevdet Kudret, «Ödüllü», *Ortaoyunu*, c. II, s. 266-267)

Elinde böyle bir metin bulunan bir sanatçı, Ionesco'daki karşılıklı yabancılaşma sahnesini Ionesco'dan önce yaratabilirdi, yaratmalıydı... Söz Ionesco'dan açılmışken, ikinci örneği de ondan alalım; böylece, elimizdeki yerli malzemeden nasıl

yararlanılabileceğini, ondan nasıl çağdaş bir oyun çıkarılabileceğini göstermeğe çalışalım :

Ortaoyunundaki *Sandıklı* oyununda Zenne'ler bir ev kiralarlar; evi kiraya veren Pişekâr'la Zenne'ler arasında şöyle bir konuşma geçer :

*I. Zenne — Ücretini görüşelim. Ne vereceğiz?*
*Pişekâr — Siz yabancı değilsiniz, on beş lira verin.*
*I. Z. — Ay! On beş lira kaç kuruş eder?*
*P. — Bin beş yüz kuruş.*
*II. Z. — Durun, kızlar, hesap edelim: Kuruş kuruş bir kuruş; bir daha, bir bir kuruş; bir daha, bir bir bir kuruş; bir daha, bir bir bir bir kuruş.*
*P. — Böyle, hesabın içinden çıkamayız.*
*I. Z. — Kese hesabı yapalım: Bir kese beş yüz...*
*II. Z. — Cüz kesesi, tütün kesesi, hamam kesesi.*

(C. Kudret, «Sandıklı», *Ortaoyunu*, c. II, s. 346)

Bu bir ipucudur. Bu ipucundan yararlanıp bir şeyler yapılabilir. Nitekim, Ionesco'da buna benzer bir sahne var. Eğer biz bir Ionesco yetiştirseydik, söz konusu sahneyi ondan önce yazardık; ya da, başka bir deyişle, elimizdeki malzeme, bizde bir Ionesco yetişmesini sağlayabilirdi, eğer o malze-

menin üzerine eğilmiş, onu alıcı gözüyle incelemiş olsaydık.

Ionesco'nun *Ders* adlı oyununda, bir öğrenci kız, bakalorya sınavını vermiş; hem fen, hem de sosyal bilim dallarında doktora yapmak için bir profesörden özel ders almağa başlamıştır (sahne kısaltılarak alınmıştır) :

*Profesör — Müsaade ederseniz sorayım: Bakaloryanız var mı? ,*

*Öğrenci — Evet mösyö, hem fenden, hem edebiyattan.*

*P. — Ooo! Çok ilerlemişsiniz. Bu yaşta iki bakalorya... Şimdi, matmazel, isterseniz bir parça aritmetik yapalım. İster misiniz?*

*Ö. — Tabiî, mösyö.*

*P. — «Bir, bir daha kaç eder?» diye sorsam sıkılmaz mısınız?*

*Ö. — Ne münasebet... Bir, bir daha iki eder.*

*P. — (Öğrencinin bilgisine hayran.) Çok güzel! Eğitiminizde çok ilerlemişsiniz. Doktoranızı kolayca yapabilirsiniz.*

*Ö. — Buna çok sevindim, mösyö.*

*P. — Biraz daha açılalım: İki, bir daha ne eder?*

*Ö. — Üç.*

*P. — Üç, bir daha?*

*Ö. — Dört.*

*P. — Dört, bir daha?*

*Ö. — Beş.*

*P. — Parlak. Çok parlaksınız, matmazel. Sizi hararetle tebrik ederim. Toplam için eşsizsiniz. Şimdi çıkarmaya geçelim. Dörtten üç çıkınca ne eder?*

*Ö. — Dörtten üç mü? Dörtten üç mü?*

*P. — Evet. Yani, «Dörtten üç çıkartınız» demek istiyorum.*

*Ö. — Şey... Yedi mi eder?*

*P. — Aksini söylemek zorunda olduğum için özür dilerim. Dörtten üç çıkınca yedi etmez. Karıştırıyorsunuz. Dört, üç daha yedi eder. Artık toplam yapılacak değil. Şimdi çıkarılacak. Dörtten üç çıkınca ne eder?*

*Ö. — Dört mü?*

*P. — Hayır, matmazel, değil.*

*Ö. — Öyleyse üç.*

*P. — O da değil, matmazel. «Değil» demek zorundayım, özür dilerim.*

*Ö. — Dörtten üç?... Dörtten üç?... Herhalde on etmez.*

*P. — Şüphesiz hayır, matmazel. Beraberce arayalım: Birden başlayıp sayar mısınız lütfen?*

*Ö. — Bir, iki, ikiden sonra üç, üçten sonra dört...*

*P. — Yeter, matmazel. Bu sayılardan hangisi büyük? Üç mü, dört mü?*

*Ö. — Şey... üç mü, dört mü?*

*P. — Dört, üçten daha mı büyük, daha mı küçük?*

*Ö. — Daha küçük... hayır, daha büyük.*

*P. — Mükemmel cevap. (Hayalî kibritler gösterir.) İşte üç kibrit. Bir tane daha, dört eder. Birini çekip alıyorum, geriye ne kalıyor?*

*Ö. — Beş... Eğer üçle bir dört ederse, dörtle bir de beş eder.*

*P. — Öyle değil. Sizde hep toplama eğilimi var. Yalnız tümlemek olmaz, parçalamak da ister. Yaşamak budur, felsefe budur, bilim budur, ilerleme budur, uygarlık budur.*

*Ö. — Evet, mösyö.*

*P. — Kibritlerimize dönelim: Dört kibritim var. Görüyorsunuz: Dört tane. Birini alıyorum, kaç kalıyor?*

*Ö. — Bilmiyorum, mösyö.*

*P. — Bir düşününüz. Kolay değil, kabul ediyorum. Ama gereken düşünce gücünüzü gösterecek ve kavrayacak kadar kültürünüz var. Eee?*

*Ö. — Başaramıyorum, mösyö.*

*P. — Daha yalın, daha açık örnekler alalım. Diyelim ki, bir tek kulağınız var. Bir tane daha ekledim, kaç olur?*

*Ö. — İki.*

*P. — Peki. Bir tane daha ekledim, ne kadar eder?*

*Ö. — Üç kulak.*
*P. — Birini kesip alıyorum, ne kalır?*
*Ö. — İki.*
*P. — Peki. Bir tanesini daha alıyorum, kaç kalır?*
*Ö. — İki.*
*P. — Hayır. İki kulağınız var, birini çekip koparıyorum, yiyorum. Ne kalır?*
*Ö. — İki.*
*P. — Birini yiyorum... Bir.*
*Ö. — İki.*
*P. — Bir.*
*Ö. — İki.*
*P. — Bir.*
*Ö. — İki.*
*P. — Bir.*
*Ö. — İki.*
*P. — Bir.*
*Ö. — ... ki.*
*P. — Bir.*
*Ö. — ... ki.*
*P. — Bir.*
*Ö. — ... ki.*
*P. — Hayır, hayır, değil... Bu örnek size yeteri kadar kanı vermedi. Beni dinleyiniz.*
*Ö. — Dinliyorum, mösyö.*
*P. — Matematik bir iç düşünce ile anlaşılır. Bu da, insanda ya vardır, ya yoktur.*
*Ö. — Ne yapayım?*
*P. — Bu aritmetik temellerini içinizden ada-*

*makıllı kavrayamazsanız mühendislik yapamazsınız. Teknik Üniversite öğretim üyesi de olamazsınız. Hele, Yüksek Ana Okullarında hiç... Kolay değil, biliyorum. Şüphe yok ki çok soyut. Ama bu ilk öğeleri derinleştirmeden, herhangi bir mühendis için çok kolay bir şey olan, meselâ, 3 milyar 755 milyon 998 bin 251'i 5 milyar 162 milyon 33 bin 108 ile çarpınca ne vereceğini aklınızdan nasıl bulabilirsiniz?*

*Ö. — (Çabucak.) 19 kentilyon 390 katrilyon 2 trilyon 844 milyar 219 milyon 164 bin 508 eder.*

*P. — (Şaşkın.) Hayır, sanmam... 509 etmesi gerekir.*

*Ö. — Hayır. 508.*

*P. — (Büsbütün şaşkın. Akıldan hesaplar.) Evet... Hakkınız var. O kadar eder. (Mırıldanır.) Kentilyon, katrilyon, trilyon, milyar, milyon... (Yüksek sesle.) 164 bin 508. (Hayretler içinde.) Peki ama, aritmetik tanıtlama ilkelerini bilmeden bunu nasıl buldunuz?*

*Ö — Kolay. Tanıtlama gücüme güvenemediğim için, düşünülebilecek bütün çarpmaların sonuçlarını ezberledim.*

(E. Ionesco, *Ders*, çev. F. Âdil, s. 9-18)

Şimdi daha uzak bir ülkeye, Amerika'ya kadar gidelim. *Bizim Şehir* adlı oyunu memleketimizde çok sevilen Thornton Wilder adlı bir Amerikan yazarının *Trenton ile Camden'e Mutlu Yolculuk* (çev. M. Fuat) adında bir perdelik bir oyunu var. Anne ile baba, yanlarına çocuklarını da alıp, Camden kasabasındaki kızlarını görmeğe gideceklerdir. Dört sandalyeden kurulmuş sözde bir otomobile binip yola çıkarlar. Baba, önde, olmayan bir direksiyonu kullanarak, ikide bir vites değiştirir. (Metin kısaltılarak alınmıştır).

*Anne — Hoşça kal, Emma! Bizce, yeryüzünün en güzel şevrolesi bu. Camden'deki büyük kızımızı görmeğe gidiyoruz. Hoşça kalın!*

*(Bir iki sarsıntıdan sonra araba hareket eder.)*

*Kız — İşte geldik tarlalara.*

*Anne — Yavaş geç köprüden, dikkat et... Köpeğin üstüne doğru gitmesene!*

*Baba — Şurada durayım da arabaya biraz su doldurayım.*

*(Su doldurur.)*

*Anne — Hadi artık, ileri marş!.. (Hareket.) Burası neresi dersiniz? Okul olmalı şu... (Birden bir çığlık atarak ayağa fırlar.) Şurada bir yol işaretinde «Camden» yazıyor, gördüm.*

*Baba — Peki öyleyse. Gördünse bir bakalım.*

*(Araba durur, vitesler değiştirilir, geri geri gidilir. Sonra bir sarsılma.)*

*Anne — Evet. İşte Camden!*

Ortaoyununda da tıpkı böyle, arabaya, tramvaya, vapura binilir. Yalnız aradaki fark, Amerikan oyununda iskemleden araba gerçekmiş gibi gösterilmeğe çalışıldığı halde, Türk oyununda, oyuncu, bindiği taşıtın hem gerçek olmadığını sezdirir (oyuna ve araca karşı yabancılaşır), hem de gerçekmiş gibi kabul ederek oyuna girer :

*Pişekâr — Arabacı, arabacı! Bizi Şehzadebaşı'na kaça götürürsün? — On beş kuruşa. — On kuruşa idare etmez mi?*

*Kavuklu — Çıldırdın mı yahu? Kiminle konuşuyorsun?*

*P. — Görmüyor musun arabacıyı?*

*K. — Alimallah seni bağlar, tımarhaneye yollarım. Araba nerede?*

*P. — Önünde duruyor. Çok söyleme; bak, biniyorum. (Arabaya biner gibi yaparlar.) Şöyle geç bakayım.*

*K. — Bunun önü, arkası nerede?*

*P. — Ömründe araba görmemiş gibi yapıyorsun. (Pastavla Kavuklu'nun başına vurarak.) — Deh! Deh! (Arabayı sürer, meydanı birkaç kere dönerler.) Eh! Geldik.*

*K. — Ne insafsız arabacı bu. Durmadan hay-*

*vanı kamçıladı, sanki bana vuruyormuş gibi acısı yüreğime çöktü.*

(C. Kudret, «Çeşme», *Ortaoyunu*, c. I, s. 219)

Amerikan oyununda, kırlara gelirler sözde :

*Oğul — İşte geldik tarlalara.*

*Kız — Anne, böyle kırlarda gezmeyi çok seviyorum. Sık sık gelelim, olur mu anne?*

*Anne — Oh, Tanrım! Şu havayı koklayın. Bütün Okyanus dolmuş içine... O çiçek nedir oradaki? Bir demet götüreyim şunlardan.*

*Kız — Yabani ot onlar, anne.*

*Anne — Olsun, ben beğendim... Ah, şu gökyüzüne bakın, ne olur! Güneş batıyor, bakın. Hiçbir şey açık bir günde güneşin batışı kadar güzel olamaz.*

Ortaoyununda da, varılacak yere gitmek için sözde kırlardan geçilir :

*Kavuklu — Ulan, yarım saattir meydanı fıldır fıldır döndürüyorsun, hâlâ olduğumuz yerdeyiz. Eğleniyor musun?*

*Pişekâr — Aman, birader, bu derece inkâr edilir mi? Şu etrafın letafetine bak : Dağlar, eteklerinde hafif dumanlar içinde köyler. Sonra, çağıl çağıl akıp giden dereler. Ya şu vâdinin ekin tarlaları. İnsanı gaşy ediyor... A birader, sende hiç tabiat-ı şâirâne yok mu? Eee, birader, görünen*

*köy kılavuz istemez. Bak, şu manzaraya doyum olmaz, alimallah! Hissiz, sen de!*

(C. Kudret, «Fotoğrafçı», *Ortaoyunu*, c. I, s. 347-348)

Amerikan oyununda, yolda sözde sanduviç alıp yerler :

*Oğul — Benim karnım aç. Karşıda sanduviç satan bir yer var. Alayım mı bir tane?*

*Baba — Hepimiz birer tane alalım. Yemeği erken yedik bugün. Al şu yarım doları. Koş bak bakalım, ne varsa... Yalnız, çok hardallı bir şeyler olmasın.*

*(Oğul, otomobilden iner, sahneden çıkar, az sonra, olmayan danduviçlerle elleri dolu girer, hepsine birer tane verir.)*

*Anne — Haydi, bin bakayım otomobile. Sanduviçleriniz soğuyor. İyi çiğneyin hepiniz... Caroline, ne yapıyorsun sen?*

*Kız — Sucuğun zarını tükürüyorum, anne.*

*Anne — «Özür dilerim» der insan.*

*Kız — Özür dilerim.*

Ortaoyununda da kurabiye yerler :

*Pişekâr — Kurabiyeci, kurabiyeci! Gel, gel! Bunlar kaçar para? On para mı? Ver bize yirmi tane. Taze olsun. (Ağzı ile kurabiye kâğıdını yırtar gibi yapar.) — Cart... Cart... (Yer gibi yapar.) — Sahi, taze imiş. — Al, sen de ye.*

*Kavuklu — (Alır, yer gibi yapar.) Oh! Ne âlâ! Hem de taze. İnsan yerken sanki ağzında hiçbir şey yokmuş gibi eriyip kayboluyor.*

(C. Kudret, «Çifte Hamamlar», *Ortaoyunu*, c. II, s. 67)

Wilder'in bu bir perdelik oyunu gibi bir oyunu da, elinde bunca malzemesi olan bir Türk yazarının yazması gerekirdi. Elimizde yağımız, şekerimiz, irmiğimiz var ama, onları bir araya getirip de helvayı pişiremiyoruz.

Son yıllarda, geleneksel oyunlarımıza yöneltilen eleştirmelerde, yalnız söz oyununa dayanan, karşılıklı söz çatışmalarıyle sürüp giden, dramatik gerilimi olmayan bu oyunlardan Batılı anlamda tiyatro yaratılamayacağı görüşü ileriye sürüldü. Gerçekten de, geleneksel tiyatromuzda olaylar zinciri çok sadedir; o, «eylem» (action) üzerine değil «söyleşme» (dialogue) üzerine kurulmuş bir tiyatrodur, bir «meydân-ı sühan» (söz meydanı) dır. Ayrı ayrı ırkların, çevrelerin, kültürlerin insanları arasında geçen bu söyleşmelerde kişiler birbirlerini çoğuzaman anlamaz, ya da anlamaz görünür; böylece, türlü nükteler, iki anlamlı sözler, anlamsız sözler, saçmalar doğar. Kişiler arasında bir bağ kurması gereken sözün us-dışılığı (abes, saçma) yüzünden bağlar büsbütün kopar, işler Arap saçına döner; böylece, söz, başlı başına bir öğe olur. Bizim yerli tiyatromuzun özelliği yalnız söze dayanmak, dra-

matik eyleme ve gerilime az yer vermek olduğuna göre, ne yapalım, biz de o yolda yürüyebiliriz; ille Aristo tiyatrosuna uymak zorunda mıyız? Kaldı ki, bugün Batıda yeni tiyatro akımları da zaten o yolda gelişiyor. Nitekim, «Uyumsuz tiyatro» diye anılan çağdaş tiyatro ile bizim geleneksel oyunlarımız arasındaki bu yapı benzerliği, onlardan geniş ölçüde yararlanmamız olanağı bulunduğunu gösterir. Bunu söylerken, kalkıp da Uyumsuz tiyatro yazalım demek istemiyorum. Onu Batılı bulmuş bir kere. O yola dökülmekle yeni bir şey yapmış olmayız. Artık geçmiş ola!... Elimizdeki oyunlar içinde daha kim bilir neler, ne olanaklar var; marifet, onları bulup çıkarmakta... (Ben, yapılmış olanlardan örnekler verdim; daha neler yapılabileceğini bilemem elbette. Onu sanatçı yaratacak.) Dediğim gibi, elimizdekini ham madde, malzeme olarak kullanırsak, ondan her çeşit oyun çıkarabileceğimizi umuyorum; yalnız uyumsuz oyunlar değil, uyumlu (dramatik) oyunlar da içinde olmak üzere... Bunu da bir örnekle belirteyim :

Aristophanes'in Sokrates'i yermek için yazdığı *Bulutlar* adlı oyununda; har vurup harman savuran oğlu yüzünden boğazına kadar borca dalan yaşlı bir baba, borçtan kurtulma çarelerini arar; evinin yakınındaki bir okulda öğrencilerine, kanıtlama yöntemiyle, haksız düşüncenin haklı düşünceyi yenmesini öğreten Sokrates'e oğlunu öğrenci olarak verir; eğri kanıtlama yöntemiyle yetişen oğul, ge-

len alacaklılara alacaklı olmadıklarını ispat edip onları kovar; sonra da babasını döver ve aynı yöntemle, oğulların babalarını dövebileceklerini kanıtlar. Bizim *Büyücü* oyununda da (bk. Cevdet Kudret, *Ortaoyunu,* c. I. «Büyücü», s. 156-174; «Büyücü Hoca», s. 175-214) karısıyle kaynanasının israfları yüzünden borca giren Kavuklu, Büyücü'den büyü öğrenir, gelen alacaklıları büyü ile dondurup yakasını kurtarır; sonunda, kendisine bu marifeti öğreten Büyücü'yü de dondurur.

Görüldüğü üzere, her iki oyun da, borçlu kişilerin haksız bir davranışla borçtan kurtulma yolunu aramaları; öğrendikleri marifet (kanitlama, büyü) ile alacaklılardan kurtulmaları; sonunda da, öğrendikleri marifeti, kendilerine o alanda yardımcı olan kişilere (Baba, Büyücü) uygulamaları üzerine kurulmuştur.

Aristophanes'in yanıltmalı ve kapalı bir eser olan *Bulutlar*'ından (Aristo tiyatrosu) bizim yanıltmasız, açık biçimdeki *Büyücü* oyunu nasıl çıktıysa, *Büyücü* ve benzeri oyunlardan da Aristo tiyatrosuna uygun oyunlar çıkabilir.

Batı tiyatrosuna yöneldiğimiz ilk yıllarda ise, daha önce de değindiğimiz üzere, eleştirmeler başka yönde olmuş; Batının o dönemdeki yanıltmalı/kapalı biçimdeki eserlerine aykırı düşen bizim yanıltmasız ve tulûâta dayanan açık biçimdeki oyunlarımız değersiz, bayağı ve kaba görülmüş; Teodor Kasap dışındaki bellibaşlı yazarlar, bunun, ıslahı şöyle dursun, yasaklanmasını istemişti. İşte

böyle, yüz yılı aşkın bir süreden beri, Batı hayranlığı çerçevesi içinde, etkilenmeden çalmaya kadar her yol denendi, gene de tam bir başarı sağlanamadı. Ben diyorum ki, şimdi bir de bunun tersini deneyelim; yani, Teodor Kasap'ın çağrısına uyarak, kendi yerli sanatlarımızdan yola çıkalım, bir kere de bu «turnikeden» geçelim, onları yaratıcı gözle inceleyelim... Hani bir masal vardır : Bir köylü kızını bir ayı kaçırmış; aramışlar, taramışlar, bulamamışlar; aradan yıllar geçmiş, günün birinde avcılar ayıyı mağarasında kıstırıp vurmuşlar; çalı çırpıdan yapılma barınağından dışarı fırlayan kız başlamış dövünüp ağlamağa; avcılar, teselli etmeğe çalışmışlar : «— Ne ağlıyorsun? İşte seni şu çalıdan çırpıdan, şu koca ayıdan kurtardık!» demişler. Kız bir yandan ağlıyor, bir yandan söyleniyormuş: «— Çalı idi, çırpı idi, evim idi ya! Ayı idi, muyu idi, erim idi ya!»... Bizim yerli oyunlarımız da kaba idi, maba idi, bizim idi ya!...

Oyun yazarlarımızın aldırmayacağını biliyorum ama, yine de söyleyeyim: Edebî heyetten, dramaturgdan, şundan, bundan yakınmayı bir yana bıraksak da, ulusal tiyatromuzu hâlâ kuramadığımız için kendimizden yakınsak daha iyi ederiz. Pirandello'nun, *Altı Kişi Yazarını Arıyor* adında bir oyunu vardır hani; Türk tiyatrosu da, Pirandello'nun kişileri gibi, yüz yıldan beri yazarını arıyor.

(1976)

*

Bu yazı yayınlandıktan bir süre sonra, UNESCO'nun on beş dilde basılan, Türkiye'de de *Unesco'dan Görüş* adıyle çıkan kültür dergisinin Mart 1976 tarihli sayısında, 17 ülkenin bilim adamları ve yazarlarınca ortaklaşa hazırlanmış bir inceleme okudum; orada şöyle deniyor :

*Bazı Avrupa ya da Kuzey Amerika merkezlerinde uygulanan modelden esinlenen sanayi büyümesinin, insanların durumunda da genel bir düzelmeye yol açacağını ileri sürerek, her ülke bir örneği dilediğince kendi koşullarına uygulayabilir, diyenler var. Bunun yanlış olduğunu bilmeliyiz.*

*Kalkınma, tüm olarak ele alındı mı; bir bölgeye özgü bilgi dünyasının, düşünce sistemlerinin, yaşama biçimlerinin ve deneylerin bütün bölgelerde geçerli olabileceği söylenemez. Her yerel kalkınma kendi değerleri ve kültürüyle bağlantılı olmalıdır.*

*Gelişmiş ülkelerde edinilebilen bilgiler toplamını gelişmekte olan ülkelere taşımak yetmez; bu «alma» durumundaki ülkelerde, bilim ve teknoloji alanlarındaki herhangi bir yaratıcılık parıltısını köreltmek demektir. «Beynin kurutulması» böyle başlar. Yaratıcı düş gücü engellendiği ve yeni kaynaklara yönelemediği için genel bilgi ilerlemesi duraklar.*

*Gelişmekte olan ülkelerin en önemli sorunu, bilim için bir altyapı oluşturmaktır.*

*Bu yapılmadığı, bu ülkeler kendi bilimsel yeteneklerine sahip olamadıkları sürece, gerçek bir bilimsel gelişmeden söz edilemez. Ülkenin öz gereksemeleriyle bağdaşmayan ithal malı bilim aktarımından başka bir şey değildir bu.*

*Bir ülkenin gereksemeleriyle bağdaşacak türde bir bilimsel kalkınma, ancak o ülke uygarlığının, geleneklerinin ve değerlerinin bilincine varılarak gerçekleştirilebilir.*

*... Toplum, dinamik gücünü kültüre borçludur. Yalnız en yüksek düzeydeki eğitim değil, okuma yazma bilmeyenlerin sağduyusu, elişi yapanların kuşaklar boyu birbirlerine aktardıkları deneyler de, kültürü oluşturur. Başıboş, sorumsuz çağdaşlama çabaları sonucu unutulan ya da yıkılan gelenekler, alınyazımız konusunda sağlıklı bir görüş ileri sürmemizi engellemiş ve unutulmaz yaralar açmıştır.*

(«Artan Bir Dünya Bunalımının Kökleri», *Unesco'dan Görüş*, Mart 1976, sayı : 3, s. 28)

Buradaki *bilgi, bilim, bilimsel* sözcükleri yerine *sanat, sanatsal* sözcüklerini koyarsak, sanat alanındaki sorunlarımızın çözümü aydınlığa kavuşur:

*( . . . )*

*Gelişmiş ülkelerde edinilebilen sanatlar toplamını gelişmekte olan ülkelere taşımak yetmez; bu «alma» durumundaki ülkelerde,*

*sanat ve kültür alanlarındaki herhangi bir yaratıcılık parıltısını köreltmek demektir. «Beynin kurutulması» böyle başlar. Yaratıcı düş gücü engellendiği ve yeni kaynaklara yönelemediği için genel sanat ilerlemesi durak-lar.*

*Gelişmekte olan ülkelerin en önemli sorunu, sanat için bir altyapı oluşturmaktır. Bu yapılmadığı, bu ülkeler kendi sanatsal yeteneklerine sahip olamadıkları sürece, gerçek bir sanatsal gelişmeden söz edilemez. Ülkenin öz gereksemeleriyle bağdaşmayan ithal malı sanat aktarımından başka bir şey değildir bu.*

*Bir ülkenin gereksemeleriyle bağdaşacak türde bir sanatsal kalkınma, ancak o ülke uygarlığının, geleneklerinin ve değerlerinin bilincine varılarak gerçekleştirilebilir.*

«İthal malı bilim [sanat]», «yaratıcılık parıltısını köreltme», «beynin kurutulması»...

*Unesco'dan Görüş* dergisinde çıkan bu 17 imzalı yazıyı, ithal malı sanat yanlısı oyun yazarlarımızın okumasını isterdim.

# «FİNTEN» ÜZERİNDE SHAKESPEARE ETKİLERİ

Devlet Tiyatrosu, birkaç yıldır, eski tiyatro eserlerimizi yenileştirerek sahneye koymaya başladı. Ahmet Muhip Dıranas da, bu arada, Abdülhak Hâmit'in *Finten*'ini kısaltıp dilini sadeleştirerek sahneye uygulamış. Bu yeni *Finten* 1956'da Devlet Tiyatrosu'nda oynanmıştı; 1959'da da, Millî Eğitim Bakanlığı'nca kitap halinde basıldı. Burada, Dıranas'ın çalışması üzerinde duracak değilim. Yeni baskı, bana, edebiyat tarihimiz bakımından belki yararlı olur umuduyle, *Finten*'in kaynakları üzerindeki eski bir araştırmayı biraz daha işleyerek yayınlamayı düşündürdü.

Hâmit, Doğudan ve Batıdan çeşitli sanatçıların etkisi altında kalmıştır. *Tayıflar Geçidi* (1916) adlı eserindeki bâzı dizelerden anladığımıza göre, Shakespeare'i hepsinden üstün bulmaktadır : eserde, Yunan, İtalyan, Fransız ve Fars'ların büyük ozanları Homeros, Dante, Hugo ve Sadi'nin tayıfları konuşurlarken, Shakespeare'in tayfı görününce, kahramanlardan biri onlara şöyle der :

*Siz hep susun, aman, geliyor işte Shakespeare;*
*Bir yıldırım ki hışmına yoktur onun siper.*

Konumuz olan *Finten* dramında, Shakespeare'in *Othello, Macbeth, Romeo ve Juliet, Hamlet*

dramlarının açık etkileri görülüyor. Bu etkileri incelemeden önce, *Finten*'in kuruluşu üzerinde duralım.

F i n t e n ' i n  K o n u s u :

Kanada'lı güzel bir kadın olan Finten (Mrs. Cross), Londra'da sefahet içinde yaşamaktadır; kocası Mr. Cross, Avusturalya'da altın madenleri işleten çok zengin bir ihtiyardır. Finten, Londra'da kendisine kapalı duran yüksek sosyeteye girebilmek için asalet unvanı kazanmak hevesine kapılır. Kendisini seven Lord Dick ile evlenebilmek için de kocasını öldürtmeyi düşünür. Hintli uşağı ve âşığı Davalaciyo'yu aşk vaadiyle kandırarak, bu işi görmek üzere Avusturalya'ya gönderir. Finten'in Davalaciro'dan olma gayr-i meşru ve anormal bir çocuğu vardır; fakat Lord Dick bunu kendinden olma sanmaktadır. Çocuğa bir ana bulmak maksadıyle, veremli kızlar hastahanesinde üçüncü derecede veremli bir kızla Lord Dick'in evlenmesi, kızın ve Mr. Cross'un ölümlerinden sonra da iki sevgilinin birbirlerine kavuşmaları düşünülür. Fakat veremli kız Blanche, nikâhtan sonra iyileşmeğe başlar, Lord Dick de karısını gerçekten sever, Finten'i bırakır. Finten, Davalaciro'ya kalır. Cinayet işlediği için vicdan azabına tutulan, Finten'in geçmişini bildiği için de kıskançlığa kapılan Davalaciro, bir bunalım sırasında Finten'in çocuğunu boğar, Finten Davalaciro'yu tabanca ile vurur, kendisi de bunalım içinde yere yıkılır.

Eserin kaynaklarını şimdi teker teker ele alabiliriz.

*

O t h e l l o e t k i l e r i:

Hâmit, Bombay'da bulunduğu sırada, gönderdiği mektuplardan birinde, tanıştığı bir Hintli ile İngiliz sevgilisinden söz eder:

> «... *Gece bir Hintli'nin misafiri oldum ki, bir İngiliz metresi vardı; o çirkin herifle o güzel kızın meclisinde Othello'yu okumuş gibi oldum; herif çehre-züğürdü, ama pek zegin, nihayet derecede kıskançlığı da var...*»
>
> (*Mektuplar*, c. I, s. 75)

*Finten*'deki Davalaciro tipinin çekirdeği işte bu satırlarda gizli. Hâmit, hayatta gördüğü kişiyi Shakespeare'in eseri arkasından görmüş, aynı kişiyi kendi eserinde işlerken de gene o açıdan işlemiştir. Nitekim, *Finten*'in bir yerinde, Davalaciro ile Othello arasındaki benzerliğe açıkça işaret etmiştir:

> — *Eğer isterseniz Davalaciro'yu da beraber götürüp Othello'nun yanına gömünüz.*
>
> (*Finten*, 1927, s. 492)

*Finten* üzerinde *Othello* dramının etkilerini şu noktalar üzerinde toplayabiliriz:

a. Vücut yapısı bakımından Davalaciro da Othello gibi koyu renklidir, kuvvetlidir. (Othello Mağripli, Davalaciro Hintli).

b. Karakter bakımından ikisi de mert, ikisi de kıskanç.

c. Her ikisi de kendi toplum düzeyleri üstündeki kızları severler: Othello'nun sevgilisi Venedik'li bir asılzadenin kızı Desdemona'dır; Davalaciro'nunki Londra sosyetesinin ünlü bir kadını. (Her iki kadın da güzelliğiyle ün almıştır; yalnız, Desdemona sâf ve masum bir kızdır, Finten ise Londra'da sefahet hayatı süren zengin bir kadın.)

ç. Her iki eserde de bazı anlatım biçimleri birbirine benzer :

Othello, karısını Cassio'dan kıskanır, ona hediye ettiği mendili âşığına verdiğini sanır, konuşma sırasında kafasını «mendil» düşüncesinden kurtaramaz, hep onu tekrarlar :

*Desdemona — ... Yalvarırım size, Cassio tekrar vazifesine alınsın.*

*Othello — Git bana mendili getir. Aklıma fena şeyler geliyor.*

*Des. — Haydi haydi, ondan daha işinin adamı birini dünyada bulamazsın.*

*Oth. — Mendili.*

*Des. — Rica ederim, bana Cassio'dan bahset.*

*Oth. — Mendili.*

*Des. — Bu adam her zaman bahtiyarlığı sizin sevginizde bulmuş, her tehlikeyi sizinle paylaşmıştı.*

*Oth. — Mendili.*

(*Othello*, p. III, sah. IV)

Davalaciro da Finten'in kendisini aldattığı sanısına kapılınca, hep aynı sözleri tekrarlar :

*Davalaciro — Dün sabahtan akşama kadar nerede idiniz?*

*Finten — Kaç kere söyledim, Davalaciro! Dün sabahtan akşama kadar senin başını kurtarmakla meşguldüm. Eğer ben dün sabahtan akşama kadar dışarda bulunmasaydım, sen bugün sabahtan akşama kadar bir darağacında bulunurdun.*

*Dav. — Buna da peki! Öyleyse bu canavar kimdir ki, geceyarısından sonra sizin yanınıza gelmeğe cesaret ediyor*

*Fin. — İşte görüyorsun ki, üç yaşında bir çocuk. Validesini senin elinden alamaz ki, kıskanıyorsun.*

*Dav. — Kimin çocuğu? Kimin çocuğu?*

*Fin. — Zalim Davalaciro! Senin çocuğun olduğunu ispata kendisinden başka ne delil istiyorsun?*

*Dav. — Orasını anladık!... Fakat... Dün sabahtan akşama kadar nerede idiniz?*

*Fin. — Çıldırıyor musun Davalaciro? Ne oluyor bu gece sana?*

*Dav. — Dün sabahtan akşama kadar nerede idiniz?*

(*Finten*, s. 478-481)

d. Othello, kıskançlık bunalımı içinde Desdemona'yı boğar; Davalaciro da çocuğu boğar.

M a c b e t h e t k i l e r i :

Şimdiye kadar, *Finten* üzerinde hep *Othello* etkisine dikkat edilmiş, öbür eserlerin etkisi çoklukla gözden kaçmıştır. Oysa, *Finten* üzerinde *Macbeth* dramının daha derin etkisi vardır.

Hâmit, Finten ile Lady Macbeth arasındaki benzerliğe eserinde açıkça işaret etmiştir :

> *Lord Dick — (Finten'in elini öperek) Ah Finten! Reva mıdır ki, benim maşukam tarih-i insaniyyette Lady Macbeth ile hem-dest olsun* [*aynı ele sahip olsun*].
>
> (*Finten*, s. 66)

*Finten* üzerinde *Macbeth* dramının etkilerini şu noktalar üzerinde toplayabiliriz :

a. Lady Macbeth, kraliçe olmak tutkusuna kapılmıştır; Finten de, kendisine kapalı olan İngiliz yüksek sosyetesine girmek hevesine kapılır.

b. Lady Macbeth, isteğine ulaşabilmek için, ihtiyar kralı kocasına öldürtmüştür; Finten de ihtiyar kocasını âşığı ve uşağı Davalaciro'ya öldürtür.

c. Her iki kadın kahraman da cinayet işleyebilmek için erkek olmak hevesindedir :

> *Lady Macbeth — Kanlı niyetlere hizmet eden ruhlar! Gelin beni burada kadınlığımdan sıyırın da, tepeden tırnağa, zalimliklerin en müthişi ile ağız ağıza doldurun.*
>
> (*Macbeth*, p. I, sah. V)

*Finten — Ben kadınsam da yüreğim erkektir.*

*(Finten,* s. 211)

ç. Macbeth, kralı öldürme işinde tereddütler geçirince, Lady Macbeth kocasının mevki tutkusunu körükleyerek onu cinayete kışkırtır; Davalaciro da Mr. Cross'u öldürme işinde tereddütler geçirir, Finkten aşk vaadinde bulunarak onu cinayete kışkırtır.

d. Her iki eserde de, erkekler, cinayeti hazırlayan kadınları kendilerinden daha korkusuz, daha kuvvetli bulurlar :

*Macbeth — Sen sade erkek evlât doğur. Çünkü senin korku nedir bilmeyen hamurundan yalnız erkek ruhlar yoğrulmalı.*

*(Macbeth,* p. I, sah. VII)

*Finten — Sen bir pehlivan, bir bahadır, bir dev... Üç dört adam büyüklüğünde bir adam!... Ben...*

*Davalaciro — Herhalde benden kavîsiniz.*

*(Finten,* s. 78)

e. *Macbeth*'de cinayetin işlendiği gece müthiş bir fırtına olmuş, toprak bile «titremiş» tir (p. II, sah. III); *Finten*'de de cinayetten sonra yola çıkan Davalaciro müthiş bir deniz fırtınasına tutulur. (s. 386 v.d.)

f. Cinayeti işledikten sonra Macbeth gibi Davalaciro da yaptığına pişman olur :

*Macbeth — Yaptığım işi bilmektense, kendimi bilmemek daha hayırlı olurdu. (Kapı vurulur) Vur, vur da Duncan'ı uyandır. Keşki uyandırabilsen.*

*(Macbeth,* p. II, sah. II)

*Finten — Hattâ hayattakilerden, şeytanlardan daha ziyade diri, daha ziyade sağ.*

*Davalaciro — Keşki öyle olsaydı.*

*(Finten,* s. 404)

g. Cinayeti işledikten sonra, Macbeth de, Davalaciro da bunalımlar geçirir, her şeyi kırmızı görmeğe başlarlar :

*Macbeth — ... Bu eller ne böyle? Ah, gözlerimi oyuyorlar. Acaba bütün okyanusların suyu elimi bu kandan temizler mi? Hayır! Belki de şu elim sonsuz denizleri kana çevirir, yeşil renklerini baştan başa kızıla boyar.*

*(Macbeth,* p. III, sah. II)

*Davalaciro — Bu duman nedir? Ortalığı bir kırmızı duman bürüyor... (Hançeri gösterir) İşte şahidim. Dişlerine kocanızın hayatı bulaşmış duruyor, tufanlar bunu yıkmağa kifayet etmedi.*

*(Finten,* s. 414 ve 407)

h. Macbeth, kendisine rakip görerek öldürttüğü arkadaşı Banquo'nun kanlı hayalini görmeğe başlar; Davalaciro da, öldürdüğü Mr. Cross'un hayalini görür :

*Macbeth — Kanlı perçemlerini bana doğru sallama... Git oradan! Gözümün önünden çekil!...*

*(Macbeth,* p. III, sah. IV)

*Davalaciro — Çıkıyor kanlı yüzü karşıma ummanda bile.*

*(Finten,* s. 386)

i. Her iki eserde, erkekleri cinayete kışkırtan kadınlar da günün birinde sinir bunalımları geçirir, geceleri kalkar, mektup yazar, uykuda dolaşır, cinayetle ilgili sırları sayıklamağa başlar :

*Nedime — Haşmetlimiz sefere gittiğinden beri kaç defa yatağından kalktığını, üstüne geceliğini aldığını, çekmecesini açtığını, kâğıt çıkarıp katlayıp üstüne bir şey yazdığını, okuduğunu, sonra mühürleyip tekrar yatağa döndüğünü gördüm. Hem de bütün bunları derin bir uykudayken yapıyordu.*

*Hekim — Hem uykunun nimetlerinden faydalanmak, hem de uyanıklık eserlerini göstermek, tabiatta büyük bir sarsıntı var demektir...*

*(Lady Macbeth, elinde bir şamdanla girer.)*

*Ned. — Bakın! İşte geliyor. Her zamanki halinde; hem, sağ çıkmayayım ki, derin uykuda. Kendisini gözden kaçırmayın; kenara çekilin...*

*Hek. — Gördünüz mü, gözleri açık işte!*

*Ned. — Evet ama görüşü kapalı.*

*Hek. — Şimdi ne yapıyor? Bakın, ellerini nasıl oğuşturuyor.*

*Ned. — Bunu âdet edindi, sanki ellerini yıkıyor; bazan bir çeyrek saat bunu yapar durur.*

*L. Mac. — Şurada bir leke daha... Çık melûn leke! Çık diyorum! Bir... iki... Eh, öyleyse yatmak vakti geldi. Cehennem karanlıkmış. Ayıp size, efendimiz, ayıp! Hem asker olun, hem korkun!... Kim ihtiyarda bu kadar kan bulunduğunu zannederdi?*

*Hek. — Dediğini işitiyor musunuz?*

*L. Mac. — Ellerinizi yıkayın, geceliğinizi giyin. Öyle benzi uçmuş durmayın. Tekrar ediyorum, Banquo gömüldü, mezarından çıkamaz ki.*

*Hek. — Demek öyle ha?... Şimdi yatağına mı gider?*

*Ned. — Dosdoğru.*

*Hek. — ... Duyulmadık işler duyulmadık dertler doğurur; hasta zihinler sırlarını ağır yastıklara açarlar.*

(*Macbeth*, p. V, sah. I)

*(... Beyaz gece elbisesi giyinmiş bulunduğu halde, Finten'in çıktığı görülür. Finten gözleri kapalı olarak bir masa üzerinde olan kibrit kutusunu aramadan bulup yine masa üzerinde olan iki şamdanı yakar. Badehu*

*masanın önündeki sandalyeye oturup hokka, kalem ve kâğıt hazırlayarak yazmağa başlar.)*

*Birinci Hizmetçi Kız — Miss Melvile'e haber ver, uyansın. Sen de gel, kapının önünde dur. Yoksa korkumdan bayılacağım.*

*İkinci Hizmetçi Kız — Uyuyor mu*

*Birinci H. K. — Uyuyor mu, uyanık mı, belli değil. Gözleri kapalı. Fakat yazı yazıyor. Git, Miss Melvile'e haber ver.*

*Finten — ... Melvile! Melvile! Davalaciro işini bitirip geldi değil mi?... Davalaciro! Davalaciro! İhtiyarın başını ne yaptın? Sakla musibeti sakla! Görmüyor musun ki, bir mahşer halkı hep birden kollarını semaya kaldırıp o cinayeti gösteriyorlar. (Giyinir, kapıdan çıkar.)*

*Birinci H. K. — Hali kan tutanların haline benziyor.*

*İkinci H. K. — Geceyarısından sonra sokağa çıkıyor. Nereye gidiyor zannedersin?*

*Birinci H. K. — Cehennemden gelen yine cehenneme gider. Umarım, biz korkudan bayılmadan o uykusuzluktan geberecektir.*

*İkinci H. K. — Uykusuz değil. Şimdi bile uykuda. Görmedin mi ki gözleri kapalı idi.*

*Birinci H. K. — İç gözü uyanıktır.*

*İkinci H. K. — Bilirsin ki, onun bu haline sebep, Lord Dick'in evlenmesidir.*

*Birinci H. K. — Öyle değil. Ben dikkat ettim ki, o, Davalaciro'nun gittiği geceden beri böyle garip ve mehip bir hal kesbetti.*

*(Finten,* s. 301-308)

İki sahnede, uykuda yataktan kalkma, mektup yazma, dolaşma, işlenen cinayeti açığa vurma gibi hareket benzerliklerinden başka, söz benzerlikleri de vardır :

*Hekim — Gördünüz mü, gözleri açık işte!*

*Nedime — Evet ama görüşü kapalı.*

*(Macbeth)*

*İkinci H. K. — Görmedin mi ki gözleri kapalı idi.*

*Birinci H. K. — İç gözü uyanıktır.*

*(Finten)*

*Lady Macbeth — Kim ihtiyarda bu kadar kan bulunacağını zannederdi*

*(Macbeth)*

*Finten — İhtiyarın başını ne yaptın?*

*(Finten)*

*Nedime — Haşmetlimiz sefere gittiğinden beri kaç defa yatağından kalktığını,...*

*(Macbeth)*

*Birinci H. K. — Ben dikkat ettim ki, o, Davalaciro'nun gittiği geceden beri böyle garip ve mehip bir hal kesbetti.*

*(Finten)*

j. Macbeth'in gözlerine bir hançer hayali görünür; Finten de bir kılıç hayali görür :

*Macbeth — Şu önümde gördüğüm bir hançer mi? Gel yakalayım seni. Ele geçmiyorsun ama seni hâlâ görüyorum. Uğursuz hayal, göze görünür de elle tutulmaz mısın? Yoksa, sadece zihnin yarattığı bir hançer misin? Ateş içinde yanan bir kafanın uydurduğu bir hayal misin?... Seni hâlâ görüyorum. Hem yüzünde, hem sapında han damlaları var...*

(*Macbeth*, p. II, sah. I)

*Finten — İhtiyar... İhtiyar... Yine ihtiyar... (Karşısında semadan zemine kadar uzun ve bârikalar [şimşekler] saçan bir kılıç görünür.) Sen o kılıcınla kâinatına vur! (Bıçağını çeker.) İster misin ki bir çarpışalım?...*

(*Finten*, s. 310)

k. Sinir bunalımları geçiren Macbeth, geleceğini öğrenmek için cadılara başvurur; Finten de, uyurgezer halde parka gider, orada geleceğini öğrenmeğe çalışır :

*Macbeth — Size diyorum; mesleğiniz hakkıyçin, nereden bulup öğreniyorsanız bana cevap verin...*

*Birinci Cadı — Söyle, bizim ağzımızdan mı duymak istersin, yoksa efendilerimizin mi?*

*Mac. — Çağırın bakayım, göreyim onları.*

*(Gök gürler, Birinci Hayalet, miğferli bir baş görünür.)*

*Bir. Hay. — Macbeth! Macbeth! Macduff'dan sakın! Fife beyinden sakın! (İner, kaybolur.)*

*(Gök gürler, İkinci Hayalet, kan içinde bir çocuk gözükür.)*

*İk. Hay. — Macbeth! Macbeth!*

*Mac. — Keşki üç kulağım olsa da, seni üçüyle de işitsem.*

*İk. Hay. — Kanlı ol, pervasız ol; insan kuvvetine hor bakıp gül, çünkü anadan doğmuş kimse Macbeth'e zarar veremez. (İner, kaybolur.)*

*(Gök gürler, Üçüncü Hayalet, taç giymiş ve elinde ağaç tutan bir çocuk suretinde gözükür.)*

*Üç. Hay. — Macbeth, koca Birnam ormanı ayaklanıp Dunsinane tepesine gelmedikçe yenilmeyeceksin. (İner, kaybolur.)*

*(Macbeth,* p. IV, sah. I)

*Finten — (Cebinden çıkardığı bir anahtarla) Açıl, ey bâb-ı istikbal* [*geleceğin kapısı*], *açıl!... Birer birer çıkınız ey sinîn-i âtiyye* [*gelecek yıllar*], *ihtifâ ettiğiniz umk-ı zulmetten* [*saklandığınız karanlığın derinliğinden*] *birer birer çıkınız göreyim.*

*(Karşısında muazzam bir kapı zâhir olur [gözükür]. Finten, elindeki anahtarla dokununca kapı açılır. Siyah dumanlar içinde bir Sabî-i Beyaz-pûş [Beyazlara bürünmüş çocuk] görünür.)*

*Sabî-i Beyaz-pûş [beyazlı çocuk] — Finten! Finten! Finten!*

*Finten — Sen kimsin çocuk?*

*S. B. — Gelecek 1874 senesinin ilk günüyüm. Gelecek 1874 senesinin ilk günüyüm. Gelecek 1874 senesinin ilk günüyüm.*

*Fin. — Peki sonra?*

*S. B. — Blanche muzaffer olacak, sen münhezim [yenik]! Blanche muzaffer olacak, sen münhezim! Blanche muzaffer olacak, sen münhezim!*

*Fin. — Piç! Yalan söylemeyi daha doğmadan mı öğrendin?...*

*S. B. — Finten! Finten! Finten! Ben doğarken sen öleceksin! Finten! Finten! Finten! Ben doğarken sen öleceksin! Finten! Finten! Ben doğarken sen öleceksin! (Buharlar içinde iğtiyâb eder [kayıplara karışır.])*

(*Finten*, s. 310-312)

l. Şu sözlerde tam bir benzerlik vardır :

*— Macbeth! Koca Birnam ormanı ayaklanıp Dunsinane tepesine gelmedikçe yenilmeyeceksin!*

(*Macbeth*, p. IV, sah. I)

*— Büyük bir ormanın yerinden kalkıp bir leyl-i muzlim [karanlık gece] gibi üzerime geldiğini görsem,...*

*(Finten,* s. 230-231)

Romeo ve Juliet etkileri:

a. Sevgilisi Romeo ile değil de, Paris adlı başka bir gençle evlendirilmek istenen Juliet'in sözleriyle; efendisi Mr. Cross'u öldürmesi istenen Davalaciro'nun sözleri arasında büyük bir benzerlik vardır :

*Juliet —*

*Ona eş olmaktansa, emret de fırlatayım,*
*Şu karşıki kulenin tepesinden kendimi.*
*Yahut da eşkiyalar yatağına gireyim.*
*İstersen gizleneyim yılan yuvalarında.*
*Homurdanan ayıyla zincirlere vur beni,*
*Ve gece kapat beni mezarlık mahzenine,*
*Ölü kemikleriyle, çürümüş bacaklarla,*
*Alt çenesi olmayan kafalarla örtülü*
*Kalayım. Yayut emret, daha henüz açılmış*
*Bir mezara gireyim; kefeni içersine*
*Gizleneyim sen emret. Bu lâkırdısı bile*
*Tüyler ürperten korkunç şeylerden hepsini ben*
*Hiç tereddüt etmeden yapmağa âmadeyim.*
*Yalnız o çok sevdiğim kocam için daima*
*Tertemiz ve lekesiz eş olarak kalayım.*

*(Romeo ve Juliet,* p. IV, sah. I)

*Davalaciro — Şu odanın içinde tırnaklarımla bir büyük hendek açıp sâfilîne [tâ aşağıya, cehenneme] kadar indiğimi isterseniz emredin... Emredin, viraneler içinde devlerle mübareze [dövüş], mezarlıklar altında cadılarla muâşaka edeyim [sevişeyim]... Emredin, lisanları ma'dûm [yok] olan mevtâ [ölü] kafalarını pençemle sıkıp feryada getireyim... Hiç gündüz olmayan iklimlerde, beyaz ayların arasında sâikaları [yıldırımları] donduran buzdan kalelerin, şeffaf dağların tepesinde sizin hararetinizle yanayım... Fakat size, bin ilâhımın ilâhına [tanrımın tanrısına] yeminler olsun, size maşûkunuzu [sevgilinizi] vermek için kocanızı almağa gitmem!*
(*Finten*, s. 88-91)

b. Juliet, Paris'le evlendirilmesini önleyip de iki gün sonra Romeo ile kaçabilmeyi sağlamak için, Rahibin verdiği uyutucu ilâcı içer, ölmüş gibi görünür, mezarlık mahzenine götürülür. *Finten* dramında da, Lord Dick ile evlendirilmek istenen veremli kız, kloroform ile bayıltılarak ölmüş gibi gösterilir, mezarlığa götürülür, geceleyin de mezardan çıkartılır.

(*Finten*'de böyle bir hiyleye başvurmak hiç gerekli değildi. Bu sahne, sırf *Romeo ve Juliet* ile *Hamlet*'teki mezarlık sahnelerini taklit için yazılmıştır.)

H a m l e t  e t k i l e r i :

*Hamlet* dramında, soytarı Yorick'in kafatasını eline alan Hamlet'in düşünceleri ve sözleri ile; *Finten* dramında kendi kafatasını eline alan bir genç kız ruhunun düşünceleri ve sözleri arasında benzerlik vardır :

*Hamlet — (kafatasını alır) Vah zavallı Yorick! Onu tanırdım Horatio; fevkalâde hoş bir adamdı... Halbuki şimdi bana ne iğrenç geliyor... Şurasında kim bilir kaç kere öptüğüm dudakları vardı. Nerde şimdi o lâtifelerin, o oyunların, o şarkıların? Nerde sofrayı kırıp geçiren o şakaların? Bir tanesi bile kalmadı mı ki, şimdi kendi sırıtışınla alay etsin? Avurtların büsbütün çöktü mü ki? Öyleyse git, hanımımızı odasında bul; ona, yüzünü bir parmak kalınlığında da boyasa yine bu hale geleceğini söyle: bakalım buna gülebiliyor mu?... Kuzum Horatio, bana bir şey söyle.*

*Hor. — Ne söyleyeyim efendimiz?*

*Ham. — Acaba İskender de toprağın altında bu hale geldi mi?*

*Hor. — Elbette!*

*Ham. — Böyle koktu mu? Püf! (Kafatasını yere bırakır.)*

(*Hamlet*, p. V, sah. I)

*Birinci Ruh — (üstünde bulunduğu mezarın içinden bir kafa kemiği çıkararak) İşte*

*bir sırıtmış kelle ki, yer altından bütün hâinata gülüyor. Bu benim başımdır. Bilmem dünyadaki hayalime benziyor mu? Bu kemik parçasının karşısında bütün cihan titriyor; fakat biz gülüyoruz. Bir zaman benim olan bu başla benim şimdi hiçbir münasebetim yoktur. Başım bu hale gelmiş, fakat ben gülüyorum... (Kafa kemiğini yavaşça mezara bırakarak) İşte ben onu mensup olduğu hâkdânın [toprağın, dünyanın] şu kenarına bırakıyorum. O kemikten baş, bu topraktan yastığa münkalib olacak [toprak haline çevrilecek].*

*(Finten,* s. 206-208)

*

Bunlar benim bulabildiğim benzerliklerdir. Merakli bir araştırıcının, bu beş yüz sahifelik kalın kitapta şurdan burdan derlenmiş daha bir çok sahneler, davranışlar, motifler, sözler bulacağını umuyorum.

Hâmit'in, *Mahber*'i yayınlayıp da ününün doruğuna ulaştıktan sonra, belli bir sanatçıyı böyle satır satır taklit etmesinin nedenlerini bulmak zordur. Bu, olsa olsa, Doğu edebiyatının «nazirecilik» geleneğinden kendini kurtaramamış olmasıyle yorumlanabilir.

Gerçi, Batı edebiyatında da Yunan ve Latin klasikleri örnek alınmış; hattâ, kimizaman, aktarmalar dahi yapılmıştır. Sözgelimi, Molière, Plautus'un

*Çömlek* komedyasındaki kimi sahneleri *Cimri* komedyasına olduğu gibi aktarmıştır; ne var ki, Molière, Plautus'un eserini ham malzeme olarak kullanmış, *Cimri*'de onu kat kat aşmıştır. Hâmit'se, Shakespeare dramlarındaki konu, biçim, büyük söz söyleme, süslü ve gösterişli cümleler kurma, cinayetli, hayaletli sahneler gösterme, v.b. gibi dış görünüşleri taklit edebilmiş, fakat onlardaki «beşerî hava» ya ulaşamamıştır.

(1960)

# KİŞİLER ÜZERİNE

# «ŞAİR-İ ÂZAM»

Edebiyatımızda birtakım adlar vardır. Bunların değerleri üzerindeki yargılar, ağızdan ağıza sürüp gider. «Tabu» laşmış, «dokunulmaz» kişilerdir bunlar. Üzerlerinde hiç kimse yeni baştan düşünmez, düşünenler de söylemekten çekinir.

Bu «dokunulmaz»lardan bir tanesi, belki de en ünlüsü, Abdülhak Hâmit'tir. Dokunmak şöyle dursun, yıllar yılı düşünmekten bile korktuk. Söylenenlerin öylesine baskısı altında idik ki, okuduksa görmeden okuduk; okumadıksa, kulaktan duyduklarımızı körü körüne tekrarladık.

Yanılmıyorsam, bu konuya ilk dokunan Ataç oldu[1]; daha sonra, pek çekine çekine, Dr. Gündüz Akıncı[2]; son olarak da Suut Kemal Yetkin[3] o cesareti gösterdi. Bana gelince, ben öyle gözüpek kişilerden olmadığımdan ötürü, ancak onların gölgesine sığınarak bu satırları yazabiliyorum.

Yaşadığı devirde, Hâmit bir şey söylese, Süleyman Nazif önünü kavuşturur, «Gökteki Büyük Biraderiniz de böyle düşünüyor» dermiş. Böyle bir hava içinde başka türlü düşünmek kimin haddi-

---

[1] *«Abdülhak Hamit»; Ararken,* 1954.

[2] *Abdülhak Hâmit Tarhan,* 1954.

[3] *«Okunmayan Eserler»; Günlerin Götürdüğü,* 1958.

ne?... Bütün eli kalem tutanlar, son yıllara kadar şunları demişler :

*Hâmit! seni muhâtap etmeğe adından büyük kelime bulamıyorum.* - Namık Kemal -

*Şair-i âzamımız.* - Süleyman Nazif -

*Sırf edebiyat noktasından en yüksek şâhika* (doruk) *Hâmit'tir.* - Halit Ziya -

*Şair diye gösterebileceğimiz yegâne sima zannederim ki Hâmit'tir.* - Hüseyin Cahit -

*Güler, ey dâhi-i âzam, serin, fevkinde ecrâmın* (ey ulu dâhi! senin başın yıldızların üstünde güler). - Tevfik Fikret -

*Osmanlı tarihinde hakikî mânasıyle dehâ-yi şairane Hâmit'te var.* - Rıza Tevfik -

*Abdülhak Hâmit Türk'lerin en büyük şairidir.* - Celâl Sahir -

*... Fuzuli, Baki, Nef'î, Şeyh Galip ve nihayet hepsinden büyük Hâmit... Onunla Türk edebiyatı ve Türk'ler bir dâhi kazandılar.*

*Makber Türk edebiyatından büyüktür; fakat Hâmit Makber'deki Hâmit'ten de büyüktür.* - Ali Canip -

*Hâmit'in bütün âsârı* (eserleri) *hattâ evzâ ve harekâtı (davranışları ve hareketleri), hayat-ı hususiyyesi* (özel hayat) *bile dehâsını ispat etmektedir.* - Şahabettin Süleyman -

*Sesinde bile dehâ var.* - Yakup Kadri -

*Shakespeare Abdülhak Hâmit'e bazan yaklaşıyor.* - Celâl Nuri -

*Türkçe lisan-ı beynelmilel* (uluslararası dil) *olsaydı, Hâmit dâhi-i beynelmilel* (uluslararası dâhi) *olurdu.* - Mithat Cemal -

*Hâmit Bey her şeyden evvel pek büyük bir şair, bir dâhi-i şiirdir* (şiir dâhisidir). - İbrahim Necmi -

*... Bütün bu sayılan şairleri*[4] *hep birbirine karıştırınız, şark ve garbın, Fürs* (Fars) *ve Türk'ün bütün bu muhtelif şairlerinden muhtelif evsâf ve mezâyâ* (vasıflar ve meziyetler) *alarak onlardan yepyeni, apayrı bir dehâ yaratınız: işte Abdülhak Hâmit budur.* - İsmail Habip -

*Finten, Shakespeare'in eserleri kadar güzel; kapağında onun adını görseydik Finten'i belki daha çok beğenecektik.* - Dr. Gündüz Akıncı -

Yalnız Ömer Seyfettin — o yıllarda gencecik, ufacık, sıskacık — Âsur heykelleri gibi kalın yapılı, dişleri uzamış, sakalları bıyıkları tel tel havaya dikilmiş Süleyman Nazif'lerin, Abdullah Cevdet'lerin karşısında ürkmüş, pısmış, büzülmüş, «*Hâmit'i pek o kadar anlayamıyorum*» diyebilmiş. İşte ben de onun gibi, ürke ürke diyorum ki: «Götekinin Küçük Birader'ini pek anlayamıyorum; yarattık-

---

[4] Yazının başında adları sayılan ozanlar şunlardır: Fuzuli, Baki, Nef'î, Nedim, Galip, Hâfız-ı Şirazî, Şeyh Sadi, Firdevsî, Hayyam, Corneille, Racine, Hugo, Shakespeare.

larından ufacık bir demet (antoloji) yaptım, sunuyorum; ola ki beğenirsiniz. Beğenmezseniz günahı sizin boynunuza.»

Pastoral Şiir :

*Bir kadın testisiyle suya gider,*
*Erkeği baltasıyle ormana,*
*Yayı omzunda oğlu bir yana,*
*Ötede süt sağar fakat duhter (kız).*
*(Sahrâ)*

Didaktik Şiir :

*Git de bir kerre gör seyâhatle*
*Ne kadar hoştur âh o Şanzelize.*
*(Belde yahut Divaneliklerim)*

*Bilirim başkadır Sara Bernar,*
*O Teatrı Franse'de oynar,*
*Seyredenler ölüp yine dirilir.*
*(Belde yahut Divaneliklerim)*

*Dâima birleşmeği da'vetle eylerdim recâ,*
*Birleşip dâr-üt-taâma azmederdik* [lokantaya giderdik] *iptidâ.*

*Lâk'ta, Kaskat'ta anınla randevûlar var idi*[5]
*(Belde yahut Divaneliklerim)*

---

[5] Nedim'le karşılaştırınca, değeri daha da iyi anlaşılıyor :

*Ey Nedîm! ey bülbül-i şeydâ! niçin bâmûşsun?*
*Sende evvel çok nevâlar, güftügûlar var idi.*

Lirik Şiir :

*Lâkin ne güzel imiş o hâtun,*
*Etti beni bir bakışta meftun.*

*(Makber)*

*Anlardı ne derse bir Fıransez,*
*Eylerdi bir angılezle sohbet*

*(Makber)*

*Yâ kahve ya çay içerdik erken,*
*Kalkıp piyano çalardı derken...*

*(Makber)*

*Bir hayli külâh ile amâme* [sarık]
*Yoldaysa dururdular selâma.*
*Başlardık erince zîr-i bâma* [çatı altına]
*Birlikte çoluk çocuk taâma.*

*(Makber)*

*Ben olmaz isem bugün çocuklar*
*Artar yüzünüzdeki uçuklar...*
*Lâkin yeriniz olur kovuklar*
*Komşuysa kümesteki tavuklar.*
*Yaz gelse erirsiniz sıcaktan,*
*Sonra yine dondurur soğuklar.*

*(Makber)*

*Olsam biri ben sineklerinden.*

*(Makber)*

*Kalem sezâdır olursa kereste-i mâtem.*[6]

*(Kabr-i Selim-i evveli ziyaret)*

---

[6] Dr. Gündüz Akıncı, *kereste-i mâtem* (matem kerestesi) sözünde bir dizgi yanlışı olabileceğini, bunun *gurisne-i*

Dramatik Şiir :

*— Hasmım mı?*
*— Muhakkak u müsellem.*
*(Eşber)*

*Sevdim seni cân ü dilden işte,*
*Olsan ne var Eşber'e enişte?*
*(Eşber)*

Hamâsî Şiir [Yiğitleme] :

*Bîçâre ırkımın bugün ahvâli dil-hırâş*
[yürek tırmalayıcı],
*Dünyâ yüzünde onları hep ettiler tırâş.*
*(Ruhlar)*

Hicviye [Yergi] :

*Maymun hazırlıyor size bir sofra yâ döşek,*
*Derken görürsünüz para saymakta bir eşek.*
*(Arzîler)*

Biliyorum, bunları okuyan kimi okuyucular diyordur ki : «Arayıp tarayıp en kötü dizeleri bir araya getirmiş. Her ozanın birtakım zayıf dizeleri vardır elbette.»

Ben ürkek bir kişi olduğumdan ötürü, çekine çekine onlara diyeceğim ki : «Florinalı Nâzım'da bile böylelelerini bulamazsınız. Haddim olmayarak

---

*mâtem* (mateme acıkmış) olması gerektiğini söylüyor. Eski harflerle *kereste*'nin *kerâste* yazılması gerektiğine göre, bu tahmin yerinde sayılabilir ama; *kereste* ile, ağaçtan yapılan *kalem* arasındaki ilgiyi de gözden uzak tutmamak gerek. Artık, okuyucu hangisini beğenirse...

bahse girerim hepinizle. Sabrınızı tüketmeyeceğimi bilsem, bunlara benzer daha neler sıralardım.»

Peki, hiç mi iyi dizeleri yok bu ozanın?... Olmaz olur mu? Ömrü boyunca nazım yazan bir insanın elbette eli yüzü düzgün beş on dizesi vardır. Ama, insanı şöyle yerinden hoplatan tek bir dizesi yok. Aksini söyleyecek olanların gösterecekleri örnekleri biliyorum :

*Eyvâh! ne yer, ne yâr kaldı.*

*Cânânın o günkü hâli eyvâh!*
*Eyvâh, benim o günkü hâlim!*

*Ölmek dedi, kahkahayla güldüm.*

v.b... v.b... Hiçbiri ortahalli olmaktan ileriye geçemiyor. *Makber*'deki şu dizeyi seviyorum meselâ :

*Bir şey diyecektim, âh unuttum.*

*Âh* sözcüğü pek yerine oturmamışsa da, bütünü, bana, *Hamlet*'in mezarlık sahnesindeki bir konuşmayı hatırlatır :

— *Kuzum Horatio, bana bir şey söyle.*
— *Ne söyleyim efendimiz?*

Yukarıdaki dizeyi belki de bunun için seviyorum. Ama, işte hepsi bu kadar! Ozanımız bir adım ileriye atamaz. Okuyucunun merakını gidermek için, ona bağlı öbür dizeleri de yazayım :

*Yâ Rab! bu gece yılan mı yuttun?*
*Şeytan mı yedim, peri mi tuttum?*
*Yazdıkça mürekkebi kuruttum.*

Bütün Hâmit budur. Ortahalli bir tek dize bulabilmek için bir sürü ölçekli satır okumanız gerek... Neden böyle olmuş? Neden olacak? Çevresindekilerin pohpohu yüzünden. Bir insana, ikide bir, «Gökteki Büyük Biraderiniz de böyle düşünüyor», «Shakespeare bazan size yaklaşıyor?» denirse ne yapmaz?... Aklına esen her şeyin «şiir» olduğunu sanmış... Bütün gerçek sanatçılar, çocukluklarında yazıp da nasılsa bastırdıkları şeylerden günün birinde utanmışlardır. Hâmit'se, *Belde yahut Divaneliklerim* adlı gülünç kitabı, en ünlü eseri *Makber*'i bastırdıktan (1885) sonra ortaya çıkarmıştır (1886). Esintilerinin hiçbirini atmağa kıyamadığı içindir ki, dizeleri üzerinde inceden inceye düşünüp işleyememiş, onlara son ve kesin biçimler verememiştir. *Makber*'den aldığım şu örnek ibretle okunmağa değer.

*Çıksın taşım, ol beyâz mâtem.*

Sahife altına bir inme ile şöyle demiş: «*Beyâz* yerine *sefîd* [beyaz], *sepîd* [beyaz], yahut *beyazlı* denilebilir.» Beğen beğendiğini al!... Çeşitli eserlerinde, tam 71 yerde, «bu dize şöyle de olur, böyle de olur» diye yazdığına göre, bir düşünce ve duygunun bir şiir içinde ancak bir tek biçimle söylenebileceğini ömrünün sonuna kadar anlayamamış demektir.

Ozanımızın tiyatro eserlerini ayrıca ele almayı gerekli görmüyorum.

«Durup dururken bu yazıyı yazmak nerden esti?» diyeceksiniz. Anlatayım: Sayın Dr. Gündüz Akıncı, büyük bir emekle hazırladığı *Abdülhak Hâmit Tarhan* (1954) adlı değerli eserinin sonunda: «... *Hâmit olmasaydı, şiirimizi bugünün geniş bahçesinde bu kadar anaç görmeyecektik, belki daha gerilerde kalacaktı)* (s. 252) demiş. Bu varsayım, yıllar yılı kafamı kurcalayan bir düşünceyi yeniden kımıldattı. Hâmit olmasaydı... Düşünmüştüm ki, Şinasi, Âli Bey, Teodor Kasap ve Ferâizci-zâde Mehmet Şakir gibi dengeli sanatçıların elinde daha ilk adımda üstün bir başarıyla kurulan tiyatro edebiyatımız, eğer Hâmit olmasaydı nasıl rahatça gelişip olgunlaşacaktı. Ama araya Hâmit'in girişi, tiyatromuzun dilini de, biçimini de, özünü de zıvanadan çıkardı. Onun «dâhi» ve «şair-i âzam» sayılışı bütün gençlerin gözlerini kararttı, aklı başında Şinasi Efendi ile Âli Bey'in yüzüne bile bakan kalmadı. Edebiyat-ı Cedide'nin yabancı sözcüklere saplanan dil aşırılığının tohumunu da Hâmit'te aramak gerek. Türk edebiyatının geleceğini Tanrı böyle dâhilerden korusun.

(1958)

# EMPERYALİZM KARŞISINDA MEHMET AKİF

Nâzım Hikmet'in «*Akif inanmış adam, / Büyük şair*» diye değerlendirdiği Mehmet Akif 27 Aralık 1936'da öldü. Bu ay (Aralık 1966), ölümünün 30. yıldönümü. Bundan elli şu kadar yıl önce Trablusgarb Savaşı (1912) günlerinden başlayıp Kurtuluş Savaşı sonlarına kadar Batının saldırgan tutumuna şiirleriyle de davranışlarıyle karşı koyan bu Türk - İslâm ozanı, memleketimizde emperyalizme karşı güç birliğinin söz konusu olduğu şu günlerde, siyasal tutumu açısından incelenmeye değer görünüyor.

Dinsel bir eğitimle yetişmiş olan ve İslâmlık ilkelerine yürekten inanmış bulunan Akif, Batının İslâm ülkelerine saldırısını da din açısından yorumlamıştır (Bu yorum onun görüşlerinde ve davranışlarında birtakım tutarsızlıklara yol açmıştır): Ona göre, Hristiyan Batı ile Müslüman Doğu arasındaki çarpışmalar iktisatla ilgili nedenlerden çok dinle ilgili nedenlere bağlıdır. Ümmet devrinden ulus devrine çoktan geçmiş, «Hıristiyan Birliği» görüşünden çoktan ayrılıp kilise eğemenliğini geride bırakmış, müspet bilim ve faydacılık anlayışına ulaşmış; iktisat bakımından içerde sınıf, dışarda ulus çatışmalarına ve sömürgecilik savaşlarına gi-

rişmiş Avrupalıyı, Akif hâlâ eşeğine binmiş Pierre l'Ermite'in hazırladığı Haçlı orduları gibi görür; Balkan Savaşı yıllarında, «*Tükürün Ehl-i Salib'in o hayâsız yüzüne*» *(Hakkın Sesleri)* diye bağırır, Birinci Dünya Savaşı'nda Çanakkale'deki düşmanı «son Ehl-i Salip» diye anar, Türk askerini de Selâhaddin-i Eyyubî ile Kılıç Arslan'a benzetir *(Asım)*, Kurtuluş Savaşı yıllarında yazdığı bir şiirde de «*Saldırsa da kırk Ehl-i Salip ordusu kol kol, / Dört yüz bu kadar milyon esir olmaz, emin ol*» (*«Süleyman Nazif'e», Gölgeler*) der. Dinî değil iktisadî çıkar peşinde koşan Batının istilâcı davranışına karşı koyabilmek için de, «dört yüz bu kadar milyon» Müslümandan birleşik bir «İslâm Birliği», yani, bütün Müslüman uluslar için tek bir «İslâm milleti» ve bütün İslâm ülkelerinden birleşik bir «İslâm devleti» tasarlar.

Akif, bu görüşün sonucu olarak da, Türkiye'de 1908'den sonra gelişmeye başlayan ulusçuluk akımına şiddetle karşı koyar; ulusçuluğun, İslâm Birliği'ni yıkan bir hareket olduğunu ileriye sürer. Meşrutiyet devrinde yazdığı makale ve şiirlerinde bu konu üzerinde önemle durmuştur. Şu birkaç örnek, o yolda yazdıklarının en ünlüleridir :

> *... «Vahdet-i İslâmiyye»yi [İslâm Birliği'ni] dağıtacak hareketler şöyle dursun, tahriklerden bile Allaha sığınalım. Şu son «hükûmet-i İslâmiyye» [Osmanlı devleti] yabancılara karşı yekpare bir kitle, sağlam bir yapı*

*halinde kaldıkça, bütün dünya bir araya gelse de devrilmek değil, kımıldanmaz bile! Ey Cemâat-i Müslimîn! [İslâm topluluğu] Siz ne Arap'sınız, ne Türksünüz, ne Arnavut'sunuz, ne Kürt'sünüz, ne Lâz'sınız, ne Çerkes'siniz! Siz ancak bir milletin fertlerisiniz ki, o büyük millet de İslâm'dır. Müslümanlığa veda etmedikçe kavmiyyet [ulusçuluk] dâvasında bulunamazsınız; kavmiyyet gayretine düştükçe de Müslüman olamazsınız. (Sebilürreşad,* 1912, c. IX, sayı 214).

*Müslümanlık sizi gayet sıkı, gayet sağlam*
*Bağlamak lâzım iken, anlamadım, anlayamam,*
*Ayrılık hissi nasıl girdi sizin beyninize?*
*Fikr-i kavmiyyeti şeytan mı sokan zihninize?*
*Birbirinden müteferrik bu kadar akvâmı*
*Aynı milliyyetin altında tutan İslâmı*
*Temelinden yıkacak zelzele kavmiyyettir.*
*Arnavutluk'la, Araplık'la bu millet yürümez,*
*Son siyasetse bu, hiç böyle siyaset yürümez.*
*Sizi bir aile efrâdı yaratmış Yaradan,*
*Kaldırın ayrılık esbâbını artık aradan.*

*(Süleymaniye Kürsüsünde,* 1912)

*Hani milliyyetin İslâm idi... Kavmiyyet ne?*
*Sarılıp sımsıkı dursaydın a milliyyetine!*
*Arnavutluk ne demek? Var mı şeriatta yeri?*
*Küfr olur, başka değil, kavmını sürmek ileri.*
*Arab'ın Türk'e, Lâz'ın Çerkes'e, yahut Kürd'e,*
*Acem'in Çinli'ye rüchâni mı varmış? Nerde!*

*Müslümanlıkta anâsır mı olurmuş? Ne gezer!*
*Fikr-i kavmiyyeti tel'în ediyor Peygamber.*
*(Hakkın Sesleri,* 1913)

*Demek ki birliği temin edince kurtuluruz.*
*O halde vahdete hâil ne varsa çiğneyiniz.*
*Bu ayrılık da neden? Bir değil mi her şeyiniz?*
*Ne fırka herzesi lâzım, ne derd-i kavmiyyet;*
*Bizim diyânete sığmaz sekiz dokuz millet.*
*(Fatih Kürsüsünde,* 1914)

«Vatan» konusunda da şöyle düşünmektedir :

*Müslümanın vatanı, şeriatın hâkim olduğu yerdir.*

Mehmet Akif ve arkadaşları, Sadrazam Sait Halim Paşanın bu sözünü *Sabilürreşad*'ın birinci sahifesinde en büyük harflerle yayınlayarak baş tacı etmişlerdir. *(Sebilürreşad,* 1915, c. XIII, sayı 331)

Ozan, İslâm ülkelerini eline geçiren Batılının oraları sömürdüğünü görmüyor değildir. Bir şiirinde bunu şöyle anlatıyor :

*Al işte, bir günü matemsiz olmayan Asya!*
*İkiz vesâyeti altında İngiliz'le Rus'un.*
*Sülük benizli vasîler ne emdiler kanını,*
*Mecâli kalmadı artık, çıkardılar canını.*
*Bütün hazâini Hind'in, o muhteşem yurdun,*
*Gider de hırsını teskîne üç şakî lordun,*
*Zavallı yerliyi kıtlık zaman zaman kemirir;*
*Bu, kan tükürmeye baksın... O, muttasıl semirir.*

*Hukkuk-i millete hâkim denî bir istibdat.*
*Hayatı, ruhu soyulmuş yığın yığın ecsât*
*Verir de hepsini kalmazsa hiç mi hiç parası,*
*Damarlarındaki son damlanın gelir sırası...*
*(Berlin Hâtıraları,* 1915)

Ne var ki, bunu, iktisadî nedenlerin yanında, Hristiyan topluluğunun İslâm topluluğunu ortadan kaldırmak istediği için öyle yaptığı görüşüne bağlar; böylece, bir Hristiyan - İslâm çatışması anlayışından ileriye geçemez.

Genel tutumuyla böyle bir saplantı içinde yaşayan Akif, İslâm ülkelerini sömürge haline getirmiş Hristiyan İngiltere, Fransa, İtalya ve Çarlık Rusya'sının sömürgeci tutumlarıyle uygarlıklarını birbirinden ayırmaksızın Batı uygarlığını «tek dişi kalmış canavar», «medeniyet denilen vahşet», «medeniyet denilen maskara mahlûk» diye tanımladığı halde, aynı dine ve aynı uygarlığa bağlı Almanya'ya başka bir gözle bakar; çünkü Almanya, Akif'e göre — her nedense — «İslâm dostu»dur. Ozanımızın görüşleri arasındaki ilk büyük çelişme bu noktadadır. İtalya ile girişilen Trablusgarp Savaşı sırasında, Akif'in de yöneticilerinden bulunduğu *Sırat-ı Müstakim* dergisinde imzasız olarak yayınlanan *Osmanlı ve İslâm Muhibbi* [dostu] *Alman'lara Açık Mektup* başlıklı yazı bu bakımdan, ibretle okunmaya değer :

*... Almanya'nın kuvvetli ve muhteşem rakipleri aynı zamanda bizim etrafımızı da*

*tutmuşlardır. Hiç şüphe yoktur ki, biz mahvolursak Doğunun anahtarı, Almanya'dan ziyade, rakiplerinin eline geçecektir. (...) Almanya bugün İtalya'ya bir andlaşma ile bağlıdır (...) Eğer Almanya bugün böyle bir dost için bizi fedâ ederse acaba bizim de hayatımızı kurtarmak için Almanya'nın rakiplerinin kucaklarına atılmamız gayet tabiî olmaz mı? (...) Alman dostlarımız emin olsunlar ki, Almanya hükûmeti hain ve alçak İtalya'nın yerine gayretli, sadık ve mert Osmanlılar'ı kazanırsa mânevî ve maddî bakımdan kaybetmemiş, tersine, pek çok kazanmış olur. Doğuyu korumak ve uygarlaştırmak. Doğuya doğru Osmanlılar ile birlikte gitmek, Doğuyu Alman ticaret ve sanayii için geniş bir dolaşma yeri yapmak... İşte kendisini bilen Osmanlı ve Alman hükûmetleri için çekici ve büyük bir program!... (Sırat-ı Müstakim,* 1911, c. VII, sayı 169)

Birinci Dünya Savaşı yıllarında bağlaşığımız Almanya'nın düşman ordusundan tutsak aldığı yüz bin Müslümana nasıl iyi baktığını Türkiye'ye göstermek ve Halifelik'in sahibi olan Türkiye aracılığıyle İslâm dünyasının kalbini kazanmak için yaptığı çağrı üzerinde, Akif, «Harbiye Nezareti'ne bağlı Teşkilât-ı Mahsusa» tarafından temsilci olarak Berlin'e gönderilir. Almanya'nın bu göstermelik iyi davranışından pek duygulanan ozan, bu geziyi anlatan bir şiirinde, sömürgelerdeki Asyalı Müslüman

kadınların acıklı halini düşünerek, Alman kadınlarına şöyle seslenir :

*Değil mi bir anasın sen, değil mi Alman'sın,*
*O halde fikr ile vicdana sahip insanın.*
*O halde, «Asyalı'dır, ırkı başkadır» diyerek*
*Yabancı tavrı yakışmaz senin faziletine,*
*Gel iştirâk ediver şunların felâketine.*
*Bilir misin ki senin şarka meyleden nazarın*
*Birinci def'a doğan fecridir zavallıların.*
*(Berlin Hâtıraları,* 1915)

Bu örneklerden açıkça anlaşılacağı üzere, Akif, Kurtuluş Savaşı'ndan önceki dönemde henüz emperyalizme karşı değildir; o, yalnız, «Garbın kanlı kâbusu»nun «yırtıcı, his yoksulu, sırtlan kümesi Avrupalı» nın Müslümanlara zulüm etmesine katlanamamaktadır; savaş sırasında Müslüman tutsaklara iyi davranın Almanya örneğinde olduğu gibi, Müslümanlara zulüm etmeyen emperyalist bir devletle işbirliği etmeyi dahi sakıncalı görmemektedir. Batının geri kalmış İslâm ülkeleri üzerindeki zulüm ve baskısının dinî nedenlerden değil de iktisadî nedenlerden doğduğunu bilmediği için, emparyalistlerin hiç değilse bazılarının (Alman'ların) «vicdana sahip» olabilecekleri, ele geçirdikleri ülkeleri hattâ «uygarlaştıracakları» sanısına kapılan ve Hristiyan Almanya'nın Müslüman Asya, Afrika halkına bakışını «birinci defa doğan fecir» gibi gören ozan, o coşkuyla, bu kez, Almanya lehine çalışacak İslâm Birliği hayaline daha bir dört elle sarılır; Türkiye

üzerinde Basra ve Hindistan düşleri gören Almanya'ya İslâm ülkelerinin «anahtarlarını» kendi elceğziyle sunmak için, Arabistan'a propaganda gezisine çıkar.

Akif, bu «gaflet uykusu»ndan ancak Kurtuluş Savaşı yıllarında uyanır. «Ehl-i Salip» görüşünü hâlâ sürdürmekle birlikte, emperyalizmin ne olduğunu ve Almanya'nın gerçek maksadını artık öğrenmiştir.

«Makam-ı Hilâfet»in [İstanbul'un] işgali üzerine Akif, «Müslümanlığı ve Müslümanların haklarını savunmak» için, «İslâmlığın son sığınağı olan» Anadolu'ya geçmiş; *Sebilürreşad* dergisini ilkin Kastamonu'da, birkaç sayı sonra da Ankara'da yayınlanmaya başlamıştır. Anadolu'da başlayan Kurtuluş Savaşı'nı «İslâm için ölüm kalım savaşı» olarak gören, «bu kutsal savaşa katılmayı ulusun maddî mânevî bütün kuvvetleri için en büyük bir görev sayan» ozan, savaş boyunca, işgal kuvvetlerine karşı Anadolu'da güç birliğini sağlamak için, Müslüman halk üzerindeki nüfuzunu kullanarak yoğun bir çalışmaya girişmiş, bir yandan halkı yüreklendirici şiirler yazarken, bir yandan da «Anadolu'nun türlü vilâyetlerinde dolaşarak küçük kitaplarla, bildirilerle, vaızlarla ulusal dâvamızın kutsallığını, Müslümanlara düşen görevi açıklanmıştı.» (*Sebilürreşad*, 1922, c. XXI, sayı 521). Kastamonu'da Nasrullah camiinde verdiği vaız bu çabaların en ünlüsüdür. Sevr andlaşmasının ne anlama geldiğini, bunu kabul etmenin tutsaklığı, alçalmayı ve çökmeyi kabul et-

mek demek olduğunu açıklayan bu vaız basılmış, yurdun her yanına dağıtılmıştır.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, Akif, Kurtuluş Savaşı'nı da bir Hristiyan - İslâm çatışması diye yorumlamış; *Cephelerdeki Kahraman Mücâhitlerimize* başlıklı şiirinde :

*Hüdâ rızası için, ey mücâhidîn-i kirâm,*
*— Ki pâk alınlarınız dîne en son istihkâm —*
*Sebâtı kesmeyiniz, çünkü sade sizde ümîd,*
*Dönerseniz ebediyyen söner gider tevhîd.*
(*Sebilürreşad*, 1921, c. XIX, sayı 473)

demiş; istilâcı düşman ordusunu da «Ehl-i Selip» olarak görmüş; o sıralarda Malta'da sürgün olan Süleyman Nazif'e şöyle seslenmiştir :

*Saldırsa da kırk Ehl-i Salip ordusu, kol kol,*
*Dört yüz bu kadar milyon esir olmaz emin ol!*
(*Sebilürreşad*, 1921, c. XIX, sayı 746)

Dergide hep bu görüş savunulmuş, sözgelimi, Eşref Edip imzalı bir makalede şöyle denmiştir :

*... Düşmanlar İslâmlığın bağımsızlığının son parıltısını söndürmğe kalkıştılar. Bütün hücumlarını İslâmlığın can evine yönelttiler. Yüzyıllardan beri İslâmlığın savunması için göğsünü geren, bu uğurda hiç bir fedakârlıktan çekinmeyen Osmanlı devletini büsbütün ortadan kaldırarak İslâmlığı maddî ve mânevî kuvvetlerden büsbütün yoksun bırakmak için zulümün, şiddetin, vahşetin en kötüsünü işle-*

*mekten çekinmediler. (...) İslâm ülkelerini parça parça edip zorla ellerine geçirmekle yetinmediler de kutsal şehirleri de nüfuzları ve egemenlikleri altına aldılar. Sonunda İslâmlığın başkentini de işgal ettiler. Bağımsız bulunması Müslümanlar için dinsel görevlerden olan Hilâfetin yüce makamını ise doğrudan doğruya nüfuzları altına aldılar. (...) İslâmlığın elini kolunu kıskıvrak bağladıktan sonra en vahşi, en kan içici bir Salip sürüsünü üzerine saldırdılar. Zalim bir Salip ordusu Asya kapılarını zorladı; Anadolu'ya, İslâmlığın harîmine ayak attı. (...) Felâketin büyüklüğünü gören Anadolu Müslümanları tekrar silâha sarılarak yeniden ordular kurup yirminci uygarlık yüzyılının Ehl-i Salibinin akınını durdurmağa koştu. Tanrı'nın yardımıyle birkaç meydan savaşında Salibiyyûn'u [Haçlılar'ı] darmadağın eylediler ve inşallah o zalimleri büsbütün denize dökeceklerdir.*

(*Sebilürreşad*, 1922, c. XX, sayı 497)

Türkiye'yi büsbütün ortadan kaldırmaya çalışan emperyalistlere karşı Akif ve arkadaşları bütün İslâm ülkelerini ayaklanmaya çağırıyor; Anadolu'da, bütün Müslüman ülkelerin temsilcilerinden birleşik bir «İslâm Kongresi» kurulması için çaba gösteriyor, bu konuda çeşitli makaleler yayınlıyorlardı. Nitekim, yukarda bir parçasını aldığımız Eşref Edip'in makalesi de, *Yeryüzünde Mevcut Bütün Müslüman Milletlere, Bütün Müslüman Mütefek-*

*kirlere, Müslüman Gazetecilere, Müslüman Cemiyetlere* başlığını taşımaktadır. Ne var ki, Akif'in, Kurtuluş Savaşı yıllarındaki bu İslâm Birlikçiliği, Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya lehine çalışan olumsuz Birlikçilik gibi değil, Türkiye lehine çalışan olumlu bir Birlikçilik'tir. Nitekim, o yıllarda Atatürk'ün de aynı siyasetten yararlanmak istediği, yayınlanan bazı bildirilerden anlaşılmaktadır. Bunlardan iki örnek vermekle yetineceğim :

16 Mart 1336 (1920)'da İtilâf Devletleri tarafından İstanbul'un askerî işgali üzerine «Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti Hey'et-i Temsiliyyesi Namına Mustafa Kemal» imzasıyle İslâm dünyasına seslenen 17 Mart 1336 tarihli bildiride şöyle denmektedir :

> *İslâmın kutsal Hilâfetinin yüce merkezi olan İstanbul, Meclis-i Mebusan ve bütün resmî hükûmet kurumlarına el konmak suretiyle, resmen ve zorla işgal edilmiştir. Bu saldırma, Osmanlı saltanatından çok Hilâfet makamında özgürlük ve bağımsızlıklarının biricik dayanağını gören bütün İslâm âlemini ilgilendirir. Asya'da ve Afrika'da Peygamberseven bir yüce çaba ile özgürlük ve bağımsızlık savaşını sürdüren İslâmın mânevî kuvvetlerini kırmak için son önlem olarak İtilâf Devletleri tarafından girişilen bu hareket, Hilâfet makamını tutsaklık altına alarak bin üç yüz yıldan beri sürüp gelen ve sonsuzluğa kadar batmayacağına şüphe bulunmayan İslâm öz-*

*gürlüğünü hedef almaktadır (...) Osmanlı ulusal kuvvetleri, bu son Ehl-i Salip savaşlarına karşı bütün İslâmlık dünyasının ortak direnme duygularına güvenmekten doğan bir destekleme duygusuyla azim ve imanla giriştiği savaşta Tanrının yardımıyle başarıya ulaşacağına inanmaktadır. Ortaçağın şövalye akınlarından bugünün birleşme ve uyuşmalarına kadar uğursuz bir zincirleme inatla sürdürülmüş Ehl-i Salip taşkınlığının bu sefil saldırısı, İslâmın irfan ve bağımsızlık ışığına ve Hilâfetin yarattğı kutsal kardeşliğe bağlı olan bütün Müslüman kardeşlerimizin vicdanında da aynı ayıplama ve direnme, aynı coşma ve ayaklanma duygusunu uyandıracağına güvenerek kutsal savaşlarımızda Tanrının hepimize Tanrısal yardımını esirgememesini ve Peygamberin ruhsal varlığına dayanan birleşik örgütümüze yardımcı olmasını niyaz ederiz.*

12 Nisan 1337 (1921) tarihli ve «Büyük Millet Meclisi Reisi Mustafa Kemal» imzalı bildiride de şöyle denmektedir.

*İzmir'in işgali gününden beri yok edici bir sel halinde ayak bastığı bütün memleket parçalarını yakıp yıkan ve Müslüman ahali hakkında türlü türlü zulümler işleyen Yunan ordusu (...) savaş dışındaki kadın, erkek Müslüman ahaliyi toptan öldürmek (...), İslâm kadınlarının namuslarına tecavüz eylemek...*

Akif bu dönemde, «Ehl-i Salip» ve «Islâm Birliği» görüşünü sürdürmekle birlikte, bu Ehl-i Salip'in dinsel nedenlerden çok iktisadî nedenlerle Doğuya saldırdığını artık anlamış görünmektedir. «Başmuharrir» i olduğu *Sebilürreşad*'da yayınlanan imzalı ya da imsasız çeşitli yazılarda *müstemlekeci, emperyalist* ve *kapitalist* terimleri kullanılmağa başlanmıştır. «M. B.» imzalı ve *Türkiye - İngiltere Harbi* başlıklı bir makalede, «Anadolu'da dış görünüşe göre Yunanlı'larla yapılmakta olan kanlı savaşın» aslında «sömürgeci İngiliz hükûmeti ile Türkiye arasında bir savaş» olduğu belirtildikten sonra bunun nedenleri şöyle anlatılmaktadır :

> *1 — Osmanlı devleti, Türkiye hükûmeti her şeyden önce bir İslâm hükûmetidir. Mısır gibi, Hindistan gibi büyük iklimleri sömürge halinde yönetmek isteyen İngiltere hükûmeti, İslâm ahalisi büyük bir toplum tutan bu ülkeler için dışarda bir dayanak bulunmasını istemez. (...) 3 — Türkiye hükûmeti Harb-i Umumî'den [Birinci Dünya Savaşı'ndan] önceki durumuyla özellikle en değerli servet kaynaklarına, en seçkin araziye sahip bulunuyor. Bu yüzden, Türkiye kadar İngiliz sermayedarlarının ihtiraslarını tatmin edecek az bir ülke vardır. Bunun bağımsız bir halde bulunmasını ve menfaatlerini düşünür, sömürgecilere karşı kapılarını kapatır bir hükûmet olmasını elbette istemez. (Sebilürreşad,* 1922, c. XX, sayı 496).

Yine bu dönemde, Akif emperyalistin «vicdana sahip» olamayacağını, Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya'nın Doğu halkına bakışının «birinci defa doğan fecir» olmadığını, çok «acı tecrübeler»den sonra, anlamıştır. Kürtuluş Savaşı yıllarında Türkiye ile bolşevik Rusya arasındaki iyi ilişkiler konusu üzerine yazılan *Âlem-i İslâm ve Bolşevikler* başlıklı imsasız bir makalede şöyle denmektedir.

> *... Gerçi Alman'lar gerek Harb-i Umumîden önce, gerek Harb-i Umumî başlarında Türkiye'yi savaşa sürüklemek için bütün kuvvetleriyle çalışmışlar; gerek İslâm âleminin başı olan Türkiye'ye, gerek öteki Müslüman uluslara karşı pek samimî duygular beslediğini göstermeğe çalışmışlardı. Fakat ne zaman ki Almanya kesin zaferi kazandığı sanısına düştü; hemen Türkiye'ye ve İslâm âlemine karşı davranışını değiştirdi. Yüzündeki sahte maskeyi atarak suratını göstermekten sıkılmadı. Kafkasya'da bir Yahudi siyaseti gütmeğe başladı, ordumuza karşı âdeta düşmanca bir tavır aldı. Öbür yandan, bizi ihmal ederek, İslâm uluslarıyla ayrı ayrı ilişkiler kurma sevdasına düştü. Alman ileri gelen siyasetçileri şu gerçeği anlayamadılar ki, İslâm âlemi bir bütündür ve o tek vücudun başı da Türkiye'dir. (...) İslâm âlemi ile hoş geçinmek isteyen devletler önce Türkiye ile anlaşmak zorundadırlar. (...) İşte Alman'lar bu gerçeklere karşı arka çevirince Türk'ler de Alman'lardan so-*

*ğumağa başladılar. Alman'ların Kafyasya'daki Yahudi siyasetleri Müslümanların uyanmalarına çok yardım etti. Acı tecrübelerle Almanya'nın İslâm âlemine karşı İngiltere'den ve öteki emparyalist hükûmetlerden farklı bir düşüncede olmadığını anladılar. (Sebilürreşad,* c. XX, sayı 511)

Emperyalizme karşı savaşta bolşevik Rusya ile işbirliği yaptığı için o devirde Damat Ferit tarafından komünistlikle suçlanan, hattâ Büyük Millet Meclisi'ndeki kimi üyeler tarafından da davranışı kuşku ile izlenen Mustafa Kemal'in tutumunu Akif anlayışla karşılamış, onu içtenlikle ve cesaretle desteklemiştir. Devletler arasında duygusal nedenlerle değil de, eşit şartlarla ve çıkarlar açısından anlaşmalar yapılabileceği görüşü, kendisinin sorumluluğu altında yayınlanan dergideki söz konusu imsasız makalede şöyle anlatılmaktadır:

*Gönül ister ki, İslâm âlemi ile bir dereceye kadar anlaşmayı başaran bolşevikler, Alman'ların düştükleri çıkmaz yola düşmesinler, o gibi ibret verici olaylardan hisse kaparak İslâm âlemine karşı izlemek zorunda bulunduğu siyasette yanlış yollara sapmasınlar. Çünkü Avrupa kapitalist hükûmetleriyle daha çok zamanlar mücadele etmek zorundadırlar (...) Bizim tek istediğimiz, yeni ilkeleriyle Avrupa'da hüküm süren hurafelere, istilâcı siyasete karşı kendisini göstermeğe başlayan*

*genç Rusya'nın, İslâm âlemini gereği gibi inceleyip bilgi edinerek ona göre bir yol tutması ve samimî adımlarla yürüyebilmesidir. (...) Böyle samimî ve mert bir Rusya ile — yöneticileri kim olursa olsun — başta Türkiye olmak üzere bütün İslâm âleminin işbirliği edeceklerine hiç şüphe yoktur.*

Söz arasında şunu da belirtelim ki, Kurtuluş Savaşı yılllarında Akif'in «millet» ve «vatan» anlayışında da bir yumuşama olmuş, *İstiklâl Marşı*'nda bu kavramlar bugünkü anlamda kullanılmıştır :

*O benim milletimin yıldızıdır parlayacak.*
*O benimdir, o benim miletimindir ancalk.*

*Hakkıdır Hakka tapan milletimin istiklâl.*

*Verme dünyaları alsan da bu cennet vatanı.*

*Kim bu cennet vatanın uğruna olmaz ki feda?*

*..... Hüdâ*
*Etmesin tek vatanımdan beni dünyada cüdâ.*

Akif, İslâm ülkelerindeki geriliğin nedenlerini, şeriatın buyruklarına uyulmamış, eskilerin yolundan sapılmış olmasına bağlar. Onun devlet yönetimindeki başlıca ülküsü, şeriat yasalarına, İslâmlık kurallarına uymaktır. İslâmlığın yeniden eski yüceliğini kazanabilmesi için ilk devirlerde («Hulefâ-yi Râşidîn» zamanında) tutulan yolun izlenmesini salık verir. Şöyle der :

*Bu adamlar (...) şeriatın gerçek niteliği üzerinde azıcık bilgi edinmiş olsalardı, dine yenilik sokmak şöyle dursun, onun en eski, aynı zamanda en doğru şekline dönmek zorunluğunu gözleriyle görürlerdi.*

*Eğer çiğnenmemek isterlerse seylâbı eyyâma*
*Rücû etsinler artık Müslümanlar sadr-ı İslâma.*

(Hâtıralar)

*Doğrudan doğruya Kur'andan alıp ilhâmı,*
*Asrın idrâkine söyletmeliyiz İslâmı.*

Zafer kazanıldığı sıralarda yeni devletin «İslâmlık esaslarına» göre kurulacağı sanısıyle, ozanın büyük bir umuda kapıldığını görüyoruz. *Sebilürreşad*'ın XXI. cildine başlaması dolayısıyle yazılan ve bütün dergiyi kaplayan imsasız başyazıda, din kurallarına göre yasalar hazırlamak üzere bir «Şûrâ-yı İftâ» [fetva kurulu] kurulacağı müjdesi verilerek şöyle denmektedir :

*... Hiç şüphe yoktur ki, İslâm uluslarının son yüzyıllarda uğradıkları felâketler hep kendi ilke ve temel kurallarına arka çevirerek azma yollarına sapmaları ve yabancı birtakım ulusların peşlerine takılmaları yüzünden olmuştur. (...) «Tanzimat» adına devletin bünyesinde yapılan işleri, «ıslahât» adıyle memlekete sokulan bütün düzenleri ve kurumları inceleyiniz, meydana getirmiş oldukları toplumsal ve siyasal sonuçları gözönüne alınız, göreceksiniz ki, maddî ve mânevî yıkmalar-*

*dan başka düzelme meydana gelmemiştir. (...) Ulusun gerçek temsilcilerinden kurulan ve yalnız Müslüman yöneticilerden birleşik bulunan yüce Büyük Millet Meclisi, ulusun ruhsal ve toplumsal hallerine uygun bir yön tutmuştur. Hiç şüphe yok ki, bu yönün asıl hedefi, toplumumuzun yüzyıllardan beri dayanmış olduğu İslâmlık esasları içinde devletin kuvvetlendirilmesi ve berkitilmesidir ki, siyasal zafer kadar bu toplumsal zaferin de özel değer ve önemi Teşkilât-ı Esasiye Kanunu'nda [Anayasa'da] şeriat hükümlerinin yerine getirilmesini üzerine alan ve düzenlenecek yasaların şeriat fıkhına, yani İslâmlığın ulu yasalarına dayanacağını bildiren yüce Büyük Millet Meclisi, bu esası yalnız kitaba yazmakla yetinmemiş, uygulamaya da başlamıştır. Bir yandan İslâmlığın yasak ettiği şeyleri kaldırmış, bazılarını kaldırmak üzere yasa tasarıları hazırlamış; öbür yandan halkın ve zamanın gereksemelerine uygun fıkıh yasalarının düzenlenmesi için «Şûrâ-yı İftâ» [fetvâ kurulu] adıyle pek önemli bir İslâm kurumu meydana getirmiş; bunun yanı başında «Tedkîkat ve Telifât-t İslâmiyye» adıyle bir de İslâm akademisi kurmuş; Tanzimat'ın harabeler haline getirdiği İslâm medreselerini hemen her yerde yeniden canlandırmış ve kurmuştur. (...) Bu «Sûrâ-yı İftâ» İslâm fıkıhçılarından, yani İslâm hukukçularından kuru-*

*lacaktır. (...) Eğer yüce Büyük Millet Meclisinin «Şûrâ-yı İftâ» ile bugün ortaya koymak istediği esas bir asır önce konmuş olsaydı, hiç şüphe yok ki, bir asırdan beri durmadan memleketimize sokulan Batı usulleri, Avrupa yasaları ve kurumları giremezdi. (...) İslâmî anlayışların yerini Avrupa yasalarının ve kurumlarının almaya başladığı zamandan beri devletimizin siyasal hayatında başgösteren bunalım, ulusun toplumsal hayatına da yayılmaya başladı ve o günden bu yana birtakım toplumsal hastalıklar memleketimizde yüz gösterdi. Siyaset düşünürleri arasında başgösteren bu toplumsal hastalık sonucu olmak üzere ortaya çıkan «Tanzimat, inkılâbât ve ıslahât» meseleleri devleti büsbütün girdâba sürükledi. (...) Şeriat yasalarının ve İslâm kurumlarının öneminin düşürülmesi yüzünden meydana gelen toplumsal bunalım, ulusu kişisel kimliğinden sıyıracak kadar tehlike doğurdu. (...) Ulusal ve medenî yasamız olan ulu fıkıhımızın, zamanın gereklerine, işin gerektirdiğine göre kendini göstermesini ve gelişmesini sağlayacak sebeplere sarılmak bizim için en esaslı ve hayatî bir meseledir... (Sebilürreşad,* 1922, c. XXI, sayı 521)

Ne var ki, «Batı uygarlığı»na karşı olmayıp «Batı emperyalizmi»ne karşı açılan Kurtuluş Savaşı kazanıldıktan sonra, seçimler yenilenerek, Akif'in umduğunun tam tersine bir yolda girişilen

toplumsal devrimler, onu büyük bir hayal kırıklığına uğratmıştır. Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, toplum düzeninin şeriat hükümlerine göre kurulması gerektiğine inanan, Tanzimat ve Meşrutiyet devirlerinde memlekete girmeye başlayıp da Türkiye'yi Avrupa «Hristiyan» topluluklarının yaşayış biçimlerine yaklaştıran hereketlere karşı olan; sözgelimi, «aile devrimi» isteyenler için :

*«Âilî bir inkılâp olsun!» diyen meyus olur,*
*Başka hiçbir şey kazanmaz, sade bir deyyus olur.*

diyen ozan; *Batıcılık* hareketine karşı, dergisinde şiddetli bir kalem savaşına girişmiş; *Garplılaşmak İsteyenlerin Nazar-ı İbretine, Garpçılık ve Bozgunculuk* v.b. başlıkları altında dizi makaleler hazırlatmıştır. Kendilerini, «Türk milletini geri çekmek isteyenler» diye suçlayan *Türk Yurdu* dergisine verilen *İfrattan Tefrîte* başlıklı imzasız bir yazıda şöyle deniyor :

> *... Bundan sonra artık Türk Yurdu, Altay'larla, Kızıl Elma'larla, Bozkurt'larla, Cengiz'in yasalarıyla, kısacası geçmiş ile ilgisini kesiyor; «Türk ulusunu geri çekmek isteyenlere karşı» savaş yelkenlerini açıyor ve ondan sonra da; «Türk Yurdu, Batı uygarlığını benimseyen ve bütün kurtuluş çarelerini o uygarlığın bize aktarılmasında görenlerin, Türk ulusunu Batı ulusları ailesine sokmak isteyenlerin bir telkin aracıdır» diye Türk Yurdu'nun amacını açıkça gösteriyor. Birkaç sa-*

*hife sonra Ağaoğlu Ahmet Beyefendi de bu Batılılaşmanın «bilâ kayd ü şart» [kayıtsız ve şartsız] olacağını söylüyor. (...) Görülüyor ki Türk Yurdu kurucuları Türk ulusunun toplum düzenini beğenmiyorlar, onu temelinden değiştirmek, Türkleri kayıtsız şartsız Batılılaştırmak istiyorlar. (...) Yıllarca «Türk ulusunu geri çekmek isteyen» Türk Yurdu, tuttuğu yolun çoraklığını gördükten sonra şimdi Türk ulusunu Altay'lardan «Seine» yahut «Times» nehirlerinin kıyılarına sürüklemek istiyor. Bir aşırılıktan başka bir aşırılığa sapıyor.* (*Sebilürreşad*, 1923, c. XXI, sayı 530-531)

Bu arada şu noktayı belirtmek gerekir: Akif, kendi deyimiyle, Avrupa'nın yalnız «muâşeret hayatı»na karşıdır; oradan yaşayış düzeni değil, sadece bilim, fen ve sanat alınmasını salık verir, bu konuda Japon'ları örnek gösterir. Şöyle der :

*Alınız ilmini Garbın, alınız san'atını;*
*Veriniz hem de mesâînize son sür'atini.*
*Çünkü kabil değil artık yaşamak bunlarsız;*
*Çünkü milliyyeti yok san'atın, ilmin; yalnız,*
*İyi hâtırda tutun ettiğim ihtârı demin:*
*Bütün edvâr-ı terakkîyi yarıp geçmek için*
*Kendi «mâhiyyet-i rûhiyye»niz olsun kılavuz,*
*Çünkü beyhudedir ümmîd-i selâmet onsuz.*
(*Süleymaniye Kürsüsünde*)

*Heriflerin hani dünya kadar bedâyii var :*
*Ulûmu var, edebiyyâtı var, sanâyii var.*

*Giden birer avuç olsun getirse memlekete,*
*Döner muhitimiz elbet muhit-i marifete.*
*(Fatih Kürsüsünde)*

*Çünkü milletlerin ikbâli için, evlâdım,*
*Marifet, bir de fazilet... İki kudret lâzım.*
*Marifet kudreti olmazsa bir ümmette eğer,*
*Tek faziletle teâlî edemez, za'fa düşer.*
*Sade, garbın yalnız ilmine dönsün yüzünüz.*
*Fen diyarında sızan nâmütenâhî pınarı*
*Hem için, hem getirin yurda o nâfi suları.*
*Aynı menbaları ihyâ için artık burada.*
*Kafanız işlesin, oğlum, kanal olsun arada.*
*(Asım)*

*Sebilürreşad*'ın özellikle içki, kadının örtünmesi ve dans konularında açtığı şiddetli kampanya *Tasviriefkâr* ve *İkdam* gazetelerince de desteklenmiştir. Savaş bitip de dergi İstanbul'a taşınınca, yazar, bir ramazan akşamı, bir arkadaşıyle birlikte görmeğe gittiği «Direklerarası»nı, *Hasbihal* başlıklı imzasız bir yazısında şöyle anlatıyor:

*... Anadolu kurtuluş ve bağımsızlık mücadelesi yaparken yabancı işgali altında bulunan İstanbul kadını özgürlüğünü ilân etmiş! Birtakım kadınlar yatak odasındaki kıyafetlerle sokağa dökülmüşler. Gözlere çekilen sürmeler, dudaklara sürülen kırmızılar, yüzlere sıvanan pudralar ta karşıdan fark olunuyor. Tuvaletli zülüfler şakaklara dökülmüş, başlarda şapkadan başka bir nesneye benze-*

*meyen bir şey! Enseler, kollar, göğüsler baştan başa çıplak. Uçları dizlerde sona eren kısa mantolar. Dizlerden aşağı şeffaf çoraplar... Altın, elmas bilezikli kollar ya kocasının, yahut yabancı bir erkeğin koluna sarılmış. (...) — Şimdi seni tiyatroya götüreceğim, göreceksin ki, orada da kadın, erkek localarda birlikte oturuyorlar. Bu mantolar da çivilere asılıyor. (...) Kadıköy ve Tepebaşı tiyatrolarında ise localardan başka koltuklarda, sandalyelerde de erkeklerle yanyana oturuyorlar. Bunun daha ilerisi var: birahanelerde beraber içenlere ne diyeceksin?.. (Sebilürreşad,* 1923, c. XXI, sayı 528-529)

Cumhuriyet devrinde Hilâfetin kaldırılması, tekke, türbe ve medreselerin kapatılması, dinle devlet işlerinin birbirinden ayrılıp lâiklik ilkesinin kabul edilmesi, Medenî Kanun'la kadın erkek eşitliğinin getirilmesi ve aile birliğinin din kurallarına göre değil de Medenî Kanun hükümlerine göre kurulması, Tiyatro, sinema, konser, dans v.b. gibi sanat ve eğlencelerin yaygınlaşması, ilk öğretimden yüksek öğretime kadar her dalda kızlarla erkeklerin bir arada okuması, okullarda temsiller verilmesi v.b... gibi toplumsal değişmelere karşı, Akif'in başyazarlığını ettiği *Sebillürreşad* dergisinde çıkan kınayıcı yazılar, bugün uzaktan bakılınca, çok eğlenceli görünüyor. Okuyuculara hoşça vakit geçirtmek için onlardan birkaç tanesini aktarıyorum:

*... Şehzadebaşı'nda, hiç çekinmeden, «Dârülbedayi» ismini takınan bir sahnede picama ile çıkmak hünerini gösteren hanımlar...* (1924, c. XXIV, sayı 607)

*Bu hafta Galatasaray Lisesi'nin geniş ve süslü salonlarında «Dârülelhan»ın erkek, kadın sazende ve muganniyeleri [sazcı ve şarkıcıları] tarafından bir konser verildi. Gazetelerin yazdığına göre «İstanbul'un aydın ve yüksek» aristokrasi zümresine mensup yüzlerce kadın ve erkek bu konserde bulunmuş, sahnede genç hanımlar ve beyler ecnebi operalarından parçalar söylemişler, dinleyiciler bu ortak konserde pek memnun olmuş ve duygulanmışlar! (...) İşte «hürriyet-i nisvân» [kadın özgürlüğü] dâvasının vardığı sonuç Kadını «esaret» ten kurtarmak için yıllardan beri durmadan onun adına bağırıp çağıranların asıl maksatlarının ne olduğu artık anlaşıldı : Müslüman hanımlarının süslenerek sahnelere çıkması, sazendelik ve muganniyelik, yahut aktrislik ederek beyleri eğlendirmesi, umumî salonlarda herhangi erkeğin kollarına takılarak birlikte dans etmesi!... Evvelce bunlar yapılamıyordu. Çünkü yüzlerdeki utanma perdesi yırtılmamıtı. Ondan dolayı kadın «esir» sayılıyordu...* (1924, c. XXV, sayı 630)

*Bu hafta bazı İstanbul hanımları Beyoğlu'nda Perapalas salonlarında bir «Lâle Balosu» verdiler. Böylece, İslâmlık âdetleri aley-*

*hinde düzenlenen harekete «Kadın Birliği» de resmen katılmış oldu. On beş yıldan beri İstanbul'un özgürlük isteyen kadını bu hafta asıl amacına varmış oldu: beğendiği erkeği koluna takarak, göğsünü göğsüne yapıştırarak, şampanyalar içerek Perapalas salonlarında dans etti. Artık özgürlük dâvası sonuçlandı.* (1924, c. XXIV, sayı 625)

*Türk Ocağı balolardan, konserlerden ne hayır bekliyor?* (1924, c. XXIV, sayı 609)

*Florya'da deniz hamamlarının geçen yıllarda olduğu gibi bu yıl da serbest olduğu vilâyetçe karar altına alındığını gazeteler yazıyor. (...) Ne oluyoruz, nereye doğru gidiyoruz? Kadın ve erkeklerin, çırılçıplak olarak birbirlerine katılıp, karışıp, bir arada yıkanmaları için Florya'da deniz hamamı açılması ve buna vilâyet makamınca müsaade edilmesi ne demektir?* (1924, c. XXIV. sayı 608)

*... Erkekle kadın arasında Darülfünun'da [Üniversite'de] başlayan bu «iştirâk» gitgide bir moda haline gelerek toplum hayatının her yanında kendisini göstermeğe başladı; sokakta iştirâk, sinemada, tiyatroda iştirâk, aktrislikte iştirâk, şarkıda iştirâk, meyhanede iştirâk... İştirâk, iştirâk... Nihayet iş dansta iştirâke kadar vardı (...) Düşünürlerimiz «Liselerde genç kızlarla erkekler birlikte okusunlar mı okumasınlar mı?» diye uzun uzadıya tartışmalarla vakit geçiriyorlar. (...)*

*Orta öğretimde bir arada okumayı Avrupa ulusları bile kabul etmemiş olduğu halde bizde tartışması başladı. Biz ki, daha ilk öğrenimi yüzde yirmi bile sağlayamadık. (...) Toplumsal gelenekleri ve şartları bilinen ulusumuzun 15-18 yaşlarındaki kız ve erkek çocukları bir araya getirilmek isteniyor. Hemen şurada burada liselere giden üç beş kişi varsa onları da okuldan alıkoymaya sebep olacağız. Medreselerin kapanması ile on beş, on altı bin kişi eğitim nimetinden yoksun kaldı. Şimdi de böyle «müşterek» bir öğretim çıkarırsak kendi kendine liseler de kapanır. O vakit rahat ederiz. Eğitimde yenilik son kertesine erişmiş olur.* (1924, c. XXIV. sayı 607)

*Kızlar ile erkekleri okullarda birleştirmek, bilim ve eğitim yerlerini dans yeri haline getirmekten başka bir şey değildir.* (1924, c. XXIV, sayı 608)

*... Okul öğretim kurulunun nâmahrem birtakım erkekler önünde okullu kızlara tiyatro oynatması, piyano ve keman çaldırması, şarkılar söyletmesi her bakımdan teessüfe lâyıktır.* (1924, c. XXIV. sayı 612).

*Bu yaz çocukların başlarında «şemis-i siper» [güneşlik] diye beyaz ketenden yapılmış şapkalar yaygınlaştı. (...) Son günlerde 13, 14 yaşındaki Müslüman kızlarının başlarında da şapkalar görülmeğe başladı. (...) Yirmi yaşını geçen bazı gençlerin de hasır şapkalar giyme-*

*ye başladıklarını gazeteler yazıyor. (...) İhtimal ki gazeteler buna dair «anket»ler de açacaklar. Bundan bir süre önce Türk kadınlarının sahneye çıkıp aktrislik etmesini, barlara gidip eğlenmesini uygun görüp görmeyenler hakkında bazı gazeteler anket açmışlardı. Böylece ortam hazırlandıktan sonra şimdi Türk kadınları aktrislik de ediyor, kibar fuhuş yatakları olan barlara da gidiyor, meyhanelerde de oturup içki içiyor, dans salonlarında Müslüman, Hristiyan herhangi bir erkekle dekolte kıyafette dans ediyor. Bunları yaptıktan sonra artık böylelerinin şapka da giymek isteyeceği tabiîdir. Bir taraftan çocuklardan başlayarak derece derece yukarıya doğru çıkarılarak olup bitti haline getirilmek istenen şapkanın biraz sonra caiz olup olmadığı hakkında bazı gazetelerin yayına başlayacağına da şüphe yoktur.* (1924, c. XXIV, sayı 611)

Akif, toplumsal değişme ve devrimlere, — kendi kişiliğine dokunmadığı sürece — elinden geldiği kadar katlanmağa çalışmışsa da, «şapka devrimi» ile kendisinin de şapka giyınesi zorunluğu başgösterince, Prens Abbas Halim Paşa'nın davetlisi olarak gittiği Mısır'da yerleşmiştir (1926). Birinci Dünya Savaşı sırasında Sadrazam Sait Halim Paşanın «*Müslümanın vatanı şeriatın hâkim olduğu yerdir*» sözünü *Sebilürreşad*'ın birinci sahifesinde en büyük harflerle basıp benimseyen Akif, böylece, Mı-

sır'ı kendisine ikinci vatan edinmiş; bağımsız fakat lâik Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşamaktansa, şeriat kurallarına göre yönetilen, fakat can düşmanı olduğu İngiliz'lerin baskısı altında bulunan o zamanki yarı sömürge Mısır'da on yıl yaşamış, şeriatlı sömürgeyi lâik bağımsızlığa yeğ saymıştır. Akif'in görüşleri arasındaki ikinci büyük çelişme işte buradadır. Onun hayatının dramı da burada gizlidir.

Ne var ki, Akif, inandıklarını kişisel bir çıkar beklemeden açıkça savunmuş ve inançlarından bütün hayatı boyunca kıl kadar ayrılmamış bir sanat ve düşünce adamıdır. Onun bu tutumu saygıyle anılmaya değer.

Nâzım'ın dediği gibi, «*Akif inanmış adam*»...

«*Büyük Şair*» olduğu yolundaki yargı ayrı bir tartışma konusudur. «İnanmış adam» olmak, «büyük şair» olmanın gerekçesi değildir.

(1966)

Ölümünün 2. Yıldönümünde

# NÂZIM HİKMET

# ÜZERİNE NOTLAR

*Yıldız gibi aktı geçti*
(Âşık Ali İzzet)

Mütareke yıllarında Orhan Seyfi ve arkadaşları yolunda hece ölçeğiyle şiirler yağmağa başlayan Nâzım Hikmet, öğrenim için gittiği Rusya'dan Cumhuriyet devrinde yurda dönüp (1928) edebiyat dünyamıza ikinci kez katıldığı sıralarda şiirimizin genel görünüşü şöyle idi :

«Aruz» un son iki ustası Ahmet Haşim'le Yahya Kemal, bu ölçeğin hâlâ yaşamasını sağlıyordular; Ahmet Haşim ikinci kitabı *Piyale'yi* yayınlayıp (1926) kendini kabul ettirmiş, yani artık yadırganmazlar arasına katılmıştı; «kitapsız peygamber»e benzetilen o zamanın kitapsız ozanı Yahya Kemal'se erişilmez bir yıldız gibi görünmekte idi (o zamanlar daha «Sputnik» ler icat edilmemişti). Beri yanda, *Han Duvarları* v.b. gibi şiirleriyle toplum-

sal konulara da yönelmiş bulunan Faruk Nafiz, yeni çıkmağa başlayan *Hayat* dergisinde (1926 - 1930) en parlak devrini yaşıyordu. Yine o yıllarda Ahmet Hamdi, Necip Fazıl ve Ahmet Kutsi üçlüsü, daha önceki kuşağın elinde yavan bir duygusallık âleti olmaktan ileriye geçemeyen hece kalıbının içine biraz halk şiirinden, biraz da Batı şiirinden alınma bir «şiir özsuyu» katabilmişlerdi; özellikle Necip Fazıl'ın *Kaldırımlar*'ı bu alanda önemli bir başarı sayılıyordu. İşte bu sıralarda *Yedi Meşale* adlı bir kitapla ortaya çıkan (1928) biz yedi arkadaş da, o yıllarda «buluş» diye adlandırdığımız mecazlı, renkli söyleyişlere önem vererek kervana katılmıştık. Bütün bu çeşitli akımlar, kendilerini ne kadar yeni ve değerli görürlerse görsünler, hepsi klasik ölçüler ve biçimler içinde, uslu uslu yürüyüp gitmekte idiler. İşte o günlerde yurda dönen (1928) Nâzım Hikmet, alışılagelmiş bütün ölçüleri allak-bullak eden, hecesini de, aruzunu da hallaç pamuğu gibi atan yepyeni bir nazım biçimi ile ortaya çıktı. Şiirin yalnız dış yapısını değil, iç yapısını da (içeriğini de) değiştiren bu davranış kimi çevrelerin tepkisini çekmekle birlikte, genel olarak ilgi ile karşılandı. İlk kitabına «835 Mısra» diyecek yerde 835 *Satır* demesi bile, eski şiirin dize anlayışını yıkmak istediğini gösterir. Ne aruz, ne de hece ölçeğine uymayan bu yeni nazımda, sözler, hattâ sözcükler ozanın gerekli gördüğü yerlerde kesilip alttaki satıra geçiliyor, çoğuzaman da satırlar merdiven basamakları gibi sıralanıyordu :

*Ben yanmasam,*
*sen yanmasan,*
*biz yanmasak,*
*nasıl*
*çıkar*
*karan-*
*- lıklar*
*aydın-*
*- lığa?*

Belli ölçeklere uymayan bu yeni anlatım biçimi «nesir» de değildi; buna yeni bir ad gerekti, «serbest nazım» adı verildi.

İlk kitabında birtakım aşırılıklara da kaçmış olan ozanın kimi denemeleri dile dolanarak bunun verimsiz, hattâ kolay bir yol olduğu belirtilmek istenmiş, hele *Makinalaşmak* şiiri kimi çevrelerde alay konusu olmuştu:

*Trrrum!*
*Trrrum!*
*Trrrum!*
*Trak tiki tak*
*Makinalaşmak*
*istiyorum.*
*Mutlak buna bir çare bulacağım*
*ve ben ancak bahtiyar olacağım*
*karnıma bir turbin oturtup*
*kuyruğuma çift uskuru taktığım gün.*

Ne var ki, böyle bir iki örnek dışında kalan şiirlerin çoğu, özellikle *Salkımsöğüt* ve *Bahr-i Hazer* şiirleri, serbest nazımın tutunmasını sağladı. Bu şiirlerde görülen birtakım söyleyiş biçimlerini ne aruzla, ne de hece ile verme olanağı yoktu. Sözgelimi, koşan atlılardan bir tanesi yere düşüp ölürken ötekilerin uzaklaşması şöyle anlatılıyordu :

*Atlılar atlılar kızıl atlılar,*
*Atları rüzgâr kanatlılar!*
*Atları rüzgâr kanat...*
*Atları rüzgâr...*
*Atları...*
*At...*
*Rüzgâr kanatlı atlılar gibi geçti hayat.*

*Bahr-i Hazer* şiirinde de kayığın uzaklaşması — belki de batması — aynı teknikle, şöyle veriliyordu :

*Çıkıyor kayık*
*iniyor kayık.*
*Çıkıyor ka...*
*iniyor ka...*
*Çık...*
*in...*
*çık...*

Şiirlerinin içinde, arasıra, hece ya da aruz ölçeğine uygun «satır» lar da görülmekte idi :

*Devrilen*
*bir atın*
*sırtından inip*
*şahlanan*
*bir ata*
*biniyor kayık.*

Bu «satır» lar yan yana yazıldığında :

*Devrilen bir atın sırtından inip*
*Şahlanan bir ata biniyor kayık.*

kılığına girerek 6 + 5 ölçeğine uyuyordu. Bunun gibi :

*Değil bir kaç*
*değil beş on*
*otuz milyon*
*otuz milyon*
*aç.*

«satır»ları da, arzun *mefâîlün mefâîlün* kalıbına uygun düşmekte idi. Klasik ölçülere aşırı bağlılık gösterenler, yüzlerce satır arasına sıkışmış bu birkaç satırı, Nâzım'ın, dolayısıyle serbest nazmın yenilgisi diye görüyor, bunda, klasik şiire kendi bağlılıklarını sürdürmenin gerekçesini buluyorlardı.

Biz «Yedi Meşale»ciler, o çağda kendimize göre yeni bir tutumla ortaya çıktığımız için, bizimkinden hemen sonra çıkan daha yeni bir akıma uymayı, böylece, dumanı üstündeki yeniliğimizi eskitmeyi düşünmedik. O günlerde bir arkadaşımı-

zın evinde düzenlenen tanışma toplantısında Nâzım'ın şiirlerini kendi ağzından dinledik. Şarkı okur gibi bir okuyuşu vardı. Biz de — biraz konukseverlik etmek, biraz da kendimizi beğendirmek için olacak — toplumsal temalara değinen şiirlerimizi okuduk. Kendimizi beğendirmeğe çalıştığımıza göre, konuğumuzun sanatçı kişiliğine değer verdiğimiz anlaşılıyor. Ama dediğim gibi, onun yolunu benimsemedik. Ben, kendi hesabıma, o yıl ikinci baskısı yapılmış olan *Piyale*'nin önsözünde ileriye sürülen görüşlerin baskısı altında idim; şiirde kapalılık ve anlam konusu üzerinde bir de yazı yazmış, hattâ daha da ileriye giderek, açlık v.b. gibi maddeye bağlı duyguların şiire elverişli olmadığını, şiirin ancak aşk v.b. gibi mânevî duygulardan doğabileceğini söylemiş, Sultan Veled'in :

*Karnım açtır karnım açtır karnım aç*

dizesini de kanıt olarak göstermiştim. Hemen o günlerde raslaştığımızda Nâzım'ın ayaküstü uydurduğu ve «— Acaba bu şiir olur mu?» diye sorduğu açık saçık bir dize, gülüşmeler arasında ayaklarımı suya erdirdiği için bir daha o yolda «poetika» denemelerine kalkışmadımsa da, uzun bir süre daha «buluş» avcılığımı sürdürmüş, İstanbul'un yoksul bir kenar mahallesinde otururken Venedik hayalleri görmüş, batan güneşi akşamın avucunda kalan kapı topuzuna benzetmeğe uğraşmıştım. İçimizde yalnız Vasfi Mahir'in, Nâzım yolunda bazı denemelere girişiğini, hava kararınca bizleri Taksim'de Talimhane meydanına götürüp, «*cıgaraaa...*,

*paraaa...*» ayaklarıyle (kafiyeleriyle) uzayıp giden manzumelerini bağıra bağıra okuduğunu hatırlıyorum. Arkadaşımızın eve barka sığmayan, ancak talimhane ve at meydanlarını dolduran bu bağırtıları yayınlandı mı bilmiyorum. Ancak, daha sonraları, kafatasçıların gölgesinde başka bağırtılar yazdığını ve Demokrat Parti listesinden milletvekili seçilince de, ilkin Meclis kürsüsünde, sonra da, çıkardığı *Ocak* dergisinde beni — sanat arkadaşlığı dışında sınıf ve sıra arkadaşı olan beni — curnal ettiğini biliyorum. O yıllarda bizim kuşaktan olan, fakat bizim dışımızda kalan bazı gençler kolayca Nâzım yoluna döküldüler, fakat şiiri sürdüremediler. İlhami Bekir ile Nail V. bunların en tanınmışlarıdır.

Nâzım'a uysak da uymasak da, onu dikkatle izliyor ve eserlerinden zaman zaman birtakım dersler alıyorduk. Sözgelimi, tanışmamızdan birkaç yıl sonra çıkan *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* (1932) kitabındaki bir parça, edebiyatımıza yeni bir anlayış getiriyordu. Sözünü ettiğim parçada, güneşin doğuşu şöyle anlatılıyordu:

*«Kalkuta şehrinin ufkunda güneş*
*yükseliyordu.*
*Atları ışıktan, miğferleri ateş*
*bir ordu*
*bozgun karanlığı katmış önüne*
*geliyordu.*
*Güneş yükseliyordu...*
*Kalkuta . . . . . »*

*Bunu beceremedik,*
*romantik kaçtı pek.*
*Şöyle diyelim :*

*«Baygın kokulu*
*koskocaman*
*masmavi bir çiçek*
*şeklinde sema*
*düştü fecrin altın kollarına...»*

*Bu da olmadı,*
*olacağı yok.*
*Benden evvel gelenlerin hepsi,*
*almışlar birer birer,*
*tulû-u şemsi, gurub-u şemsi*
*tasvir patentasını.*
*Tulû-u şemsin, gurub-u şemsin*
*okumuşlar canına.*
*Bu hususta yapılacak iş,*
*söylenecek söz*
*kalmamış bana.*
*Buna rağmen*
*tekrar ederim ki ben :*
*Kalkuta'nın damları üstünde güneş*
*güneş gibi*
*yükseliyordu.*

Bütün benzetmeleri bir yana atıp «güneş, güneş gibi yükseliyordu» demek, edebiyatımıza yepyeni bir sanat görüşü getirmek demekti. Bizim,

batan güneşi «akşamın avucunda kırılıp kalan kapı topuzu»na, akşamı «suya kapanan bakır bir kalkan»a benzeten «buluş»larımız iflâs etmişti. (Nâzım, yukarıdaki dizelerde öyle demekle birlikte, bütün şiirlerinde «mecaz» lı anlatıma çok geniş yer vermiştir). *Benerci*'nin yayınlanmasından dokuz yıl sonra, Orhan Veli, *Garip*'in önsözünde (1941) şöyle diyecektir :

> *Teşbih, istiare, mübalâğa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayal zenginliği, ümit ederim ki, tarihin aç gözünü artık doyurmuştur.*

Ataç, 1936'da yayınlanan *Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* üzerine yazdığı bir eleştirmede, Nâzım'ın «kendi getirdiği tarzın» artık çok kimseler tarafından anlaşıldığını, eserinin yerleştiğini, «millî edebiyata mal edilmek üzere bulunduğunu» söylemiştir ki, bu, ozanın sekiz yıl içinde kendini kabul ettirip şiir geleneğimize yeni bir halka eklediğini gösterir.

1933'te çıkmağa başlayan *Varlık* dergisinde yazan Ahmet Muhip ve Cahit Sıtkı, hece ölçeğinin duraklarını atıp bu ölçeği kendi içinde bir yenileşmeye yönelterek serbest nazma karşı son bir direnme gösterdilerse de, 1935'ten sonra yetişen kuşaklar (Fazıl Hüsnü Dağlarca, az sonra Orhan Veli ile arkadaşları ve daha sonra yetişenler) ölçekli nazmın her çeşidini bırakıp doğrudan doğruya serbest nazını benimseyerek bu yeni çığırı bir gelenek haline

getirdiler. Bu yeni kuşaklar konu olarak başka temaları ele almaları, «hitabet» edasından uzaklaşıp daha düz bir söyleyişe yönelmeleri, «satır»ları merdiven biçiminde sıralayacak yerde klasik şiirde olduğu gibi alt alta yazmaları, hattâ son yıllarda anlamı dahi bir yana atmaları bakımlarından Nâzım'dan ayrılmışlarsa da, belli hiçbir ölçeğe bağlı kalmamaları bakımından Nâzım çığırını sürdürmüşlerdir. Bugün «şiir yazmak» denince, serbest nazımdan başka bir şey akla gelmemektedir.

Nâzım, Falih Rıfkı Atay'ın deyimiyle «vesikasız ve delilsiz» olarak — hem de idam edilmesi isteğiyle — hapse atılıncaya kadar on yıl içinde 10 tanesi şiir, 3 tanesi oyun, 1 tanesi de Hitler Nazizminin otopsisini yapan bir inceleme olmak üzere 14 kitap yayınladı. Ayrıca, ekmek parası için, *Akşam* gazetesinde «Orhan Selim» takma adıyle fıkralar yazdı; *Üç Saat* ve *Lüküs Hayat* operetlerindeki şarkıların sözlerini hazırladı. O yıllarda bütün bu eserler rahatça basılıp satılıyor, içlerinden seçilmiş parçalar okul kitaplarına giriyor, oyunları İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanıyor, tiyatroyu basmak kimsenin aklından geçmiyordu. Ama o günlerin Türkiyesi Atatürk Türkiyesi idi. Hani şu «demokrat» Amerika'nın «diktatör» diye göstermeğe yeltendiği Atatürk'ün Türkiyesi... Atatürk bir eylem adamı olduğu kadar bir düşünce adamı idi. Kafa ezmekle düşüncenin ezilemeyeceğini bilir, düşünceye düşünceyle karşı çıkılmasından sportmence bir tad alırdı. Ve Atatürk, bütün hayatı boyunca

kanıtladığı gibi, hem yürekli bir adamdı, hem de kalbsiz değildi. «Nâzım Hikmet'in kendi sesi ile plâğa okuduğu *Salkımsöğüt*'ü dinlerken tatlı tatlı dalışını» Falih Rıftı Atay'ın tanıklığından öğreniyoruz. Sanattan hoşlanıyor, sanatçıya değer veriyordu.

Nâzım'ın hapiste olduğu yıllarda ise Türkiye artık Atatürk Türkiyesi değildir. Atatürk'ün bir yana ittiği ne kadar iktidar düşkünü ve devrim düşmanı varsa hepsi iş başı edilmiştir. Ortada yalnız törenlerde meydana çıkarılan göstermelik bir Atatürk kalıbı bırakılmış, fakat Atatürk ruhu, Atatürk ilkeleri, bir mânevî hapishanenin duvarları arkasına kapatılmıştır. *İslâm Ansiklopedisi*'nin Atatürk'e ayrılan 10. fasikülü yıllar yılı türlü kuşkularla çıkarılamamış, basılma sırası gelip geçtikten ancak sekiz yıl sonra yayınlanabilmiştir; yani ilkeler öldürülüp cansız birer kalıp, sıkıca sarılmış sarmalanmış birer mumya haline getirildikten, ortada bir «Atatürk tehlikesi» (!) kalmadıktan sonra... Ve koca ansiklopedi, bu eksik fasikülü yüzünden, kitaplıklarımızda yıllar yılı, «dişleri düşmüş sırıtan kafile-i sûr» gibi durmuştur...

İkinci Dünya Savaşı'nın ve savaş sonrasının bu Türkiye'sinde tabutluluklar, rutubetli bodrumlar, işkenceler, «esrarlı» ölümlerle ilgili haberler kulaktan kulağa yayılıyor, gazete ve dergiler kapatılıyor, basımevleri yıktırılıyor, üniversite öğretim üyeleri mahkemelere veriliyor, beraat ettikleri zaman da kadroları kaldırılarak açıkta bırakılıyordu-

lar. Memleketin üstünde bu yıldırı havasını estiren iki başbakanın, Saracoğlu ile Peker'in, balolarda çekilmiş gülen resimlerini gördükçe hep irkilmiş, nasıl gülebiliyorlar diye şaşmışımdır. Böyle bir hava içinde, Nâzım'ın adının bile anılması olanağı yoktu elbette. Yalnız, Erzincan depremi dolayısıyle yazdığı *Kara Haber* şiiri *Tan* gazetesinde çıkabilmiş (2 Ocak 1940), ondan sonra kara sessizlik, daha da yoğunlaşarak, sürüp gitmiştir.

*Erzincan'da bir kuş var*
*Kanadında gümüş yok*

dizeleriyle başlayan bu şiir de, halk edebiyatından nasıl yararlanılabileceği yolunda yeni bir ders olmuştur ozanlarımıza. Rıza Tevfik'le başlayıp Sabahattin Ali'nin, Ahmet Kutsi Tecer'in, benim ve daha başkalarının halk şiiri yolundaki denemelerimizin birer «nezire» olmaktan ileriye gitmediğini, bunların yaratıcılık sayılamayacağını o zaman anladım. Nâzım, daha önce, *Bayramoğlu* manzumesinde de halk şiiri motiflerinden aynı yöntemle yararlanmıştı. Orhan Veli'nin:

*Urumeli hisarına oturmuşum*
*Oturmuş da bir türkü tutturmuşum*

diyen *İstanbul Türküsü*, Nâzım'ın bu denemelerinden sonra yazılmıştır. Deprem sırasında açılan yardım kampanyasına:

*Kesemde verecek şeyim yok, ancak yüreğimden verebildim.*

sözüyle katılan Nâzım'ın bu şiiri:

*Uyanıp kaçamadılar,*
*Kuş olup uçamadılar,*
*Açıldı kuyular kimse inemez,*
*Erzincan beygiri rahvandır amma*
*ölüler ata binemez,*
*Yan yana sırt üstü yatan ölüler.*

dizeleriyle sona erer.

O korkunç baskı günlerinde herhangi bir nedenle tutuklanan sanat adamları ve yazarlar polis odalarında: «— *Sen aruz veznini mi, hece veznini mi, yoksa serbest nazımı mı seversin?*» diye sorguya çekiliyorlardı. «Aruz vezni» en gözde ölçekti, çünkü Mehmet Akif o ölçekle yazmıştı. Yakayı kurtarmak için «aruz»u sevmek zorunluğu vardı. Aynı odalarda yine sorarlardı: «— *Sen Realizm taraftarı mısın, yoksa Hayalizm taraftarı mı?*» Tutuklu sanat adamları «Hayalizm» den yana olduklarını bildirmek zorunda idiler. Ama dışardaki bütün ozanlar, bu gizli savaşta, polisin gözünün içine baka baka, sanki inat olsun diye, «serbest nazım» la yazmakta idiler. Serbest nazımla yazmanın vatan hainliği sayıldığı o yıllarda ozanlarımız Atatürk üzerine ağıtlarını (Cahit Külebi, *Atatürk'e Ağıt*), Kurtuluş Savaşı ile ilgili şiirlerini (Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Üç Şehitler Destanı* v.b.) hep serbest nazımla yazıyorlardı. Yine o yıllarda, şiirlerinde genellikle kişisel duygulanmalarını ön çizgiye alan ve ufacık tefecik vücuduna büyük bir medenî cesaretin sığacağı hiç akla gelmeyen bir ozanımızın, Cahit Sıtkı Tarancı'nın:

*En yavuz evlâdı bu memleketin*
*Nâzım ağabey hapislerde çürür*

dizeleriyle biten çok güzel bir şiiri gizlice elden ele dolaşıyor, ezberleniyordu. *Sis*'lerin, *Tarih-i Kadîm*'lerin, *Sabah Olursa*'ların yazıldığı Abdülhamit günlerinin karanlığını yaşıyorduk.

Savaş bitmişti ama, baskı sürüyordu. Nasıl baskı yapılmasın ki, Nazi çizmesinden zar-zor kurtulan memleketin bu kez parayla satılması hazırlığına başlanmıştı. Bu satışa o zamanlar *Marshall* yardımı adı veriliyordu. Bu «yardım»ın söz konusu olduğu günlerde yayınlanan bir karikatürde, başbakan Recep Peker'in penceresi önünde saz çalan Sam Amca :

*Recebim, sarı lira vereceğim!*

diye türkü söylerken gösteriliyordu. Recebim : «— İstemem» diyemiyordu, çünkü türkünün sonunda :

*Almazsan karakola gideceğim!*

tehdidi gizli idi. Meğer o günlerde, Nâzım *Kuvâ-yi Milliye* destanını yazıyor, 1919 Eylülünde toplanan Sivas Kongresi'nde «İstanbul'dan gelen bazı zevat» ın yaptıkları öneriye karşı Kongre'nin görüşünü kaleme alıyormuş :

*«Hem İstanbul'daki Amerikan dostlarımız,*
*Mandamız korkunç değildir,*
*diyorlar.*
*Cemiyet-i Akvâm nizamnamesine dahildir,*
*diyorlar.»*

*Ve böylece, bin dereden su getirdi İstanbul'dan*
*gelen zevat.*
*Sivas, mandayı kabul etmedi fakat,*
*«Hey gidi gönlüm!»*
*dedi,*
*«Akıllı, umutlu, sabırlı deli gönlüm,*
*ya istiklâl, ya ölüm!»*
*dedi.*

I. Dünya Savaşı sonunda kapı dışarı edilen mandaya II. Dünya Savaşı sonunda kapıların yeniden açılmağa başlanmasına karşı, memlekette Sivas Kongresi ruhunu canlandırmağa çalışıp bağımsızlığı savunan Nâzım'ın en büyük suçlarından (!) biri de, o devrin başbakanı Peker'in «kasketli vatandaşlar» diye hor gördüğü işçi, köylü ve ırgadı sevmesi, onların dertleri üzerine eğilmesiydi. O yılların on sekiz yaşındaki Mahmut Makal'ı da, «Türkiye'nin hakikî sahibi ve efendisi» köylünün acıklı yaşayışını gözler önüne serip aydınları insafa ve düşünmeğe çağırdığı için tutuklanmıştı. Nâzım, bu yeni mandacıların yurt içi tutumlarını bir şiirinde şöyle anlatır :

*Bursa'da havlucu Recep'e,*
*Karabük fabrikasında tesviyeci Hasan'a düşman;*
*Fakir köylü Hatçe kadına,*
*Irgat Süleyman'a düşman;*
*Sana düşman, bana düşman,*
*Düşünen insana düşman.*
*Vatan ki bu insanların evidir,*
*Sevgilim, onlar vatana düşman.*

Günün birinde, kulaktan kulağa acı bir haber yayıldı :

— Nâzım hastaymış.

— Neymiş hastalığı?

— «Angine de poitrine», Latince adıyle «anginapektoris», kalb hastalığı yani.

Ozan, ağızdan ağıza dolaşan bir şiirinin sonunda, kalbini ve hastalığını şöyle anlatıyordu :

*Şu on yıldan bu yana*
*benim fakir milletime ikram edebildiğim*
*bir tek elmam var,*
*bir kırmızı elma:*
*Kalbim.*
*Ne anteriosklerос,*
*ne nikotin,*
*ne hapis.*
*İşte bu yüzden doktorcuğum*
*işte bu yüzden*
*bende bu*
*anginapektoris.*

Bunun üzerine, Nâzım'ı hapisten kurtarma kampanyası açıldı. İlkin *Vatan* gazetesinde olayı hukuk açısından ele alan bir dizi yazıdan sonra affı için hazırlanan bir dilekçeyi hemen bütün aydınlar imaladı. Zamanın devlet başkanına, türlü yollardan, teker teker, ya da kurullar halinde, ayrıca sözlü olarak da başvuruldu; fakat bir türlü «duyurulamadı». Aksi gibi, 1950'nin «seçim bayırı»na

girilmiş bulunuluyordu; üç beş oy, Türkiye'nin ancak birkaç yüzyılda bir yetiştirebileceği büyük bir ozandan daha değerli idi. Beri yanda ise, «fakir milletine ikram edebileceği bir tek elması olan» bu ozan hastaydı, doktor raporuyla çıkarılması gerekirdi. Ama bu ozan «Ya istiklâl, ya ölüm!» diye konuşuyordu; Türkiye'nin petrollerini yok pahasına satmamıştı, madenlerini peşkeş çekme hazırlığına giriştiği duyulmamıştı, binlerce metrekarelik yurt toprağını «üs» adı altında yabancılara «işgal» ettirmemişti, devletin yargı hakkını elden çıkarmamıştı; bir de kalkmış, *Kuvâ-yi Milliye* destanını yazmıştı ve o tarihlerde af kampanyasına katılanlar, hapisten doktor raporuyla çıkmanın ancak yurt satıcılarının imtiyazı olduğunu bilmiyorlardı. Bunu kendisi de bilmediğinden, hükümetin tutumunu protesto için açlık grevine girdi. Hiç şakası yok, ölecekti. «Düşünen insana düşman» yöneticilerin aldırış ettiği yoktu ama, aklı başında bütün aydınları bir telâştır aldı. Ölürse, büyük bir şiir hazinesi, daha yazılmadan yok olacaktı. Bunu kendisi de biliyordu. Daha önce yazdığı bir şiirde, ölümden korkmadığını bildirdikten sonra :

*Ve yalnız*
*yarı kalmış bir şarkının acısını*
*toprağa götüreceğim*

diye üzüldüğünü açıklamıştı. Fakat yine de, haksız tutumu protesto için, ölümü göze almıştı ve «yarı kalmış bir şarkının acısını toprağa götürecek»

ti. Yurt satıcılarından işte bu noktada ayrılıyordu. Onlar, bir tutumu protesto için, değil açlık grevi yapmak, sabah kahvaltılarından bile vazgeçememişlerdir; oysa, ölseler toprağa leşlerinden başka götürecek şeyleri yoktu... Sanat ve düşünce dünyamızın o günlerdeki heyecanını, telâşını, üzüntüsünü anlatmak zor. Fişleme rejiminin bütün baskısına rağmen, ozanlar üç gün açlık grevine giriyor; kendisiyle tanışmayanlar çaresizlik içinde kıvranıyor; dostları, tanıdıkları telgraflar çekiyor, hapishaneye gidip yalvarıyor; ihtiyar annesi, elinde kocaman bir «döviz» le, İstanbul sokaklarında tek başına gösteri yapıyordu. Ozan, güç hal ile grevden vazgeçirilip Türk şiirinin gelecekteki büyük başarısı, dünya edebiyatındaki yeri kurtarıldı.

Nâzım ancak 1950 seçimlerinden sonraki genel aftan yararlanarak hapisten çıkabildi; general Sadık Aldoğan'ın deyişiyle, «Küçük hapishaneden çıkıp büyük hapishaneye girdi». Askerlik çağını çoktan geçirmiş olduğu halde, kısa bir süre sonra askere çağırıldı. C.H.P.'nin oyunları bitmiş, bu sefer de D.P.'nin oyunları başlamıştı. Kimi yazarlarımızın (Nadir Nadi, Falih Rıfkı Atay) belirttiğine göre, kim vurduya getirilip öldürülecekti. Nefsini korumak için meşru savunma hakkına başvurmaktan başka çıkar yol kalmamıştı. İnsan Hakları Bildirisi'nin ve Anayasa'nın tanıdığı «yaşama hakkı»nı kullanmak için kaçtı. O günden sonra Türkiye'de adının anılması olanağı kalmadı, fakat Türk aydınının içinde gizli bir nabız gibi attı durdu ve

«otuz kırk dilde basılan yazıları», dünyanın dört bir bucağında, Türk şiirini tek başına temsil eden bir bayrak gibi dalgalandı, Türkiye'de ise ancak öldüğü günlerde bir iki fıkra yazarı çekine çekine adını andı ve yurt özlemini anlatan *Vapur* şiiri yayınlanabildi :

*Bir vapur Varna yönünden,*
*uy Karadeniz'in gümüş telleri!*
*Bir vapur geçer Boğaz'a doğru,*
*Nâzım usullacık okşar vapuru,*
*yanar elleri.*

1964 Ekiminden bu yana da *Yön* dergisi, medenî bir cesaretle, ozanın eski ve yeni şiirlerinden bazılarını yayınlamağa girişti, *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nı da gerçekten güzel bir baskı ile gün ışığına çıkardı.

«Anadolu'nun okuma yazma bilmeyen köylüleri için yazdığını» söyleyen ozanın ölümlü dünyada son dileği şudur :

*Anadolu'da bir köy mezarlığına gömün beni:*
*Hasan Beyin vurduğu*
*ırgat Osman yatsın bir yanımda,*
*ve çavdar dibinde toprağa çocuklayıp*
*kırkı çıkmadan ölen şehit Ayşe öbür yanımda.*

Bunu bir vasiyet olarak değerlendirmemiz gerekir.

Sanatını halktan alıp halka vermek temeli üzerine kuran Nâzım, halka seslenebilmek için ilk iş

olarak halkın dilini incelemeğe girişmiştir. Onun, Türkçeyi en iyi kullanan ozan olmasının sırrını, yakın dostu Vâlâ Nureddin'e gönderdiği bir mektubun şu satırlarında bulabiliriz :

*Türkçenin yeni seslerini, sırlarını arıyorum. Türkçe üzerinde laboratuvar araştırmaları yapıyorum.*

Kendinden önceki kuşakların halktan uzak, yapma bir yazı diline bağlılık göstermelerine karşı olan tutumunu da, Yakup Kadri için yazdığı bir yergide şöyle anlatır :

*Sen şiirin asîl kamusuyla konuşuyorsun,*
*ben asaletten anlamam.*
*Şapka çıkarmam senin konuştuğun dile,*
*düşmanıyım asaletin*
*kelimelerde bile.*

Edebiyat alanında Türkçeden başka dille tek bir satır yazmamış olan Nâzım, Türk dili üzerindeki görüşünü şöyle anlatır :

*Çocuklarımıza Türkçe okutmak,*
*öğretmek, sevdirmek onlara*
*dünyanın en diri, en taze dillerinden birini,*
*kendi dillerini,*
*güzel şey,*
*büyük şey.*

«Dünyanın bu en diri, en taze dili»nin halkın ağzında yaşayıp da Nâzım gelinceye kadar daha

yazıya geçmemiş olan bir çok söyleyiş biçimlerini ilk olarak onun şiirlerinde gördük:

*Oysaki onlar, bu toprağı...*

(Bugün, *halbuki* yerine daha yeni yeni kullanılmağa başlanan *oysaki* sözünü, Nâzım tâ 1936'da bulup ortaya çıkarmıştı.)

Yalnız dil üzerine değil, halk şiirinin tekniği üzerine de eğiliyor, onu yeni biçimler içinde kendi şiirine sindirmeğe çalışıyordu. Yukarda sözünü ettiğim *Makinalaşmak* şiirindeki:

*Trrrum!*
*Trrrum!*
*Trak tiki tak!*
*Makinalaşmak*
*istiyorum.*

parçasında görülen ses taklitleri üzerinde konuştuğumuzda, bana, bir İstanbul halk türküsündeki:

*Lâma da làm, cima da cim*
*aman kocacım.*

dizelerini hatırlatmıtı.

*Yazılarım otuz kırk dilde basılır.*
*Türkiye'mde Türkçemle yasak.*

diyen ozanın Türkiye'de yayınlananlar dışında kalan ve «otuz kırk dilde basılan» yazılarını göremediğim için, onlar üzerine, ne yazık ki, herhangi bir şey diyemeyeceğim.

(1965)

# FARUK NAFİZ'İN ŞİİRİ VE «HAN DUVARLARI» NIN KAYNAKLARI ÜZERİNE NOTLAR

## I

Faruk Nafiz, daha çocuk denecek yaşta dikkati çekmiş; «Hecenin beş şairi» diye anılan topluluğun en genci olduğu halde, arkadaşları arasında birdenbire sivrilmiş; I. Dünya Savaşı ve Mütareke yıllarında gerek aruz, gerek hece ölçeğiyle yazdığı şiirlerde aynı başarı çizgisine ulaşmıştı. 20 ve 21 yaşlarında üç şiir kitabını *(Şarkın Sultanları, Gönülden Gönüle, Dinle Neyden)* basacak kitapçı bulması, o dönemde kendisine ilgi duyan epey geniş bir okuyucu topluluğunun oluştuğunu gösterir. 17-19 yaşlarında aruzla yazdığı şiirlerin toplandığı ilk kitabında *(Şarkın Sultanları)* dahi, ölçeği ve dili kullanıştaki rahatlığıyle; ustası Yahya Kemal'le boy ölçüşmeğe çıkınış gibi bir hali vardır.

Faruk Nafiz'in sanatını iki döneme ayırabiliriz:

Mütareke devrinin sonuna kadar süren birinci dönemde, o, «karşı sahilden esen rüzgâra dağıttırmak için kumral ve uzun saçlarını toplayan», «sisli gözlerle enginleri dinleyen», «tenha sahile gölge-

ler çökerken ruhunda bir tel inleyen», «hulyalı yaz akşamları omzunda ipek maşlahı ile sahilde, kumların üstünde» ya da «kayalıklarda gezen ince kadınlar» a, «elâ gözlerine akşamın sisleri çöken» sevgililere, «ince parmaklarında bir yaprakla kuytu yolları dolaşan ve bir söğüdün gölgesinde düşünen sarışın» kızlara gönül veren; «gönlünde eskiden beri sarışın kumralı, kumral esmeri kovalayan», hayatında ve şiirinde, işte böyle, Moda, Fenerbahçe ve Kalamış kıyılarında sevda peşinde koşan bir yalı çapkınıdır.

İkinci dönemde ise, karşımıza bambaşka bir kişilikle çıkar. Kurtuluş Savaşı'nın sona erdiği yıl (1922) Kayseri Lisesi edebiyat öğretmenliğine atanan ozan, «raks eden suların musikisiyle dinlenen ve guruba dalan kayalar» ın serpildiği Moda ve Kalamış kıyılarına hiç de benzemeyen Orta Anadolu doğasıyle ve «hulyalı yaz akşamları omzunda ipek maşlahıyle sahilde, kumların üstünde gezen sarışın, ince kadınlar» yerine, «sabana koşulan yalınayak» kadınlarla, kağnı süren kızıl saçlı kızlarla, «ayağından çarıkları parça parça dökülen, bir lokmanın ardında haftalarca dolaşan ve kendi Anadolu'sunu sürgün gibi gezen» insanlarla karşılaşınca, birdenbire değişir, «düşen yapraklarının arkasından çırpınan bir dal gibi bakar dünkü şiirlerine»; daha önce Refik Halit'in açtığı «**memleket edebiyatı**» çığırında, onun *Memleket Hikâyeleri* adlı kitabına karşılık, «memleket şiirleri» yazma yoluna koyulur ve bu akımın önde gelen sanatçılarından

olur. «Karşı sahilden esen rüzgâra kumral ve uzun saçlarını dağıttıran» çok yakışıklı bir İstanbul delikanlısının, yirmi dört yaşında o hayattan kopup da sanatını yurt sorunlarına ve devrimlere adaması önemli bir olaydır. Bu yola bir rastlantı ile, geçici olarak girmiş değil de, onu bilinçli olarak seçmiş bulunduğunu, *Sanat* adlı şiirinden açıkça öğreniyoruz :

*Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken*
*Söylenmemiş bir masal gibi Anadolu'muz.*
*Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken*
*Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz!*

Hele bu ozan, Mütareke devrinde Damat Ferit hükümetinin para desteğiyle çıkan ve Anadolu ayaklanışını yeren *Ümit* adlı sanat dergisinin yazı kadrosuna girmiş; Anadolu'ya geçmek isteyen hececi dört ozanın (Nâzım Hikmet, Vâlâ Nureddin, Yusuf Ziya, Faruk Nafiz) «seciyesiz» diye kabul edilmeyip de geri çevrilen iki tanesinden biri ise ve bu davranışa *Seciyesiz* adını taşıyan öfkeli bir şiirle aynı dergide (*Ümit* dergisi, Nisan 1337/1921, no. 19, s. 2) çatmışsa; bu uyanış daha da önem kazanır. Anadolu'ya adımını atar atmaz, yeni devletin «halkçılık» ilkesini yürekten benimsemiş; dolayısıyle, toplum katları arasındaki büyük ayrılığa dikkat etmiş; oradan, toplumsal adalet görüşüne ulaşmıştır. 25 yaşında yazıp 26 yaşında oynattığı (Nisan 1924) *Canavar* dramı, Osmanlı İmparatorluğu'nda «eline sabanı alınadan yaşayan», askere git-

meyen, vergi vermeyen, «jandarmalarla uygun, mültezimlerle ortak olup bağlarında keyif çatarak yaşayan», «bütün iliklerine köylünün hakkı geçen» eşrafla, «ırzından başka vere vere hiçbir şeyi kalmayan» köylü arasındaki çatışmaya ilk defa parmak basan edebiyat ürünüdür. Ozan, bize, «kuvvetle hakkın, bu iki büyük düşmanın yakında çarpışacağını», «memlekette artık eski nizamların değişeceğini, haksızlık olmayacağını», «yarın ufuktan elbette şafağın sökeceğini» müjdeler ve devrimlerin nasıl yapılması gerektiğini de bildirir :

*Yukardan başlayarak değişen şey yarımdır,*
*Evvelâ köylülerden doğmalıdır inkılâp.*

Onun bu halkçı tutumu, devlet yönetiminin başındaki devrimci kadronun (adalet ve millî eğitim bakanı Necati Bey, v.b.) dikkatini çekmiş olacak ki, Ankara'ya alınmış; Millî Eğitim Bakanlığı'nca yayınlanan ve o yıllarda kültür ve sanat yaşayışımızda çok önemli yeri olan *Hayat* (1926-1930) dergisinin sanat bölümünün yönetimi ona verilmiştir. Cumhuriyetin 10. yıldönümüne kadar süren bu dönem, onun sanatının olgunluk çağıdır; ünü ve etkisi o yıllarda çok yaygınlamıştır. *Hayat*'ın ilk sayısında çıkan (2 Aralık 1926) *Çoban Çeşmesi* şiiri, o günün genç kuşağını (bizleri) ve bütün sanat çevresini «çarpmıştı» diyebilirim. Bu şiir, edebiyatta geleneksel öğelerle çağdaş yöntemin birleşimini göstermesi bakımından da önemliydi. Daha önce değindiğimiz üzre, Kayseri'ye gidişiyle başlayan ve aşağıyukarı on yıl süren (1922-1933) bu gelişme

döneminde de aruz ve hece ölçeklerini birlikte kullanmış *(Gurbet, Talas Bağlarında Batı, Kızıl Saçlar, At* şiirleri aruzun zaferidir); ve en önemlisi, her iki yolda da — kimi aşk şiirleri de içinde olmak üzre — toplumsal öze yönelik sanatın öncülüğünü etmiştir. Sözgelimi, kağnı süren kızıl saçlı bir köylü kızın çarpıcı etkisini anlatırken :

*İnleyen memleketimdir bu tekerlekte, dedim,*
*Hangi bir köylü bu kağnıyle sürünmekte, dedim.*

diye girer konuya. Kat kat ipeklere bürünmüş, sırma saçlı bir sevgili, yoldan geçen ve «her yırtığından bir yeri görünen» bir köylünün görüntüsünden «gönlünün karardığını» söyleyince :

*Bu kadar giyinilir ancak alınteriyle.*
*(Bugün Yoldan Geçenler)*

karşılığını alır. Alınteri ve emeğe en üstün değeri veren ozan, toplum katları arasındaki büyük fark üzerinde ısrarla durur. «Çalışkan ellere kirli, alnındaki güneş karaltısına leke diyen» *(Oğluma)* hazır - yiyicilerin, beri yanda «kızlarıyle karısını sabana koşan yoksul köylününün buğdayını yiyip onlara samanını bırakmasını» *(Muztaripler);* köylerdeki toprak ağalarına karşılık şehirlerde yeni yeni türemeğe başlayan arsa ve apartman ağalarının «bir karışlık toprağı bir milyona» almalarını, «harcına gözyaşı karışmış bulunan ve nerdeyse yeryüzünün belini çökertecek olan kat kat evler» kurmalarını, ve «bu kalelerde bizler için yer bulunmamasını»

*(Harç)* iyi gözle karşılamaz; «bu hallerin bir kavmı uykusundan uyandıracağını, aç midelerden nur topu ihtilâller doğabileceğini» *(Muztaripler)* hatırlattıktan sonra, ulaşılmasını özlediği toplumsal adaleti *Onuncu Yıl Marşı*'nda dile getirir :

*İmtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir milletiz.*

Bu arada, eğitim *(Muztaripler/Aç)*, boş-inançlar *(Sefillerin Ölümü/* son dörtlük), bozuk düzenin kurbanları *(Piç, Onlar, Dün Bir Kadın Ağladı)*, tarih tezi *(Akın)* v.b. gibi sorunlara da eğilmiş; ayrıca, Anadolu insanının günlük yaşayışı ile ilgili şiirler de *(Ali, Kız Hüseyni Vurdular,* v.b.) yazmıştır.

Zamanında çok beğenilen ve sağlam yapılı görünen bu şiirler ne yazık ki çabuk eskidi. Buna, Faruk Nafiz bakımından üzülsek bile, eskimenin bu çabukluğu, şiirimizin geliştiğini gösterdiği için, sevinmemiz gerekir. Hızlı ya da yavaş, eskimek her sanatçının alınyazısı. Gençliğimde o kadar sevdiğim Yahya Kemal'in bile birçok şiirleri, bugün, bayat ekmek yemiş gibi bir izlenim bırakıyor bende. Önemli olan, eskimek değil, doğarken eski doğınamak ve tarihsel görevini yaptıktan sonra eskimektir. Bir yandan, Nâzım Hikmet'in getirdiği biçim ve öz yeniliği; bir yandan da, *Hayat* dergisinin kapanışından birkaç yıl sonra çıkmağa başlayan *Varlık* (15 Temmuz 1933) dergisinde yetişen üç kuşağın (Cahit Sıtkı kuşağı, Garipçiler kuşağı, Necatigil kuşağı) ve *Varlık* dışındaki «İkinci Yeni» kuşağının oluşturduğu biçim, söyleyiş ve içerik değiş-

şikliği, Faruk Nafiz şiirinin eskimesini hızlandıran nedenler oldu.

Ölümünden sonra yazılan yazılarda, «çoktandır unutulmuş» olduğu söylendi. Öyle deneceğine, «çoktandır yazmıyordu» demek daha yerinde olur gibime geliyor. Eğer yazsaydı, adının çevresinde büyük fırtınalar kopabilirdi. Atatürk'ün öldüğü yıl henüz kırk yaşında, yani en olgun çağında idi; öyleyse o tarihten sonra niçin yazmadı? Bunun nedenlerini kurcalamak gerekir... Yukarda işaret ettiğimiz üzre, Faruk Nafiz, sanatının ikinci döneminde yeni Türk devletindeki devrimci atılımların ozanı idi. O doğrultudaki konulara ya kendiliğinden eğiliyor; ya da, o yolda eserler kendisine ısmarlanıyordu *(Akın, Onuncu Yıl Marşı)*. Atatürk'ün ölümünden sonra ise, Atatürk'ün uzaklaştırdığı kişiler iş başına getirilmiş (Hüseyin Cahit, Kâzım Karabekir, v.b.); bütün devrimler durdurulmuş; durdurulmakla da kalınmayıp, geriye dönmek için kaçamak noktalar aranmağa başlanmıştı. Artık, türbeler açılıyor; tekkelerde «turistik gösteri» adı altında âyinler yapılıyor; Osmanlı hânedanından kimi kişilerin memlekete girme yasağı kaldırılıyor; köylüyü okutma ve eğitme atılımları (Köy Eğitmeni kursları, Köy Enstitüleri) durduruluyor; köy dertlerini ve sorunlarını yazan genç öğretmenler (Mahmut Makal) tutuklanıyor; İmam-Hatip okulları yeniden diriltiliyor; laik okullara din dersi konuyor; bir seçim arifesinde «hastalanan» İsmet Paşanın yatakta resmi çekiliyor ve kasap, manav, v.b. dük-

kânlarında gördüğümüz, üstte Arap harfleriyle «Besmele», altta yeni harflerle «Allahın dediği olur» yazılı levhaların bir eşinin duvarda asılı olduğu, çok satılan bir gazete aracılığıyle halka gösteriliyor; yine bir seçim arifesinde Paşanın geziye çıkışında, hanımının tren penceresinden bakarken çekilmiş kara başörtülü resmi gazetelerde yayınlanıyor; resmî görevle Mısır'a giden Hüseyin Cahit'in bereli resmi *Ulus* gazetesinde çıkıyordu... Devrimler doğrultusunda yazmağa alışmış Faruz Nafiz, böyle bir ortamda ne yazabilirdi? Üstelik, yazanların da başına neler geldiğini görüyordu. Yukarda kimi sözlerini andığımız şiirlerin benzerlerini yazmak büyük tepkilere ve ozan için tehlikeli fırtınalara yol açabilirdi. Bu dönemde sanatçılarla devlet arasındaki bağlar kopmuştu. O sırada, Faruk Nafiz de, artık kendisine gerekseme kalmadığı için, devrimlerle birlikte bir yana bırakılmış, âdeta, «otur oturduğun yerde» denmeğe getirilmişti. O da evde oturacağına Meclis'te oturmayı yeğlemiş; böylece, göz göre göre Demokrat Parti'ye kaptırılmıştı. Meclis'te on dört yıl (1946-1960) süren bu oturuş onu Yassıada'ya kadar sürükledi. O öfkeyle yazdığı *Zindan Duvarları* adlı kitabını da ben okumadım.

Dağlarca'nın dediği gibi, Cumhuriyetin *Ellinci Yıl Marşı*'nın sözlerini ona ısmarlamak yerinde olurdu. Eğer bu düşünülmüş olsaydı, öyle sanıyorum ki, eski günlerin anısıyle birden silkinir, son bir atılımla, kim bilir neler derdi. Tabiî, bestesini de yine Cemal Reşit Rey'e yaptırmak olanağı var-

dı. Ama bu incelikleri kim düşünecek? Laik Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür işlerini yürütmekle görevli daire, Cumhuriyet'in 50. yılında devlet kesesinden Konya'da Mevlevî âyinleri düzenlemeğe uğraşıyordu o günlerde.

## II

*Han Duvarları* şiiri, Faruk Nafiz'in sanatının ikinci döneminde, *Canavar*'dan sonra yazdığı (1924) önemli ikinci eserdir. «Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya» (Kayseri'ye) gidişin izlenimlerini anlatan ve bir çeşit gezi yazısı niteliği de gösteren bu şiir, hemen bütün okuma ve edebiyat kitaplarına girdiği için, Cumhuriyet devrinde her kuşak arasında ozanın adının duyulmasını, ününün yaygınlık ve sürekliliğini sağlamıştır.

Faruk Nafiz, bu şiirinde, kendi gözlem ve izlenimlerinin yanında, başkalarının gözlem ve izlenimlerini de gereç olarak kullanmıştır. Bulabildiklerimi burada belirtmeğe çalışacağım:

1 — *Han Duvarları* üzerinde özellikle Fevzi Lütfü [Karaosmanoğlu]nun — şiirin yazılışından üç yıl önce — bir dergide çıkan *Anadolu Hanları* (*Dergâh* dergisi, c. II, sayı: 13, 20 Teşrinisani 337/1921) adlı yazısının izleri göze çarpmaktadır.

> a) *Anadolu'da hiçbir kasaba, hiçbir köy yoktur ki, havasında hasretin sarılığı görünmesin. Anadolu başlan başa garipler ve hasretler diyarıdır. (...) Dar yollarında, nemli toprak kokan köylerinde (...) daima bir ak-*

*şam hüznü, bir hasret sarılığı vardır. (...) Herhangi tarafından Anadolu'nun içine doğru girilince derhal bu ağır ve sarı havanın tesiri görülür. (Anadolu Hanları)*

*Gidiyorum gurbeti gönlümde duya duya*
*Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya.*
*İlk sevgiye benzeyen ilk acı, ilk ayrılık,*
*Yüreğimin yaktığı ateşle hava ılık.*
*Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...*
*(Han Duvarları)*

b) *... Bu sade üslûplu, metin ve esmer renkli binalar her memleketin dâüssılasının bir yerde toplanıp fışkırdığı ve Anadolu delikanlısının, Anadolu öksüzünün ilk acı gözyaşlarının aktığı yerlerdir. Gurbete çıkanlar en büyük kalb acısını bu büyük ve eski binanın eşiğinde, geniş kapısının altında tadar.*
*(Anadolu Hanları)*

*İlk sevgiye benzeyen ilk acı, ilk ayrılık,*
*Yüreğimin yaktığı ateşle hava ılık,*
. . . . .
*Bir deva bulmak için kalbindeki yaraya*
*Toplanmıştı garipler şimdi kervansaraya.*
*Bir noktada birleşmiş vatanın dört bucağı,*
*Gurbet çeken gönüller kuşatmıştı ocağı.*
*Bir parıltı gördü mü gözler hemen dalıyor,*
*Göğüsler çekilerek nefesler daralıyor...*
*(Han Duvarları)*

Bu parçalarda, *Bir noktada birleşmiş vatanın dört bucağı* dizesi ile *Her memleketin dâüssılasının bir yerde toplanıp...* cümlesi arasındaki sözlere kadar benzerlik özellikle dikkate değer. Ayrıca, *ilk acı, ilk ayrılık, yüreğimin yaktığı ateş* sözleriyle *Anadolu delikanlısının ilk acı gözyaşları, gurbete çıkanların en büyük kalb acısı* sözleri arasındaki yakınlığı da bu açıdan ele almak gerekir.

c) *... İsli bir çıra ile yarı aydınlanan ve pis kokan bir odanın alçak tavanı altında gurbet acısının ve elemli gecelerin en koyusuna rasgelinir. Odanın bütün duvarları yılların ağır hüzünlerini üstünde biriktirmiştir. Dumanlarla esmerleşmiş o duvar bütün karışık hislerin söylendiği, kazıldığı ve kâh isle yazıldığı yerlerdir. Oradan bin bir acılı geçmiş, memleketinden ayrı düşmüş ve sevgililerinden ayrı kalmıştır. Acılarını oraya döker. Hasretin, gurbetin ağır ve tahammülsûz olduğunu kendinden sonraki yolcular bilsin diye oraya işaret eder. (...) Bunlar bazan bir beyit, bazan koca koca satırlar ve bazan uzun türkülerdir. (...) İnsan bu sefil ve rahatsız odalarda evvelâ hiç uyuyamayacak gibi olur. Biraz düşünür. Duvardaki satırları tekrar okur...*

*(Anadolu Hanları)*

*Şişesi is bağlamış bir lambanın ışığı*
*Her yüze çiziyordu bir hüzün kırışığı.*
*Yatağımın yanında esmer bir duvar vardı,*

*Üstünde yazılarla hatlar karışmışlardı:*
*Fanî bir iz bırakmış burda yatmışsa kimler,*
*Aygın baygın maniler, açık saçık resimler...*
*Uykuya varmak için bu hazin günde, erken,*
*Kapanmayan gözlerim duvarlarda gezerken*
*Birdenbire kıpkızıl birkaç satırla yandı,*
*Bu dört mısra değildi, sanki dört damla kandı.*
*Ben garip çizgilerle uğraşırken baş başa*
*Raslamıştım duvarda bir şair arkadaşa:*

*On yıl var ayrıyım Kınadağı'ndan*
*Baba ocağından yâr kucağından*
*Bir çiçek dermeden sevgi bağından*
*Huduttan hududa atılmışım ben.*

*Altında da bir tarih: Sekiz Mart otuz yedi.*
*(Han Duvarları)*

*Anadolu Hanları* yazısının yayınlandığı derginin tarihi de *1337*'dir.

ç) *Bu derin ve endişeli uykudan sonra sabahleyin erken kalkıp yine uzun gurbet yollarına çıkmak çok hazin ve zordur. İnsan seslerinin sustuğu ve bütün bir memleket halkının uyuduğu, ağaçların bile kıpırdamak istemediği bir demde (...) uyuyan şehri terk etmek... (Anadolu Hanları)*

*Ertesi gün başladı gün doğmadan yolculuk,*
*Soğuk bir mart sabahı... Buz tutuyor her soluk.*
*Ufukta tutuşurken fecrin ilk alevleri*
*Arkamızda kalıyor şehrin kenar evleri.*
*(Han Duvarları)*

İşin ilginç ir yanı da, *Anadolu Hanları* yazısında gözlemler anlatılırken izlenen anlatım sırası (plan) ile *Han Duvarları* şiirinde izlenen anlatım sırası da birbirine uymaktadır.

2 — Söz konusu şiir üzerinde, Refik Halit'in *Anadolu'da Bahar (Ay Peşinde*, İstanbul 1338) adlı yazısının da yer yer izleri görülmektedir :

a) *Bazan da, hiç bahar yüzü görmemiş araziye yolunuz düşer: Tuzlu, kurak, kavruk bir saha ki, dört gün sürüyor; ne bir tutam yeşillik, ne bir tek filiz... Başı boş aç develerin bu genişliklerde ağır ağır, vahşi ve meyus dolaştığını görürsünüz. (Anadolu'da Bahar)*

*Son yokuş noktasından düzlüğe çevrilince*
*Nihayetsiz bir ova ağarttı benzimizi,*
*Yollar bir şerit gibi ufka bağladı bizi.*
*Yol, hep yol, daima yol... Bitmiyor düzlük yine.*
*Ne civarda bir köy var, ne bir evin hayali,*
*Sonum ademdir diyor insana yolun hali.*
*Arasıra geçiyor bir atlı, iyi yayan...*

*Ağır ağır önümden geçti deve kervanı.*

*(Han Duvarları)*

b) *Sanki yarım saat yürümek suretiyle bir kıta değiştirmiş, bir Hattıistiva geçmiş, bir başka dünyaya varmışsınızdır. (...) Bahar*

*zamanı Anadolu'da seyahatin ne garip değişiklikleri vardır. Meselâ deniz kenarını sımsıcak, âdeta yaz içinde bırakırsınız, keten ceket sizi sıkar ve arabanın muşambası yakar. Böylece hararetten müştekî yürürken, birtakım yokuşlar iner, inişler çıkar, gider, gidersiniz. Nihayet bir dağa tırmanmak icap eder. Bir dağ ki, her kavsinde rüzgârın daha sertleştiğini ve havanın daha soğuduğunu hissedersiniz. Sırta çıktağınız zaman arkanızdaki palto size az gelir. (...) Ağaçlar henüz tomurcuksuz, küskütük duruyor. Beş saatlik bir mesafe arasında kış ve bahar. (Anadolu'da Bahar)*

*Biz bu sonsuz yollarda varıyoruz gitgide*
*İki dağ ortasında boğulan bir geçide.*
*Sıkı bir poyraz beni titretirken içimden*
*Geçidi atlayınca şaşırdım sevincimden:*
*Ardında kalan yerler anlaşırken baharla*
*Önümdeki arazi şimdi örtülü karla.*
*Bu geçit sanki yazdan kışı ayırıyordu,*
*Burada son fırtına son dalı kırıyordu.*
. . . . .
*Bu gurbetten gurbete giden yolun üstünde*
*Ben üç mevsim değişmiş görüyordum üç günde.*
*(Han Duvarları)*

3 — Yine Refik Halit'in *Anadolu'yu Gördüm* (*Guguklu Saat*, İstanbul 1338) adlı yazısının da uzaktan uzağa izleri seziliyor :

a) *Anadolu'yu, kalbimde ayrıldığım yerin sevgisi, gözümde yarının endişesi, böyle çoraklığı, garipliği, kimsesizliği yüreğimi yakan yollarda günlerce dolaştım. (Anadolu'yu Gördüm)*

*Gidiyorum gurbeti gönlümde duya duya*
*Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya.*
*İlk sevgiye benzeyen ilk acı, ilk ayrılık,*
*Yüreğimin yaktığı ateşle hava ılık...*
. . . . .
*Ne civarda bir köy var, ne bir evin hayali,*
*Sonum ademdir diyor insana yolun hali.*
*(Han Duvarları)*

b) *... Hanlarda duvarlara yazılı tarihleri, hâtıraları, destanları haşhaş yağı dolu kandillerin isleri içinde okudum; her defasında bu sade, yanık kitabelerden ufak ufak, kıvılcımlar gibi düşerken sönen hüzün damlalarının yüreğime döküldüğünü duydum. (Anadolu'yu Gördüm)*

c) *... Geniş ocaklar karşısında canlanmış dertleriyle baş başa, hazin akşamlar yaşadım. (Anadolu'yu Gördüm)*

4 — Tevfik Fikret'in *Sis* şiirinin ikinci dizesinde «sis» i anlatmak için kullanılan bir tanılamanın Türkçesi, burada «kar» ı anlatmak için kullanılmış:

*Bir zulmet-i beyzâ ki peydâpey müteza̲yid*
[Beyaz bir karanlık ki gittikçe çoğalmakta]

*Karlar etrafı beyaz bir karanlığa gömdü.*
*(Han Duvarları)*

Bir şiirin alınyazısını önceden kestirmek olanağı yoktur. Bu söz, *Han Duvarları* için de geçerlidir elbette. Ne var ki, 1924'te yazıldığına göre, girdiğimiz 1974 yılında 50. yılını dolduran bu şiirin — bugün bir çok yanları eskidiği ve aşıldığı halde — hâlâ okunması ve tanınması nedendir? Onun da, Bağdatlı Ruhî'nin *Terkib-i Bend*'i, Namık Kemal'in *Vatan Kasidesi*, Fikret'in *Sis*'i, Akif'in *Çanakkale* parçası gibi gizli bir yaşama gücü mü var acaba? Bu gücün sırrı nedir?... Kimi sanat eserlerinin insanlardan başka türlü bir alınyazısı var: ihtiyarlıyorlar ama ölmüyorlar.

(1974)

# ZİYA İLE GEÇEN ZAMAN

*İyilik... Ürperişi vücutta ruhun.*
(Z. O. SABA)

1927 yılındayız. Demek aradan tam otuz yıl geçmiş. Lisenin ikinci sınıfındayım. O sıralarda *Servetifünun* dergisinin yazı işlerine Halit Fahri Bey bakıyor. İlk şiirlerimden birini götürüyorum oraya. Yalnız başıma gitmeğe cesaretim yok; sınıf arkadaşlarımdan biriyle gidiyorum. Kapıdan girerken hızlıca öksürseler, gerisin geri kaçacağım; öylesine korkuyorum, utanıyorum. Şiiri bırakıp hemen dönüyoruz arkadaşımla. Ertesi hafta, derginin bir köşesinde yazımı basılmış görüyorum. *Güneş İntihar Etti* başlıklı, iki kıtalık, küçücük bir şiirdi o. Artık korkum dağılıyor, yalnız başıma gidiyorum *Servetifünun*'a. Birinci katta, sağda, bir bölmenin arkasında çalışıyor Halit Fahri Bey. Yanında bazı gençler provaların düzeltilmesi işinde yardım ediyorlar ona. Kimlerdi bu gençler, şimdi hatırlayamıyorum. Kendimi tanıtıyorum, Halit Fahri Bey ilgi gösteriyor, iltifat ediyor. Bölmenin içine giriyorum. Giriş o giriş. Artık her hafta, derginin hazırlanacağı gün, öğleden sonraları okulu asıp oraya gidiyorum. Karanlık bir yerdi bölmenin arkası. Lâmba ışığında, hep birlikte, harıl harıl

çalışıyoruz. «Tashih» işini orada öğreniyorum... İşte bu günlerin birinde — belki ikinci, belki üçüncü gidişimde — uzun boylu bir genç giriyor içeriye. Dal gibi ince. Kaşları gür. Hafiften bıyık bırakmış. Halit Fahri Bey: «— Hoş geldiniz» diyor ona. Demek daha önceden tanıyor. Demek benden daha «kıdemli». Ama ne kadar olabilir? Belki bir hafta, belki iki hafta... Sonra tanıştırıyor bizi :

— Ziya Osman Bey, Cevdet Kudret Bey.

Okuldaki «Süleyman Cevdet Efendi» ilk defa «Cevdet Kudret Bey» oluyor. Hoşlanıyorum bundan.

Adımı duyunca, delikanlının gözleri parlıyor, elimi kuvvetle sıkıyor. Anlaşılan, adımı biliyor benim. Ama ben onunkini bilmiyorum. Demek, o günlerde yalnız kendimle doluyum... İş bitince birlikte çıkıyoruz. Bana benden söz açıyor. Abdullah Cevdet'in çıkardığı *İçtihat* dergisine daha önce postayla yolladığım *Kuyu* başlıklı şiiri de okumuş. Hephepsi iki şiir. Ama tanıyor beni. Ben onu tanımadığımı için karşılık veremiyorum, utanıyorum. Galatasaray Lisesinin dokuzuncu sınıfında öğrenci imiş. Sınıfı da, yaşı da benden küçük. Öyleyse, benden daha önce gelişmiş... Ayrıldıktan sonra, ilk işim dergiyi karıştırıp Ziya Osman imzasını aramak oluyor. Buluyorum. 1605 sayılı *Servetifünun*'da, *Bahar Sabahında* adlı küçük bir şiir. Sadece baharı tasvir ediyor. Benimkinden dört hafta önce basılmış. Böylece, eserini de tanıyorum. Artık, karşılıklı konuşabiliriz...

Aynı dergide başka ozanlarla da tanışıyorum. Derken, bunlardan bazıları birbirlerine şiirlerini armağan etmeğe aşlıyorlar. Aramızda bir anlaşma, arkadaşlık ve topluluk başgösteriyor demek. Derken derken, bu yakınlık kuvvetleniyor; altı ozan, bir hikâyeci, derginin öbür sanatçılarından ayrılıp, yazılarını bir kitapta toplamayı düşünüyorlar. 1649 sayılı ve 22 Mart 1928 tarihli *Servetifünun*'un ilân sahifesinde şöyle bir yazı görülüyor :

*YENİ BİR ESER*

*Mecmuamızın hey'et-i tahririyyesini teşkil eden gençlerden Sabri Esat, Cevdet Kudret, Yaşar Nabi, Vasfi Mahir, Muammer Lütfü, Ziya Osman ve Kenan Hulûsi Beyler müntahap yazılarını*

*YEDİ MEŞALE*

*isimli bir kitapta topladılar. Pek yakında intişar edecek bu olgun eseri kaarilerimize tavsiye ederiz.*

Kitap, basında, umduğumuzun çok üstünde bir ilgiyle karşılanıyor. Bu hal, artık, «Yedi Meşaleciler» diye anılmaya başlayan bizleri birbirimize daha da yaklaştırıyor. O devrin belli başlı yazarları, bu «körpe istidat»ları kırmamak için kusurlarımıza bile göz yumuyor, bizi sanki basının beşiğinde sallayıp büyütmeğe çalışıyor, hepimizi el üstünde tu-

tuyor, âdeta nazımızla oynuyorlardı. Hatırladığıma göre, yalnız *Hayat* dergisinde çıkan «Tok Sözlü Kaari» imzalı bir yazı, iler tutar yerimizi bırakmamıştı (Bu «Tok Sözlü Kaari» in Vedat Nedim Bey olduğunu sonradan öğrenmiştik.) Akbaba'cı Yusuf Ziya Bey de, işin ticaret yanını düşünmüş olacak ki, bir ortaklık sözleşmesiyle bizi *Meşale* dergisi etrafında toplamıştı. İlk sayısının 3850 tane satıldığını çok iyi hatırladığım bu dergi (bu miktar, o devir için çok önemli sayılırdı), Latin harflerinin kabulüne kadar sekiz sayı çıktı. Bizden başka herkes yazısı için para aldı, biz ortaklarsa on para alamadan dergi kapandı. (Taşra bayileri, özellikle İzmir bayii, her nedense para göndermediği için bir türlü hesap görülemiyordu). Ama, önce kitap, sonra dergi çevresindeki bu toplu çalışmalar bizleri birbirimize daha da yaklaştırıyordu. Çoklukla, hafta sonlarında Yaşar Nabi'nin Şehzadebaşı'ndaki evinde, kimizaman da Sabri Esat'ın Kadıköy'ünde, Bağdat Caddesi üzerindeki evinde toplanır, yazdıklarımızı birbirimize okurduk. Ziya Osman, arkadaşlarımızın en genci, ben en yoksulu idim. Onun, o tarihlerdeki temiz-pak, derli-toplu giyinişi, boynundaki beyaz benekli kelebek boyunbağı gözümün önüne geliyor. 1929 kışında, Yaşar Nabi'nin evindeki gece toplantılarından geç vakit yaya dönerdim. Bu dönüşlerden birinde üşüttüm, satlıcana tutuldum. Beni uzun zaman aralarında göremeyen arkadaşlar merak etmişler, sorup soruşturmuşlar, Aksaray'la Samatya arasındaki Davutpaşa iskelesi semtinde iki odalı tahta

evi bulmuşlar. Baktım ki bir pazar çıka geldiler. Ziya, ertesi hafta bir kere daha, bu sefer tek başına geldi. Onu, işte böyle, hep ev içi toplantılarında hatırlıyorum. Ev dışındaki buluşma ve gezmelere pek katılmazdı. Birlikte çekilen bir resme bakıyorum: ben hastalıktan kalktıktan sonra, Boğaz'da bir yere gitmişiz. Ziya yok.

Onunla asıl yakınlığımız, ben üniversiteye girip de Galatasaray Lisesinde de ücretli küçük bir iş bulduğum zaman başladı (1930-1931 ders yılı). Ziya o yıl Galatasaray'ın son sınıfında öğrenci idi. Artık gece gündüz bir arada idik. Okulu bitirir bitirmez de, akrabasından bir hanımla hemen nişanlandı, kısa bir zaman için Paris'e, orada ataşemiliter olan babasının yanına gitti. Giderken bana hem garip, hem de eğlenceli bir iş havale etti: Beyoğlu postahanesinden onun adıyle haftada bir iki mektup gönderecektim nişanlısına; kendisi de Paris'ten gönderecek, kız aynı insanın, iki ayrı şehirden gönderdiği mektuplar arasında şaşırıp kalacaktı. İstanbul'dan gönderilecek mektupları yazıp bırakmaya vakti yoktu galiba; ben, söylediği adrese, yazı makinesiyle yazılmış, telgraf kısalığında birtakım tezkereler gönderdim durdum. Cyrano macerası gibi bir şey. Dönüşünde, benim tezkereleri çok ateşli ve keskin bulduğunu söyledi. Mizacını iyi temsil edememişim. Hemen de evlendi. Karısını tanıdıktan sonra, bu mektup işi, aramızda gülmelere yol açan bir eğlence konusu olmuştu.

Pangaltı'da, cadde üzerindeki bir apartımanın

en üst katında, üç odalı küçücük bir daireye yerleşmişlerdi. Evlerinin yabancı tek misafiri bendim galiba. Haftada birkaç kere uğrardım. Herkesin ayrı bir renktte çay fincanı vardı: sarı, mavi, kırmızı. Sarı fincan benimdi. Beni, ailelerinden biri diye almış olacaklar ki, kendilerininki gibi bana da özel bir fincan ayırmışlardı... Yalnız şiirden konuşurduk; arada bir de karısının piyanosunu dinlerdik. Ziya, o yıllarda Hukuk Fakültesine yazılmıştı, bir yandan da *Cumhuriyet* gazetesinin muhasebe servisinde çalışıyordu. Ben 1934 baharında, Kayseri Lisesi edebiyat öğretmenliği göreviyle İstanbul'dan ayrıldım. O yıllarda Ziya aşırı bir biçim düşkünlüğüyle soneler, içlerinde sık sık *Rabbim* sözü geçen dörtlüklü şiirlerle uğraşır, her nedense hepimizin pek bağlılık gösterdiğimiz 7+7 ölçeğiyle cebelleşir dururdu. Ölçeği henüz iyice yenemiyor, *bir, o, her* gibi sözlerle, bazı dizelerindeki boşlukları doldurmaya çalışıyordu. Birbirimizden ayrıldığımız zaman, ikimiz de henüz Baudelaire vurgunu idik. Ben, Kayseri'de, öğretmenliğin etkisiyle olacak, yerli kaynaklardan yararlanma hevesine kapıldım, halk şiirleri yolunda bazı denemelere giriştim. Halk söyleyişine kalemimi alıştırdıktan sonra, yeni bir yol aramayı düşünüyordum. Yazdıklarımın çoğu birer «nazire» olmaktan ileriye gitmediğini sonradan anladım. Ziya, bunu daha önce görmüş olacak ki, kırmamaya çalışan nazik bir mektupla dikkatimi çekti, bunun çıkar yol olmadığını hatırlattı. Ne yazık ki, o mektubu kâğıtlarım arasında bulamadım. Ziya'da Baudelaire

tiryakiliği ve *Yedi Meşale* üslûbu daha uzun zaman sürdü. Bir yandan da, Cahit Sıtkı'nın etkisiyle olacak, duraksız hece ölçeğini denemeğe kalkıştı. Bu yolda yazdığı birkaç şiir *(Kanad, İyi Sabah,* v.b.) o yolun başarılı örnekleridir. Aynı zamanda, üslûbunda da bir değişiklik başgösterdi. Eskiden ölçek zoruyla kullandığı doldurma sözleri atmaya, fiilsiz cümleler kurmaya, sözcükleri birbirine bağlamadan ardarda sıralamaya başladı. Bu yolda yazdığı *Kanad* başlıklı şiirini okuduğum zaman, hem hoşlanmış, hem de yadırgamıştım. Sanatının dönüm noktasını müjdeleyen bu küçücük şiiri almadan edemeyeceğim :

*Ey bulutları uçuşan gök,*
*Kokusunu duyduğum bahar,*
*Ey gözlerden saklı tabiat.*
*Beklemek neye yarar?.. — Rüzgâr*
*Mesafeleri içime dök!*
*Gideyim bırak beni hayat,*
*Gideyim... Tiren, gemi, kanat...*

Bunu okuyunca, kendimi tutamayıp Kayseri'den bir mektup gönderdiğimi, «Telgraf gibi şiir yazıyorsun» diye takıldığımı hatırlıyorum. Ben 1938'de Ankara'ya atandım. Birbirimizden ayrı yaşıyorduk ama, sanatının gelişmesini dergilerden kolluyordum. 1940'tan sonra, ilkin seyrek seyrek, sonraları daha sık, serbest nazmı kullanmaya başladı. Artık kendini bulmuş, rahat söyleyişin sırrını elde etmişti. Ölçekli şiirlerinde bile, ölçeği kolayca

alt ettiği görülüyordu. Burada, onun sanatını incelemeğe girişecek değilim; şiirlerinde ele aldığı başlıca konulara şöyle bir dokunup geçmek istiyorum: çocukluk anıları, sınıf arkadaşları, ölen annesi, babası, yakın akrabaları, öbür dünya özlemi; bu dünyada nişanlılık, evlilik mutlulukları, çocuk ve ev sevgisi; ezilmiş, zavallı kimselere acıma, onlara karşı bir yakınlık duyma...

Mutluluğu, sadece, günlük ekmeğini çıkarıp başını sokacak bir dam altı bulmaktan ibaret saydı; gerisini başkalarına bıraktı. Bir şiirinde şöyle diyor:

*Rabbim, ben yalnız zeytin ve ekmek istiyorum.*

Biz, toplum olarak, ona bunu bile vermekten sakındık, iki ay hasta yatınca, gülünç bir ücretle çalıştığı küçücük işinden çıkardık, zeytin ekmeksiz bırakmaya kalkıştık. Eve kapandığı günün sabahından son nefesini verdiği günün akşamına kadarki hayatını yalnız kalemiyle kazandı. Onu bile hak etmediğini sanıp Yaşar'la kavgalara girişti...

1943'te bastırıp bana Ankara'ya gönderdiği ilk şiir kitabı *Sebil ve Güvercinler*'i karıştırıyorum. Şiirlerinden yalnız dört tanesini dört kişiye armağan etmiş: birini Yaşar Nabi'ye, birini Cahit Sıtkı'ya, birini bana, birini de hiç tanımadığım birisine. Yaşadığı yıllarda, onun en yakın arkadaşlarından biri olmak mutluluğunun değerini biliyordum, ölümünün böylesine dayanılmazlığı da oradan geliyor. Boğazım tıkanıyor...

1943'te, II. Dünya Savaşı sırasında, ikinci askerlik görevimi yapmak için İstanbul'a gönderildiğim zaman Ziya'yı gene sık sık görmeğe başladım. Karısından ya ayrılmış, ya da ayrılmak üzereydi. O sıralarda Emlâk ve Kredi Bankasında çalışıyordu. Yüksek Kaldırım'ın Beyoğlu yakasına yakın ucuna açılan sokaklardan birinde, Yahudi mahallesinde, daracık bir apartımanın orta katında, bir oda bir aralıktan birleşik küçücük bir dairede tek başına oturuyordu. Bir karyola, bir etajer, birkaç da iskemle.. Derbeder bir bekâr hayatı. Odasına olduğu gibi giyimine de aldırış etme olmuştu. Bırakmıştı kendini. Kıt - kanat yaşadığı her halinden belliydi. Karşı apartımanın penceresinde sarışın bir Yahudi kızı ikide bir kendini yarı çıplak gösteriyormuş. Sokak öylesine dar, pencereler birbirine yakın ki, evin içi gibi. Ama Ziya aldırış etmiyor, arkasını dönüyormuş.

— Sarışın da ondan, diyorum. Ya esmer olsaydı?

Gülüyor. Bir keresinde kızı bana da gösterdi.

— Eğer istersen, dedi, bırakırım odayı sana. Ben çıkar giderim. Vallahi!..

— Geç oğlum, diyorum, biz evli adamız!

Gene gülüyor, kolunun geniş bir hareketiyle kaldırdığı elini kalbinin üstüne koyuyor.

Bir keresinde de, bana kahve pişirmek için, mutfak diye kullandığı aralığa gitti. Ben de peşine takıldım.

— Sular kesiliyor da, dedi, ihtiyatlı davranıyorum, kabı-kacağı dolduruyorum.

Dörtbir yana bakındım:

— Haniya nerde?

dedim.

— İşte!

dedi, raftaki fincanları gösterdi. Meğer, kab-kacak dediği, üç kahve fincanıyle iki çay bardağı imiş. İhtiyatlı davranarak onları dolduruyormuş... Gözlerimden yaş gelinceye dek, soluğum tıkanırcasına, katıla katıla güldüm. Öylesine güldüğümü başka hiç hatırlamıyorum. Ama, aynı şeye şimdi gülemiyorum; gerçi gözlerim gene ıslanıyor, gene ıslanıyor ya, bu öylesi değil... Zavallı Ziya! Başkaları dünya nimetlerini küp küp biriktirirken, o, bunlardan sadece birkaç fincan almakla yetindi. Buna da şükretti, sevindi.

Ağustos sonunda, Beyoğlu caddesinde bir şıpşak fotoğrafçının habersiz çektiği bir resim var elimde. Birlikte çekilmiş tek resmimiz o. Yakalarımızda 30 Ağustos rozetleri. Bir tesadüfe borçlu olduğum o resmi şimdi daha çok seviyorum.

Ben İstanbul'da bu ikinci askerlik görevimi de bitirip Ankara'ya döndükten bir yıl sonra, 1944 sonu ya da 1945 başında, çalıştığı bankada tanıştığı bir hanımla yeniden evlendiğini duydum. Buna çok sevindim. Tek başına kendini çekip çeviremiyordu. Az sonra da, karı kıca, Ankara'ya atandılar. O yıl ev darlığı vardı. Maltepe semtinde, bir apartımanın tek bir odasını tutabildiler. Ben de, aynı

semtte, iki oda bir hollük küçük bir dairede, sıkışık halde oturuyordum. Onları, rahat bir yer bulacakları güne kadar evimizde misafir edemediğimiz için, karım da, ben de hâlâ üzülürüz. İstanbul çocuğu Ziya, Ankara'ya bir türlü ısınamadı. Sudan çıkmış balık gibiydi. Hafakanlar basıyordu.

— Tiyatro dekoru gibi şehir, diyordu. İçinde iki adım yürüdün mü bitiveriyor, kendini salınenin dışında buluyorsun...

Kısa bir zaman sonra istifa etti, ne pahasına olursa olsun, İstanbul'a gitti; başka bir işe, Maarif Matbaası tashih bürosu şefliğine girdi. Çalışamaz hale gelinceye kadar orada, o sağır dört duvarın arasında, yıllarca süren hastalığında tek bir temsilcisini gönderip hatırını sormayan, öldüğü zaman da iki satırlık bir başsağlığı telgrafını bile esirgeyen, o yapısı gibi yüreği de dört duvarla çevrili kurumda, başkalarının yazılarına göz nuru döktü durdu.

İstanbul'a her gidişimde ne yapıp yapıp aradım. Son yıllarda, Kadıköy'ünde, rıhtıma açılan sokaklardan birinde, kayınbabasının evinde oturuyordu. Hele kalbinden hastalanıp da eve kapandıktan sonra, biraz Haydarpaşa istasyonuna, daha çok da Ziya'ya yakın olduğu için, her gidişimde rıhtım üstündeki bir otele iner oldum. Her seferinde, boşuna otel parası verdiğime üzülür, kendilerinin zor sığdıkları evde beni misafir etmeğe çalışırdı. Boş va-

kit buldukça, günlerimin bir kısmını, hele çoğu akşamlarımı hep onun yanında geçirirdim. Eylül aylarında, kızımı okula götürme zamanında, yolumu bekler olmuştu. İstanbul'a bir gidişmde otel mi doluydu, yoksa o mu çok zorlamıştı, bilmiyorum, birkaç gece kaldım evinde. Akşam yemeğindeydik. Doktorlar çok yemesini doğru bulmuyorlarmış. Belli ölçüyü aşmak isteyince, karısı doktorların sözünü hatırlattı. Güldü Ziya :

— Aldırma canım, dedi, bu gece korkmam. Evde Cevdet var nasıl olsa, Bir şey olursa o koşar, doktoru getirir.

Canım Ziya!.. Liseyi bitirdiği yıl sevgilisine mektup yazma işini nasıl güvenle bana bıraktıysa, şimdi de hayatını öyle güvenle teslim ediyordu bana. İşte böyle bir arkadaş kaybetmenin acısıyla yüklüyüm şimdi. Bir arkadaş, bir kardeş. Kardeş ne söz? Kardeşten öte...

Akrabamdan birisinin cenazesinde bulunmak için 30 Ocak çarşamba günü İstanbul'da oldum. Öğleyin cenazeyi gömüp gerekli ziyaretleri de yaptıktan sonra, akşam, her zamanki gibi Ziya'ya gittim. Üst kattan çekilen iple kapı açılınca, merdiven sahanlığında, yukarıya doğru seslendim :

— Ziya! Merhaba!..

Karısı hıçkırarak indi :

— Ah, Cevdet Bey! Ziya'yı dün gece kaybettik.

Hemen oraya düşüp bayılacaktım. Çıktık yukarıya, Az sonra da çocukları geldi. Osman'la Or-

han. Onların daha bir şeyden haberleri yokmuş. O gün Şişli camiine götürülen babalarını hastahaneye kaldırıldı biliyorlarmış. Gülüp oynaşıyorlar. Biz de gülmeğe çalışıyoruz onlarla. Ama ne gülüş... Daha çok kalamıyorum orada. Kendimi sokağa atıyorum. Onun kadar yakın bir arkadaş lâzım bana. İskeleden Yaşar'a telefon ediyorum. Karısıyle birlikte yazıhanede bekliyorlar beni. Alıp evlerine götürüyorlar. Gecenin büyük bir kısmını orada geçiriyorum. Son vapurla dönüyorum otele, kalıp gibi yatıyorum.

Ertesi gün Yaşar'la birlikte gidiyoruz Şişli camiine. Bellibaşlı bütün sanatçılar orda. Camiin duvarında çelenkler. Galatasaray izcileri tabutun iki başında saygı nöbeti tutuyorlar. Namazdan sonra otomobillerle Eyüp'e kadar gidiyoruz. Orada, camiin avlusunda, Eyüpsultan türbesinin küçük penceresi önünde, tabutu yere koyuyorlar. Bir halk ve sanatçı kalabalığı, ayakta sessiz bekliyoruz. Avlunun ortasında, yapraksız, ulu bir çınar. Havada güvercinlerin hafif kanad sesleri. Çok ihtiyar, halkın söyleyişiyle, «nur yüzlü» bir hoca, cenazenin yanında duaya başlıyor. Ellerini hafiften açmış. Arasıra, türbenin olağanüstü güzel çinilerle kaplı duvarına yaslıyor omuzunu. Tertemiz bir İstanbul Türkçesiyle, yumuşak, tatlı bir sesle, içinden gelen bir inançla, yapmacıksız, rahat konuşuyor. Tanrıdan bağış diliyor Ziya için, hepimiz için.

— Nasıl bilirsiniz?

diye soruyor bize.

— İyi biliriz!

diyoruz. Yaşar kulağıma eğiliyor:

— Kendisi için yapılan bu töreni görebilseydi, ne kadar duygulanırdı.

diyor.

— Evet.

diyorum. Severdi böyle şeyleri, Ahirette anasına, babasına, sevdiklerine kavuşmayı dilerdi...

Sonra o önde, biz arkada, mezarlığın içindeki dik bir yoldan yukarıya doğru çıkıyoruz. Demir parmaklıkla çevrili aile mezarlığının önünde duruyoruz. Onu içeriye alıyorlar. Annesinin yanında açılan çukura bırakıyorlar...

Çevreme bakıyorum: Sivri bir tepenin üstündeyiz. Dörtbir yanda yeşil vâdiler, ağaçlar, göğe doğru birdenire sivrilen selviler ve durgun mavi Haliç... Öylesine güzel bir yer... Vâdide, yeşilliğin arasında, şuraya buraya serpilmiş küçük evler... Bir dizesini hatırlıyorum :

*Eski bir evde olmak, orda, Eyüpsultan'da.*

Akşam, evine gidiyorum. Çocuklar hâlâ bilmiyormuş, gülüşüyorlar. Biz de onlara uymaya çalışıyoruz, bir yandan da gazeteleri ortadan kaldırıyoruz. (Sonradan öğrendik: Osman, büyük oğlu, meğer okulda arkadaşlarından duymuş, bahçede bir kenara çekilip ağlamış; evde, bize belli etmemek için gülüyormuş demek, biz de ona belli etmemek için gülmeğe çalışıyorduk).

Ölümünden sonra Yaşar'a verilmek üzere ha-

zırladığı ağzı açık bırakılmış büyük sarı zarfı açıyorum. Henüz kitap haline girmeyen şiirlerini ayrı ayrı kâğıtlara tertemiz yazıp sıraya koymuş, şerit gibi uzun bir kâğıda da «içindekiler»i yazmış. Son kitabına *Nefes Almak* adını vermiş. Altına da, *Şiirler, 1947 - 19* diye yazmış. 9 rakamından sonra bir 5 rakamı koymaya eli varmamış. 5 mi, yoksa 6 mı yazmak gerektiğini kestirememiş. 1960 yılından da alabileceğini umuyormuş belki de... Dağılıp karışmaması için kâğıtları deldim, bir kartona geçirip bağladım, köşelerine kurşunkalemle numaralarını koydum, sonra hepsini bir solukta okudum. Sanatının olgunluk çağına ulaşmış olduğunu gördüm bu kitapla...

Ankara'ya dönünce, bana armağan ettiği ilk şiir kitabı *Sebil ve Güvercinler*'i karıştırdım. Üstüne şöyle yazmış :

> *İlk gençliğimin hâtıraları arasında dost yüzü daima gülümseyecek olan Cevdet Kudret'e, en içten sevgilerimle, 17.12.943.*

Ya senin yüzün, kardeşim? Bütün hayatımın anıları arasında gülümseyecek...

(1957)

# BODRUM SÜRGÜNÜ

## I

## *«MAVİ SÜRGÜN» OLAYI*

Halikarnas Balıkçısı'nın bir yazı yüzünden Bodrum'a sürüldüğü, bugüne değin tekrarlanagelmekte ise de, sürülmeğe yol açan o yazı ortada yoktu (kendisi, *Mavi Sürgün*'de küçük bir parçasını yayınlamıştı, hepsi o kadar). Bir de, bunun bir «hikâye» olduğu söylenmekte idi. İlk iş olarak, söz konusu yazıyı bulmak gerekiyordu. İşe oraran başladım.

Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Ankara'da bir süre Matbuat Umum Müdürlüğü yapan M. Zekeriya (Sertel), basına sansür konmasına karşı çıkarak görevinden ayrılmış; yeni kurulan cumhuriyet rejimini İstanbul'daki Hilâfetçi, gerici basına karşı savunmak üzere, Muğla milletvekili Yunus Nadi ve Trabzon milletvekili Nebizade Hamdi Beylerle birlikte *Cumhuriyet* gazetesini kurmuş (Mayıs 1924); bir süre sonra, malî olanaksızlıkları yüzünden *Cumhuriyet*'ten ayrılmış; daha önce yayınlamağa giriştiği *Resimli Ay* (Şubat 1924) adlı aylık bir dergi ile, daha sonra çıkardığı *Resimli Hafta* (Eylül 1924) adlı haftalık bir gazetenin yayınını sürdürmüştür. *Resimli Ay*, orta düzeyde aydınlara seslenen; *Resimli Hafta* ise, — «Beykoz'da Cemile Hanımı nasıl

dağa kaldırdılar?», «Damadını seven hain valide», «Aşktan nasıl kurtulmalı?», «Kocalar nasıl idare edilir?», «Kısa saç nasıl moda olmuştu?», «Bir kalpazanı nasıl yakaladım?», «Adana'nın Arsen Lüpen'i», v.b. gibi yazılarla — halka seslenen, aşağı düzeyde bir magazindi. Gazete, M. Zekeriya'nın tutuklanması dolayısıyle kapandığı tarihe kadar 38 sayı çıkmıştır (4 Eylül 1340/1924 - 23 Nisan 1341/1925, No. 1 - 38). Cevat Şakir (Halikarnas Balıkçısı), Sedat Simavi aracılığıyle tanıştığı M. Zekeriya'nın bu dergi ve gazetesine resimler yapıyor (resimlerin yalnız birkaç tanesinde imzasını kullanmış), takma adla da yazılar yazıyordu. Yazı başına 3 lira (kendi söyleyişiyle, 1961 râyicine göre 150 lira) alıyormuş. M. Zekeriya Sertel, Cevat Şakir'le tanışmasını şöyle anlatır :

*Cevat Şakir'i bana o vakit Diken adında bir mizah dergisi çıkarmakta olan dostum Sedat Simavi tanıtmıştı. Bu gencin yüksek öğrenim gördüğünü, birkaç yabancı dil bildiğini, her alanda bana yardım edebileceğini söylemişti. Ondan sonra Cevat Şakir'le birlikte çalışmağa başlamıştık. Cevat Şakir, Abdülhamit'in ünlü paşalarından Şakir Paşa'nın oğluydu. İngiltere'de Oxford üniversitesinde öğrenimini bitirmişti. İngilizce, Fransızca, İtalyanca, İspanyolca ve Rumcayı anadili gibi biliyor ve bu dillerde hem konuşuyor, hem de okuyup yazabiliyordu. (...) Bütün bu meziyetlerinin dışında — iyi, kötü — resim de ya-*

*pardı. Uzun boylu, mavi gözlü, sevimli bir insandı. Fakat başından büyük bir kaza geçmiş, hapse düşmüş, gerek ailesi, gerek toplum onu kenara atmıştı. Hapishanede sekiz yıl yattıktan sonra verem olduğu için serbest bırakılmıştı. Fakat ailesine dönemiyordu. İnsanların yüzüne de çıkmaya caseret edemiyordu. Zengin bir ailenin çocuğu olduğu halde, işsiz, parasız, kimsesiz kalmıştı. Cevat Şakir, benimle tanıştığı zaman bu durumdaydı.* (M. Zekeriya Sertel, *Hatırladıklarım*, İstanbul 1968, s. 134 - 135).

*Resimli Hafta*, yaklaşan ramazan dolayısıyle, yazarlarına hazırlattığı üç yazı dizisini 28. sayısında ilân eder. Bu dizilerden bir tanesi şöyle tanıtılır :

*HAPİSHANEDE NELER GÖRDÜM*

*Muharriri : Hüseyin Kenan (Cevat Şakir)*

*Mütareke esnasında uzun müddet hapishanede kalarak her sınıf halkla temas eden Hüseyin Kenan Bey, orada gördüğü meraklı ve heyecanlı vak'aları Ramazandan itibaren «Resimli Hafta»da neşredecektir. Hapishanede ölüleri nasıl defnederler, birbirlerini nasıl öldürürler, hapishaneye neden ve nasıl düşer-*

*ler? Bütün bu meraklı hikâyeleri Hüseyin Kenan Beyin hâtırâtı içinde okuyacaksınız.*

(*Resimli Hafta,* 12 Mart 1341/1925, No. 28, s. 2).

İki sayı sonra da, söz konusu yazılar, yazarınca resimlenerek, sırayla yayınlanmaya başlar :

1 — *Hapishanede ölenleri nasıl gömerler* (26 Mart 1341, No. 30, s. 6)

2 — *Hapishanede deli bir mahpus, yanında yatan bir genci gece uykusunda karyola demiri ile nasıl öldürmüştü?* (30 Mart 1341, No. 31, s. 6)

3 — *Hastahanede üç hastayı bir yatağa yatırmışlar, birisinin ayağına muazzam bir taş bağlamışlardı. — Mahpuslar hapishaneden nasıl kaçtıklarını anlatıyorlar.* (2 Nisan 1341, No. 32, s. 4)

4 — *Hapishanede idama mahkûm olanlar bile bile asılmağa nasıl giderler? — O gün idam edileceklerine kanaat getirenler, eşyalarını sattılar, paralarını fukaraya dağıttılar, sonra abdest alarak güle güle ölüme gittiler.* (13 Nisan 1341, No. 35, s. 6)

5 — *Masum ve günahsız düştüğü hapishanede katil ve cani olan Anadolu köylüsü derdini anlatıyor.* (23 Nisan 1341, No. 38)

4'üncü yazının sonunda, bir sonraki sayıda çıkacak bir yazı, çerçeve içine alınarak, önemle duyurulmuştur :

*HAPİSHANEDE*
*KADINLARI NASIL DÖVERLER*

*Hüseyin Kenan Beyin gelecek makalesi hapishanelerde kadınları nasıl falakaya katırıp dövdüklerini tasvir etmektedir. Bu fecî vak'aya ait hikâyeyi perşembe nüshamızda okuyunuz.* (13 Nisan 1341, No. 35, s. 6)

Perşembe günkü sayıda (No. 36) bu yazı çıkmamış, iki sayı sonra (No. 38), yukarda adını verdiğimiz 5'inci yazı yayınlanmıştır. Bunların hepsi — duyuru yazısında da belirtildiği üzere — «hâtıra» (anı) dır; yazılışları bakımından, röportaj niteliği de göstermektedirler.

Bunlardan 4'üncüsü, yazarın tutuklanıp Ankara İstiklâl Mahkemesi'nde yargılanmasına ve Bodrum'a sürülmesine yol açtığı için belge niteliğindedir. (Yazının yeniden yayınlandığı yer : *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı* 1976, s. 584 - 592). Yazar, yıllarca sonra kaleme aldığı anılarında, söz konusu yazı için şöyle der :

*... İstiklâl Mahkemesi kurulmadan birkaç gün önce basılan yazı, Birinci Dünya Savaşı'nda birkaç asker kaçağının muhakemesiz asılmaları hakkındaydı (...) Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru dağ taş asker kaçaklarıy-*

*le dolup taşmıştı. Afyon köylerinden geçerken, o köyün köylüsü olup da, bir iki yıl düşman karşısında çakmak çalmış olan birkaç delikanlı, trenden kaçıp karılarını ve çocuklarını bir iki gün dünya gözüyle gördükten sonra kendiliklerinden gelip Afyon'da askerî makamlara teslim olmuşlardı. Dağdaki kaçaklara ve kaçmayı tasarlayanlara ibret olsun diye bu delikanlılar muhakeme edilmeden hemen darağaçlarına çekildiler. Fakat ben yazıyı bu haksız idamları protesto etmek için değil, öleceklerini anlayan bu adamların ölüm karşısında gösterdikleri metâneti anlatmak için yazdım. (Mavi Sürgün,* 2. bas., 1971, s. 51, 52)

Gerçekten de, yazının gerek başlığı, gerek alt başlığı, bu maksadı doğrulamaktadır.

Cevat Şakir, yazının çıkmasından kısa bir süre sonra, gazetenin sahibi M. Zekeriya ile birlikte tutuklanıp, Ankara'ya, İstiklâl Mahkemesi'ne gönderilir. Yazar, yöneticilerin bu sert tutumunu, o günlerde Şeyh Sait isyanının çıkmış olmasına bağlar :

*Yazı, basıldığından bir hafta önce basılsaydı, bir şey olmazdı. Çünkü o, Şeyh Sait isyanından önce basılmış*[1] *olacaktı. (Mavi Sürgün,* s. 57)

Anıların bir yerinde kısaca değinilip geçilen birkaç satırdan öğrendiğimize göre, asıl neden baş-

[1] Yazar, tarihlerde yanılıyor: Şeyh Sait isyanının başlayışı : 11 Şubat 1925; yazının yayınlanışı : 13 Nisan 1925.

kadır: Tutuklu olarak Ankara'ya vardıkları gün polis merkezinde M. Zekeriya'yı görmeğe gelen tanıdık milletvekilleri ve ileri gelen başka kişilerden öğrendiklerine göre :

> ... *Zekeriya, Yunus Nadi Beyin gazetesinde bir gün Ankara'nın hoşuna gitmeyen bir şey yazmış*[2] *ve Şeyh Sait'in Kürt isyanı gibi nazik bir zamanda, Zekeriya tarafından hikâyenin basılması İstiklâl Mahkemesi'ne getirilmesine sebep olmuş.* (*Mavi Sürgün*, s. 50)

Bu satırlardan açıkça anlaşıldığına göre, asıl hedef M. Zekeriya'dır, söz konusu yazı bir bahanedir; Cevat Şakir, yazının yazarı olduğu için,

---

[2] Yazar yine yanılıyor : M. Zekeriya, o tarihlerde *Cumhuriyet* gazetesinden ayrılmıştı, *Resimli Ay* dergisinde yazıyordu. Söz konusu yazının hangi yazı olduğunu kesinlikle bilmiyoruz. O sıralarda dergide şu konularda başmakaleleri çıkmıştır: «*Yeni Matbuat kanununda yeni bir ruh isteriz*» (*Mart* 1340/1924, No. 2, sene 1), «*Inkılâpları yapmak kolay, muhafaza etmek güçtür*» (Nisan 1340, No. 3), «*Meçhul Asker kimdir?*» (Eylül 1340, No. 8), «*Politikacılar millete muzırdır*» (Kânunuevvel/Aralık 1340, No. 11). Bunlardan, «*Meçhul Asker kimdir?*» adlı başyazı ile, derginin aynı sayısında çıkan «*Dumlupınar zaferinin mânası nedir?*» (No. 8, s. 32-35) başlıklı haber yazısının «Ankara'nın hoşuna gitmemiş» olduğu, verilen bir cevaptan anlaşılıyor. «Millî Kurtuluş zaferinin halka mal edilmesini sağlamak» amacı güdülerek, «Millî Kurtuluş Savaşı'nı kadın-erkek bütün halkımızın el ele vererek yaptığını belirten» (Sertel, *Hatırladıklarım*, s. 129) söz konusu başyazıda, 30 Ağustos günü Dumlupınar'da yapılan «millî ve muazzam» tören ele alınarak, «Dumlupınar'ın yalnız istiklâlin doğduğu yer değil.

ister istemez işin içine katılmıştır; nitekim, tutukluları görmeğe gelenlerden Nebizade Hamdi Bey, Cevat Şakir'in yüzüne bakıp bakıp, «Cevat Beye haksızlık oldu. Yazık oldu.» (*Mavi Sürgün*, s. 50) diyormuş.

---

aynı zamanda Mehmetçik'in doğduduğu yer» olduğu söylenmiş; tarih boyunca kazanılan zaferler ve çekilen acılar hep onun olduğu halde, o güne değin bencil paşa ve padişahlar Mehmetçik'in bu kutsal hakkını elinden alarak onun kahramanlıklarını kendi kahramanlıkları, onun zaferlerini kendi zaferleri gibi göstererek övündükleri belirtildikten sonra, «*İşte bugün ilk defa Mehmetçik'in kahramanlığı, Mehmetçik'in fedakârlığı tes'îd ediliyor. Bugün ilk defa Mehmetçik'e lâyık olduğu şeref ve kıymet veriliyor. Onun kahraman ruhuna Fâtihalar okumak ve türbeler yapmak lüzumu hissediliyor. Bu hâdise, şan ve şerefin padişah ve paşalardan millete verilmesi, zaferin hakikî sahibinin tanınması demektir. (...) Bugün İstiklâl Harbi'ni ve Dumlupınar zaferini andığımız zaman artık filân veya filân paşayı değil, doğrudan doğruya Mehmetçik'i hatırlıyor, bütün milletin müşterek mefkûresi millî kahramanı düşünüyoruz. (...) Onu şimdiye kadar yalnız Türk neferi ve Türk milleti tanımış, fakat Türk devleti tanımak istememişti. Dumlupınar merasimi devlet ve milletin müştereken Mehmetçik'i tanıdığı tarihî günü tespit ettiği için bizce çok kıymetdardır.*» dendiği halde; derginin aynı sayısında, Dumlupınar'da Çal tepesinde yapılan töreni anlatan ve imzasız yayınlanan ikinci yazıda ise, «Mehmetçik'in mezarı önünde yapılan bu merasimde onun yine ihmal edildiği; zaferin ehemmiyetinden bahsedenlerin, o zaferin hakikî fâili Mehmetçik'e borçlu olduğumuz minnet ve şükranı ifade etmeği hatırlarına getirmedikleri; Mehmetçik'in ruhuna kuru ve gözyaşsız bir Fâtiha okudukları» söylenmiş; «diğer memleketlerin ise Meçhul Asker'lerine yaptıkları samimî, muhteşem, matemli, hararetli ve heyecanlı merasim» hatırlatılarak, «kaarilere, Meh-

İki sanık, o tarihte yapılmakta olan Cebeci hapishanesinde ayrı ayrı odalara kapatılır. Odanın tavanı daha yapılmadığı için üstü açıktır, pencerelerde cam yoktur, duvarlar o gün sıvandığı için hâlâ ıslaktır, odanın ortasında bir metre yüksekliğinde bir moloz yığını vardır. Yazar, orada kaç gün kaldığını hatırlamıyor. Günün birinde, her ikisini de alıp mahkemeye götürürler. Sanıklar mahkemeye çıkmadan önce, Nebizade Hamdi Bey «çok iyi bir müjde (!)» getirir: «Hiç korkmayın, sizi idama mah-

---

metçik'e karşı olan lâkaydîmizi göstermiş olmak için, İngiltere'de Meçhul Asker'e yapılan merasimden bir sahne nakledilerek» karşılaştırma olanağı sağlanmıştı. Ankara'da, «Meçhul Asker fikrini ortaya atıp Başkomutanın önemini azaltmağa çalışmak» diye yorumlanan (Sertel, *Hatırladıklarım,* s. 130) bu yazılara karşı, *Akşam* gazetesinde, «Rize Mebusu Rauf» ve «Gaziantep Mebusu Kılıç Ali» ortak imzasını taşıyan «*Dumlupınar merasimi*» başlıklı bir cevap yazısı yayınlanmıştı (*Akşam,* 30.9.1340/1924, s. 3). «... *Genç, münevver ve Amerika'da tahsil görmüş olmak, anlaşılıyor ki, bazılarını adam etmeğe kâfi gelmiyor. (...) Vatandaşlardan ve bütün milletten, Mehmetçik'lerin başında, onları memleket için zafere sevk edenleri tahkir etmeği talep etmek çok büyük alçaklıktır. (...) Ey M. Zekeriya Bey! Ey Mehmetçik'in çok temiz kanını kendi hasis menfaatleri için işletmek isteyenler!*» v.b. gibi çok ağır sözleri içine alan bu yazıda, Mehmetçik'i maddî ve manevî hazırlayıp eğittikleri için, «*zafer veya felâketten mes'ul olanların, neferden ziyade zâbitler ve kumandanlar*» olduğu; Mehmetçik'in değerini ve şerefini yükseltirken, onların başlarındaki «büyük Mehmetçik'ler»in değer ve şerefini küçültmek sevdasında bulunmamak gerektiği belirtilmişti. M. Zekeriya, Ahmet Rasim'in öğüdüne uyup, «yazıyı hiç okumamış gibi davranarak» cevap vermedi (*Hatırladıklarım,* s. 130).

kûm edecekler, fakat asmayacaklar, af edecekler.» (s. 63) der. Yazarlar, işte bu «müjde»nin verdiği sarsıntı ile mahkeme önüne çıkarlar. Cevat Şakir, «Ben üç lira ekmek parası kazanmak için bir yazı yazmıştım; şimdi o yazıyla canıma okuyorlar.» (s. 65) diye yakınır kendi kendine. Gerçekten de, yurt ya da insanlık yararına herhangi bir dâvayı duyurmak, yaymak, gerçekleştirmek amacıyle girişilmiş bir düşünce savaşı için değil de, «çoluk çocuğunun geçinmesine lâzım olan üç liraya çarşıdan ekmek, uskumru balığı ve şu bu satın almak» (s. 57) maksadıyle yazdığı bir yazı için; hem de, bugün, «beyin yıkayıcı» denen türden bir gazetede «Amerika'da nasıl zengin oldum?», «Türkiye Şarlok Holmes'inin hâtırâtı», «Türkiye Arsen Lüpen'i kömürcüyü nasıl soydu?», «Dans için evinden kaçan milyoner kızı» v.b. gibi merak gıcıklayıcı yazılar arasına sıkıştırılmış bir yazı için boş yere ölümle karşı karşıya geliyordu.

Ankara İstiklâl Mahkemesi «Dört Ali'ler»den kuruludur: (Kel) Ali (Çetinkaya, başkan), Kılıç Ali (üye), Ali (Zırh, üye), Necip Ali (savcı)... M. Zekeriya Sertel, Cevat Şakir'in mahkeme başkanıyle olan ilişkisini ve mahkemedeki halini şöyle anlatır:

> *Mahkeme başkanı Kel Ali onu Afyon'dan tanıyordu. Cevat'ın başına gelen kaza orada olmuştu. Kel Ali o vakit Afyon jandarma komutanıydı ve Cevat'ın başından geçen kazayı yakından biliyordu. Kel Ali ona bu olayı hatırlatabilirdi ve o anda Cevat kalb*

*sektesinden düşüp ölebilirdi. Cevat bu olayı kutsal bir sır gibi saklıyor ve ondan söz etmekten kaçınıyordu. Bu sır neydi? Niçin bu kadar korkuyordu? Ben de sırrını öğrenmeğe cesaret etmiyordum.*

*... Önce beni sorguya çektiler. Mahkeme başkanı Kel Ali sonra Cevat'ı kaldırdı :*

*— Adınız?*

*— Cevat.*

*— Babanızın adı?*

*— Şakir.*

*Kel Ali bir an durakladı :*

*— Efendim? Cevat Şakir mi?*

*— Evet.*

*— Yani şu Afyon hikâyesinin kahramanı Cevat mı?*

*Cevat bir sendeledi ve bir külçe halinde sandalyeye çöküverdi. Korktuğu başına gelmişti, Kel Ali onu tanımıştı. Mahkeme başkanı birdenbire sinirlendi, elini bana uzatarak:*

*— Beraber çalışacak başka arkadaş bulamadın mı? Çıkın dışarı! diye bağırdı.*

*Artık bütün umutlar suya düşmüştü. İdam kararı almağa gidiyorduk. Cevat Şakir ilk günden beri kötümserdi.*

*— Bu herif, Afyon'da beni öldüremedi. Şimdi eline düştüm, mutlak beni asar, diyordu.* (Sertel, *Hatırladıklarım*, s. 135, 141-142, 144)

Cevat Şakir, anılarında, «Ben yazıyı, bu idamları protesto etmek için değil, öleceklerini anlayan adamların ölüm karşısında gösterdikleri metâneti anlatmak için yazdım» diyorsa da, adı geçen mahkeme üyeleri sanata, o yoldaki düşünce inceliklerine, ruhsal çözümlemelere kapalı kişilerdi. Yazıda, dört mahkûmun idama gidişi anlatılırken : «... *Sonra bu dört kahraman, koğuşta mevcut diğer mahkûmlarla kucaklaşarak helâllaştılar*» cümlesinde geçen «*kahraman*» sözcüğü üzerinde özellikle durmuşlardı. Oysa, bu «kahraman» sözcüğü, «ölüm karşısında kahraman» anlamında kullanılmıştı (işin acıklı yanı, o sözcüğü Cevat Şakir yazmamıştı; onun haberi olmadan, dergi yönetim yerinde bir başkası tarafından yazıya eklenmişti; o da, mahkemede bunu açıklamayı kendine yedirememişti[3] [s. 66]); ayrıca, Bi-

[3] «Kahraman» sözcüğünü yazıya M. Zekeriya'nın eklediğini, yazarın özel bir mektubundan öğreniyoruz. *Mavi Sürgün* adlı anılarını bir gazetede tefrika edilmek üzere yazmaya hazırlandığı sırada, Azra Erhat'a gönderdiği Kasım 1958 tarihli mektubunda şöyle der :

> ... *Yalnız, Zekeriya'nın o kahraman fıkrasını kendisi tarafından yazılıp benim yazıma ilâve edilmiş olduğunu mahkemede söylemediğinden bahsetmeyeceğim.* Zekeriya iyi adamdır. Adam burada yok, arkasından *vurmuş gibi olur.* (Azra Erhat, *Mektuplarıyle Halikarnas Balıkçısı,* 1976, s. 157)

İdamı sözkonusu olduğu halde, o sözcüğü yazıya kimin eklediğini mahkemede söylemediği gibi; yıllarca sonra yazdığı anılarında da, M. Zekeriya'nın o tarihte aleyhinde esen havayı gözönünde bulundurarak, olayı yine açıklamamıştır. Bu tutum, yazarın karakterini aydınlatması bakımından, önemli bir ipucudur.

rinci Dünya Savaşı sırasında geçen bir olayı anlatan yazının «o günün olaylarıyle uzaktan yakından hiçbir bağı yoktu». Savcı, «Basın kanunu gereğince, iki mi, üç mü ay hapis cezasıyle cezalandırılmalarını» (*Mavi Sürgün*, 66) isterse de, mahkeme, «memlekette isyan bulunduğu bir sırada, askeri isyana teşvik edici yazı yazmak» (Sertel, *Hatırladıklarım*, s. 144) suçundan üç yıl «kalebentlik» cezası verir. İdamdan kurtulmuş olmanın sevinci, onlara, bu çok ağır cezayı çok hafif gösterir. (M. Zekeriya'nın *Meçhul Asker* başlıklı yazısına karşı o ağır cevap yazısını yazan Kılıç Ali'nin yargıçlar arasında bulunması dikkate değer).

Yargılandıktan sonra, hapishanenin başka bir bölümüne götürürler. Orada topluca yatılıp kalkılmaktadır. M. Zekeriya'nın sürgün yeri Sinop, Cevat Şakir'inki Bodrum'dur; biri Diogenes'in, öbürü Herodotos'un şehrine gidecektir. Yazar, Cebeci hapishanesinde iki ay daha yattıktan sonra, Bodrum'a gitmek üzere, iki jandarma eşliğinde yola çıkarılır. Yola çıkmadan önce, oraya nasıl gidileceğini soruşturmuş, bir buçuk günde trenle İzmir'e; oradan da, haftada bir kalkan vapurla iki günde Bodrum'a varılabileceğini öğrenmişti. Ne var ki, evdeki hesap çarşıya uymamış, «Ankara'dan Bodrum'a ulaşması üç buçuk ay» sürmüştür (s. 72):

İlkin trenle Afyon'a gidilmiş; jandarmaların Afyon - İzmir arası yolun masrafı ve navlunu için, Afyon'da, bir bakkal dükkânının arkasındaki bir metre karelik bir yerde, para alınana kadar, 4 gün

kalınmış; sonra, yine trenle İzmir'e varılmış. İzmir'-de, hapishanenin küçük bir odasına kapatılmış; jandarma komutanından edinilen bilgiye göre, «İstiklâl Mahkemesi mahkûmu olduğu için çok önemli bir mahpusmuş, bu sebepten denizden Bodrum'a gönderilemezmiş, çünkü vapurdan denize atlayıp yüze yüze kaçması tehlikesi varmış, Bodrum'a karadan, yaya gönderilecekmiş.» (s. 84). Aracıların çabası sonucunda, eşlik edecek jandarmaların gidiş, dönüş masrafları ödenmek koşuluyla, «tren olan yerde trenle, demiryolu olmayan yerde ise otobüsle gönderilmesi» sağlanmış. Bu işlemler tamamlana kadar, kapatıldığı hapishane odasında 20 gün yatmış; sonra, trenle Aydın'a götürülmüş; Aydın'da da, teslim edildiği jandarma dairesinin koğuşunda 25 gün kalmış; oradan otobüsle götürüldüğü Çine'de 6 gün kaldıktan sonra yine otobüsle Muğla'ya gönderilmiş; orada da bir jandarma koğuşunda 20 gün yatmış; bu arada, bir tiyatrocu kadına tutulan Baş-efendi'nin aşk mektuplarını yazmış; Muğla'dan Milas'a otomobille gidip 7-8 gün de Milas jandarda dairesinde kaldıktan sonra, atlı iki üç jandarma, bir postacı Mustafa, birkaç da yolcu ile birlikte, at üstünde Bodrum yoluna koyulmuş. «Büyük İskender'in savaş arabalarının tekerleklerinden sonra, yani 300 küsur bin seneden beri, tekerlek dönmemiş» (s. 109 - 110, 117) olan bu yörede yol olmadığı için, gidiş geliş at üstünde yapılıyormuş. «Süvariliği hiç olmayan, bir yolu süvari olarak gitmektense on kere yaya olarak gitmeği tercih eden» yazarımız, at üs-

tündeki hoplayıp sıçramalardan «barsak ve mide gibi sakatâtı birbirine geçince» hayvandan inmiş, «iki ayağını yere dayayarak canım yeryüzünden güç ve kuvvet almayı daha doğru» bulup, Milas'la Bodrum arasındaki ovaları, dağları, tepeleri yaya olarak aşmış... İstanbul'da doğan; Oxford'da okuyan; «Anadolu» diye, oturduğu Üsküdar'dan ilerisini görmemiş olan bu şehir çocuğu, bu Şakir Paşanın oğlu, şimdi Anadolu'ya —sözcüğün gerçek anlamıyle— adım adım giriyor, onu yakından görüp tanıdıkça, her dönemeçte değişen bir manzara ile karşılaştıkça başlıyor coşup taşmağa... İçlerine daldığı bitkiler dünyasında kendinden geçiyor, hepsinin adını teker teker sayıyor (bitkiler konusundaki bu bilgi zenginliği, insanı şaşkına döndürüyor):

*... Kara ve ak üzüm; çövenotu (öyle bol ki, yeryüzünü helvaya çevirebilir); dünyada nesli tükenmiş, yalnız buralarda kalmış âdemotu (mandragor); kösele gibi sert yapraklı kartopu, ılgın, santal ağacı, renk renk hayıtlar, ayışığında yaprakları mavi mavi çakan yabani sakız, karabaş, lâden, adaçayı, yabani nane, kekik, çetinlik, kır lâlesi, çobançantası, civanperçemi, çançiçeği, kandilli sümbül, çayırgüzeli, kadıntuzluğu, hasekiküpesi, mersin... Daha sayayım mı? Bunlar yüzde biri bile değil yahu!*

*Artık serbest olarak kendi ayaklarımın üzerinde dere tepe geziyorum... Göğsüm bu*

*bitkilerin ısırıcı ve kekri olan râyihasıyle soluk alıp veriyor. (...) Jandarmaların silâhlarına bile bakmıyorum. Önlerinde uzun adımlarla yol alıyorum. Hızımın rüzgârı yüzümü serin serin yelpazeliyor. Vururlarsa vursunlar arkamdan. Sevincimle yere yüzüstü kapanır, yaprakları avuçlar avuçlar bırakır, avuçlar kalırım.*

*Güya Ankara İstiklâl Mahkemesi'nden Bodrum'a sürgün gidiyorduk. Boru mu bu! Hey güneşli, ateşli, buram buram cömert terli, bemberrak iklim! Kana kana sendeyim.* (*Mavi Sürgün,* s. 119-120, 121)

Burada, yazarımızın yalnız Milas'tan Bodrum'a doğru gidişini değil, Cevat Şakir'den Halikarnas Balıkçısı'na doğru gidişini de görüyoruz. Sonunda her ikisine de ulaşacaktır :

*... Tepedeki bir dönemeci dönünce, «şırrrak» - «guuurr» diye Arşipel'in* (Eskideniz, Adalar-denizi) *koyu çividisi ölçülmez açıklıklara kadar yayılıverdi. (...) Akşamın çividisinde koyulaşan koca Arşipel, varlığını bana heybetle bildirdi. Masmavi bir gürleyişti o. Ben diyeyim yüz bin deniz mili, siz deyin beş yüz bin deniz mili, en berrak bir açıklığa uzuyor da uzuyor. Durduğum tepeden sonsuzluğu seyrediyormuş gibiydim. Göz yaylımına hiçbir engel yoktu. Bakış, ufukları beriledikçe, adalar, sonra kıyıların denizle sa-*

*rılıp sarmalaşmış kalabalık burunları ve koyları. Bunların ortasında, hilâl şeklinde iki liman, ortada da kaleyi taşıyan yarımada. Doğrusu ben, kalenin kulelerini daha basık sanıyordum. Bembeyaz yükseliyorlar. (Mavi Sürgün,* s. 127)

Kasabaya yaklaşırken, jandarmaların: «Şimdi şehire ve hükümet dairesine geliyoruz; böyle yayan gitme olmaz. Atın üstünde dik oturarak hükümet konağına gitmek gerek!» yolundaki buyruğuna uyup, kasabaya at üstünde girer. Yüklü bir eşeğin güç geçebileceği daracık sokaklı; düz çizgili evleri hep kireçle tertemiz badanalı; açık kapılardan görünen avluların tabanındaki geniş kayrak taşlarının araları bile bembeyaz badanalanmış olan; kilitsiz, anahtarsız yaşanan; hırsız, hırsızlık nedir bilinmeyen; topu topu bir tek polisi bulunan; yerlilerin «iki dükkân, bir fırın» dedikleri bir «beyaz memleket» tir burası. İlkin jandarma dairesine, oradan hükümet konağına gidilir. Cezasının adı «kalebent» olduğu için, «Sultan Hamit zamanında tehlikeli siyasî mahkûmların kapatıldığı» kaleye kapatılmak ya da hapse atılmaktan korkan yazara, kaymakam, «şehir hudutları içinde serbest kalacağını» bildirir. Yine kaymakamın yardımıyle, deniz kıyısında bir ev kiralar. Cebinde 27-28 lira kadar bir para vardır; 50-60 lira kira istenmesinden korkar. Kaymakam, «Hemen kabul etmeyin, kira parasında indirim yapsınlar» der ve yandaki «gazino»dan çağırılan ev sahibiyle konuşur, sonra yazara dönüp, ciddî bir

yüzle: «*Yirmi beş...*» diye söze başlar; yazar, sözün alt tarafını dinlemeden, «*yirmi beş lira*»yı hemen çıkarıp verir. Kaymakam, «Acaba oynattı mı?» diyen bir bakışla baktıktan sonra, «*Cevat Bey, kira yirmi beş kuruş*» der; bu sefer, Cevat Bey, kaymakama «Acaba oynattı mı?» diye bakar. (Aynı evin kirası şimdi 1000 liradır). Yazar, altı aylık kira parasını peşin vererek tuttuğu ve Bodrum'da ilk gecesini geçirdiği bu evi şöyle anlatır:

> *... Önünde koca bir çınar pırıl pırıl. (...) Kutu gibi, beyaz badanalı bir evdi burası. Alt katta iki, üst katta iki odası vardı. Her katın birer odası iki penceresiyle denize, birer odası da yine iki penceresiyle karaya, yani sokağa bakıyordu. Evin solunda bir avlusu vardı. Sokaktan avluya, avludan da eve giriliyordu. Avlunun tabanı kayrak taşlarıyle döşeliydi. Sokağa açılan kapının tam karşısında denize açılan bir kapı daha vardı. Evin avluya açılan kapısının yanı başında, bel boyu duvar bilezikle çevrili bir kuyusu vardı. Kuyudan avlunun sokak kapısına («deniz kapısına» olsa gerek) kadar, bir metre yükseklikte duvarla ev duvarı arasında toprak doldurulmuştu. O topraktan, bacak kalınlığında bir asma, avluyu örten çardağı zümrüt yapraklarla kapladıktan başka, bir koluyla evin köşesini dolanarak sokağa çıkıyor ve evin üst kattaki bir balkonunu sardıktan sonra da çınara karışıyordu. (Mavi Sürgün,* s. 133 - 134)

Yazıda sözü edilen, evin önündeki «pırıl pırıl çınar», avludaki «bacak kalınlığında asma» bugün yok; «tabanı kayrak taşlarıyle döşeli» avlu, şimdi çimento kaplı...

Kitapta, Cevat Şakir'den Halikarnas Balıkçısı'na geçişi anlatan aşağıdaki coşkulu satırlar, edebiyatımızın en güzel parçalarından biridir :

*Ben avluya girdim, sokak kapısını kapadım. Avludan denize açılan kapıyı açtım.*

*Hey!... Açılan kapı, birdenbire gözlerime ve gönlüme açık denizleri, kıyı ve adaları verdi. Batı göğünde, günün ufka veda edişi turuncu ve kıpkızıl çizgiler çekmişti. Onların üstünde Bodrum kalesi kapkara bir siluet keskinliğinde yükseliyordu. Kıyıda beyaz evler pempeleşmiş, denizin mavisi de koyu menekşe olmuştu. Dalgalar eve doğuru gelirken, tepeleriyle güneşin son ışığını kapıyorlar, uçlarından kırmızı kıvılcımlar savurarak, kapının iki adım ötesini pembe küpükleriyle yalıyorlardı. Köpükle kapı arasında, kum ve gümüş teller gibi parıldayan kuru yosunlar vardı.*

*Çocukluktan beri ilk defa çocuk gibi hıçkıra hıçkıra ağlayarak kapıya dizüstü düştüm. Şiddetle hayret ettim. İçimde hayranlık! Gönül açıklığı! Şükran!... Kıyamet kopuyor. Parmaklarımı yosunlara, kumlara daldırdım. Güzel dünyanın kumlarını, deniz çakıllarını, yosunlarını, sanki inci, pırlantaymışlar gibi yü-*

*züme gözüme sürdüm, üstüme başıma avuç avuç akıttım. O deniz, o adalar güzellikte en aşırı hayalin Cennet diye gözönüne getirebileceğinden bir kat daha güzeldi. Hele o berrak gök, uzaklıklarda ne uysaldı! Denizi, asma yapraklarının fısıltısını duyuyordum. Burada ölmeyecek kadar kuru ekmek ve suyla yaşamak mutluluğunu özlüyordum.*

*Dizüstü düşmek, bir çeşit fırlamak, havalanmaktır. Babıâli yokuşunun boyunduruğuna vurulmuş olan Cevat, boş bir kalıp olarak yerde yığıladururken, onun ortasında — içinde sanki bir milyar kuş sevinçle cıvıldaşarak — Halikarnas Balıkçısı irkilip, dikilmeğe koyuluyordu. Yerde bir kalıp yatıyordu. Onun içinden başka bir insan kalkıyordu. Yıllarca, İsviçre'de yapılan Longine ve Omega marka sağlam saatlerle ve gün doğumu ve batımıyle ölçülen zamana göre Üsküdar'dan altı ay önce ayrılmıştım. Oysaki yalan! Yerden kalkan «Balıkçı», Üsküdar'dan binlerce yıl önce ayrılmıştı... Üsküdar çarşısından omuzları düşük olarak geçen adamdan, tâ o kadar uzakta ki. Oydu, ama tepeden tırnağa yepyeni.*

*(...)*

*Şiddetli bir içgüdüyle avludan dışarıya fırladım. Aceleyle bir dükkâna koştum, bir büyük su kovasıyle bir kuyu ipi aldım. Avluya seğirttim. Kuyudan kova kova su çektim.*

*Kovalar dolusu suları cömert cömert kayrak taşlarına savurdum. Denizden doldurdum savurdum, kuyudan doldurdum savurdum. Gene denizden, gene kuyudan fışıl fışıl savurdum.*

*O dakika biri karşıma çıkıp da: «Yahu sen deli misin? Bu suları neye savurup duruyorsun böyle?» dese, mutlaka ben, adama deli midir? diye bakar: «Görmüyor musun, suları savurmayıp ne yapayım? Gönül suları bunlar, elimden şimdi avluya savurmak geliyor. Taşlar sulara kansın; elimden gelse, tâ göklere, yıldızlara savuracağım, serin serin, gözleri açılsın da neşeyle gülsünler!» yollu gönül cevabı verirdim.*

*O kayrak taşları, o evin duvarları, o deniz kenarı, orada oldu olasıya böyle şey görmemişlerdi herhalde. Belki döktüğüm sular bir hürriyet duygusunun neticesiydi, belki bir yaratma özleyişinin, ya da bir eskiyi, bir işi, karanlığı yıkma arzusu, belki de bir şükran ödevi, ya da bir kendini verme, bir gönülden kopma, gönülden almaydı bu. Yaratıklarda an olur hiç akıl ve mantıkla izah edilemeyecek esrarengiz davranışlar olur. Yukarıda, belki şuydu, belki buydu diye saydım, belki de o saydıklarımın hepsiydi. O su savuruşumu en ufak ayrıntısına kadar hatırladığım halde, o akşam yemek yiyip yemediğimi hiç hatırlamıyorum. (Mavi Sürgün,* s. 134 - 136)

Bu yaz, Halikarnas Balıkçısı'nın oturduğu bu evde kaldım; onun kovalar dolusu sular savurduğu avluya aynı denizin sularını savurdum; avlunun taşlarını onun bu «gönül suları» ile, tam elli yıl sonra bir kez daha bol bol yıkadım. Evin kara ve deniz yönünden görünüşünün, sokak kapısı yanındaki kuyunun ve denize açılan avlu kapısının resimlerini çektirdim (bk. *Nesim Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976*, s. 579 - 583).

Ne Belediye, ne de Turizm Bürosu, son yılların en çok turist çeken bu kasabasında böyle bir ev bulunduğunu bilmiyor bile. O kadar ki, Turizm Bürosu'nda dağıtılan broşürde, evin denize açılan avlu kapısıyle avlunun bir bölümünü gösteren renkli resmin altında «*Une maison typique de Bodrum*» (tipik bir Bodrum evi) diye yazmışlar da, bunun Halikarnas Balıkçısı'nın oturduğu ev olduğunu belirtmemişler. «O mâlîler (balıklar) ki deryâ içredir deryâyı bilmezler»...

Bugün bakımsız duran, bir süre sonra da harap olup yıkılma tehlikesi bulunan bu güzelim «tipik Bodrum evi» ni Belediye satın alıp onartarak «Halikarnas Balıkçısı Müzesi» yapsa, kasabaya hem bayındırlık, hem turizm, hem de kültür bakımından önemli bir katkıda bulunmuş olur. İlgilenen bir makam, ya da bir kurum bulunur umuduyla, evin adresini veriyorum : *Cumhuriyet caddesi, No. 106, Bodrum.*

(1975)

# BODRUM SÜRGÜNÜ

## II

## *AKDENİZ'İ YENİDEN YARATAN ADAM*

Anadolu'yu yurt edinmişiz; onu kurtarmak için savaşlara girmiş, kanımızı akıtmış, kurtardıktan sonra da orta yerindeki bir kasabayı başkent yapmışız kendimize. Anadolu'yu kurtarmasına kurtarmışız ya, onu bir sürgün yeri diye görmek ve kullanmaktan kendimizi kurtaramamışız bir türlü... Anadolu'ya memurlukla gidenlerimizin ömür boyu sürdürdükleri düş, bir punduna getirip de İstanbul'a kapağı atmaktır. Bunun en şirin örneğini Ahmet Hamdi Tanpınar vermişti. Üniversiteyi bitirince Erzurum lisesine edebiyat öğretmeni olarak gönderilen Tanpınar, söylentiye göre, uzun yolculuk sonunda yerine varıp da müdürün odasında koltuğa yorgun argın oturur oturmaz, daha işe başlamadan: «Of!, demiş, emekli olsak da biraz dinlensek.» Bunun toplum hayatımızda, dolayısıyle edebiyatımızda çok eski bir geçmişi var. Tanzimat'tan bu yana, memleketi baskılı yönetimden kurtarma, kalkındırma, halkın hayat düzeyini yükseltme; özgürlük, eşitlik, adalet, v.b. kavramlarının uygulanması isteklerini dile getiren bütün aydınlar ve sanatçılar, bunun memleket ölçüsünde uygulanmasının başkaları

tarafından yapılmasını, kendilerininse İstanbul'da oturmak şartıyle kalkınma ve özgürlük hizmetlerine katılmayı düşünmüş ve istemişlerdir. Namık Kemal, Ziya Paşa, v.b. gibi aydınların, bugün üzerlerinde bağımsız devletler kurulmuş olan Suriye, Kıbrıs, v.b. gibi yerlere vali-i umumî, mutasarrıf, v.b. olarak dahi gönderilmek istenmeleri felâket gibi görülmüş ve gösterilmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr* (Son Kuşak) adlı romanında, Abdülhamit devrinde kurulan gizli bir örgütte toplanan devrimci gençleri anlatır. Bunların başlıca kaygısı, Anadolu'ya gönderilmektir. İçlerinden bir tanesi, Erzurum'da bir tabura atanan subay babasını İstanbul'a getirtmeğe çalışır durur; basın üzerindeki baskıdan yakınan bir gazeteci ise şöyle der :

> — *Kaç kereler gidip bir yerde nahiye müdürü olmağa karar veriyordum. Benim için en güzel memuriyet nedir, bilir misin? Burgaz adasını nahiye haline getirip beni de müdür yapmak.*

Bir başkası da kaygılarını şöyle anlatır :

> — *Yarın insanı Bitlis'in, Harput'un acayip bir sancağına mutasarrıf yapıverirler, «Beyefendi, sizin hizmetinize muhtacız, lütfen gidip şuracıkta son senelerinizi ikmal buyurur musunuz?» deyiverirler.*

Devrimci gençleri birbirlerine tanıtmak ve memleket dertleri üzerinde görüşmek üzere, Bü-

yükada'da, Hıristos tepesinde bir toplantı düzenleyen roman kahramanı şöyle konuşur :

> — *Şimdi, çocuklar, en evvel yapılacak şey yemek yemektir. Size o kadar mükellef bir ziyafet veremeyeceğim: Soğuk kuzu kızartması, piliç kebabı, fırın makaronyası* (makarnası), *armut, elma, kayısı, o kadar...*

İşte böyle! Büyükada'nın Hıristos tepesinde oturup fırın makaronyası yemek ve Burgaz adasında nahiye müdürlüğü ederek memleketi kalkındırmaya çalışmak... Şu İstanbul'u keşki almasaymışız diyeceği geliyor insanın...

Anadolu, bir de düpedüz sürgün yeri olarak kullanılmış ve kullanılmaktadır. Bugün dahi gazetelerde okuyoruz: Filân kişiye şu kadar yıl hapis, şu kadar yıl da filân şehirde ya da ilçede gözetim altında bulundurulma cezası verilmiştir. Meşrutiyet döneminde bir ara Sinop'a sürme modası vardı. Hani şu, güzelim iki limanıyle Karadeniz'in başlıca turistik yerlerinden biri olacağa benzeyen Sinop... Yakup Kadri'nin *Hüküm Gecesi* romanının kahramanı, muhalif gazeteci Ahmet Kerim oraya sürülür, içine girdiği yeri ve insanları o kadar yadırgar ki, kendini tavlaya ve içkiye verir, bir «uyuşukluk içinde küflendikçe küflenir» ve bir süre sonra «alkolden mahrum kaldığı anlarda kafası yağı tükenmiş bir kandile döner». İşte bu Anadolu sürgünlerinden yalnız üç kişi kendi kişiliklerini yitirmekten kurtarıp, gittikleri yerleri sürgün toprağı değil, yurt top-

rağı diye gördüler. Bunlardan, Sinop (sonradan Çorum, Ankara, Bilecik) sürgünü Refik Halit, *Memleket Hikâyeleri* ile edebiyatımızda yepyeni bir çığırın öncülüğünü etti; Bursa sürgünü Aziz Nesin, *Bir Sürgünün Anıları* kitabıyle, anı türünün en güzel örneklerinden birini verdi... Ve Ekim ayı ortalarında ölen (13.10.1973) Bodrum sürgünü Halikarnas Balıkçısı, yalnız eserleriyle değil, hayatıyle de Akdeniz'i yeniden yarattı. Orada da memurlar «gazino» denen kahvehanede akşamları tavla, iskambil oynar, «*Bodrum'da hayat yok*» diye yakınırlarmış; Balıkçı: «*Hayat bir yerde değil, insanda olur*» diye düşünür ve *Mavi Sürgün* adlı başeserinde, «gönlünü ve dünyayı hayatla nasıl doldurduğunu» anlatır. Bodrum'da kaldığı yirmi beş yıl içinde hayatı yoksul balıkçılar, denizler, adalar, koylar, balıklar, böcekler, kuşlar, bitkiler arasında geçen Balıkçı; o «pembe sabahlar, mavi öğleyinler, altın ikindiler, menekşe akşamlar diyarı» için, «Oraları zaten cennetti, ama oraları on kat daha cennet yapmazsam adam değilim» der. Güney tarımı konusunda basılmış İngilizce, Fransızca, İtalyanca kitaplar getirtir, «bu güzel iklimi daha güzelleştirmek, gelecek daha güzel kuşaklara yaraşır bir cennet yaratmak için kendini paralarcasına çalışır»; o bölgenin suyuna, havasına, ısısına uygun bitkilerin tohumlarını Paris ve Londra'ya ısmarlar, bu «pire kadar» tohumları özel hazırlanmış kasalara birer birer eker, ektiği yerleri bilmek için, her tohumun baş ucuna kibrit çöpünden birer işaret saplar, her gün, «Acaba kök

saldılar mı?» diye, tohumu örten toprağı topluiğneyle aralar, büyülteçle bakar; yirmi yıl sonra o pire kadar tohumdan, cinsi Türkiye'de bulunmayan otuz beş metrelik birer ağaç çıkartırdı.

> *O güzel iklimi görünce, diş, tırnak, kol ve bacakla köstebek gibi çabalıyor, ekiyor, dikiyor ve yetiştiriyordum. Yetiştire yetiştire, gönlümdeki ümide doğru ilerliyor ve tırmanıyordum bir başıma. Hattâ ümidin ötesindeki çiçeklere ve yemişlere doğru açılıyordum.*

diye anlatan Balıkçı, Bodrum'u çiçeklere ve ağaçlara boğmuştu. Bugünün narenciye bölgesi Güney Anadolu, narenciye yetiştirmesini bilmiyordu. Bunu halka harıl harıl anlatıyor, Antalya'dan, Finike'den, Adana'dan yazılan mektuplara cevaplar veriyor, dikilecek çeşitleri saptıyor, kimin iki karış bahçesi varsa oraya bir çeşit narenciye diktiriyordu. Bunu anlatırken: «*Kendimin bir ağacı bile yoktu, ama herkesin ağaçlarına bakıyordum*» der. Kitabının bir başka yerinde de şöyle yazar :

> *Zaten iki üç sene içinde şehrin ve çevresindeki köylerin orta malı olmuştum. Ne ekilecek, ne dikilecek ve bu işlerin nasıl yapılacağını kararlaştırmak bana düşüyordu. Öyle ki, doğan çocukların adları tarafıman veriliyordu. Hattâ sabahın üçünde dördünde kapı çalınıp: «Rahatsız ediyorum ama, Mahmut hasta, ilâcını almıyor, illâ da Cevat amca gelsin versin diyor. Çaresiz kaldık, gelin!» diyor-*

*lardı. Bu bir ananın sesiydi. Kalkıp giyiniyor, çaresiz gidiyordum.*

Utanılacak hiçbir şeyleri olmadığı için fukaralıklarından utanan insanlara adamıştı kendini. Evlere su taşıyan yoksul bir kızla Zeytinci Musa'nın macerası, çağdaş edebiyatımızın en güzel aşk hikâyelerinden biridir. Çeşme'de ıslanan upuzun, ince ayaklarıyle avlunun kayrak taşları üzerinde yürüyen kızın ayağının ıslak izinden ayak ölçüsünü alıp ona iskarpin yaptırmayı düşünür Musa... Olmuş bir olayı anlatan bu hikâye, antolojilere alınmaya değer (*Mavi Sürgün*, 2. bas., 1971, s. 157 - 161).

*Mavi Sürgün*, yalnız bir anı kitabı değil, bir yurt ve insan sevgisi kitabıdır. Yurt sevgisi sadece kılıç ve kan hikâyeleriyle öğretilmez. Onun nasıl sevilmesi ve insanlarının nasıl yetiştirilmesi gerektiğini öğretmek için, bu kitaptan milyonlarca bastırıp, okur yazar her gencin eline bir tane vermek iyi olur... Kişisel hiçbir çıkar sağlamayı düşünmeden, başkalarının mutluluğu ile mutlu olmak... Hesaplı kitaplı kimselere bunu anlatmak zordu. O yüzden, kendisini deli sanmasınlar diye, ektiği tohumlardan milyonlarca lira kazanacağını söylermiş onlara... Prosper Merimée'nin *Carmen*'ini Türkçeye çevirirken, Carmen'in, saçlarına bir «kassiya» çiçeği taktığını okumuş. Aynı iklimde yaşayan Bodrum'lu kadınlar neden o çiçeği takınmasınlar diye düşünmüş. Hemen kassiya tohumları ısmarlamış, ektiği tohumlardan çıkan fideleri sağa sola dikmiş. Gerisini onun ağzından dinleyelim :

*Bir gün bir dükkânda oturuyordum. Bir gelin alayı geçti. Fukaraydı zavallı kızlar, takınacak süs bulamamışlardı. Kassiya demetleriyle süslenmişlerdi. Öyle sevindim ki buna!*

Halikarnas Balıkçısı'na ilgim, 1945 sıralarında uyandı. O yıllarda Sabahattin Eyuboğlu, Mustafa Nihat Özön, Pertev Naili Boratav'la birlikte, liseler için *Türkçe Metinler* kitabını hazırlıyorduk. Eyuboğlu, bir gün, Balıkçı'dan gelen uzun bir mektubu okudu bize. II. Dünya Savaşı dolayısıyle bir çok nesnelerin vesikaya bağlandığı ve pek çok yasakların yürürlükte olduğu dönemdi. Balıkçı, İzmir'de, akşam üstü gaz almak için evden çıkmış, fakat bir yerlerde eş dostla sohbete ve içkiye dalmış, aklı başına gelip de dükkân dükkân gaz aramağa çıkınca vakit epey ilerlemiş; geceyarısı, elinde gaz şişesiyle dolaştığını gören polisler, kim bilir ne sanarak, yakalayıp içeriye atmışlar... Tadını hâlâ unutamadığım o güzeller güzeli mektup eğer Eyuboğlu'nun kâğıtları arasında duruyorsa, bulup mutlaka yayınlamak gerekir. Ayrı ayrı şehirlerde oluşumuz, biraz da benim kişiden kaçar huyum yüzünden, geçen yıla kadar tanışma fırsatını bulamadım onunla. Geçen yaz, birkaç günlüğüne İzmir'e uğradığımda, bir ozan dostun aracılığıyle evine gittim. Olympos dağının tepesi insanların eline geçtikten sonra, Zeus'un tası tarağı toplayıp nereye gittiğini merak eder dururdum. Balıkçı'nın odasına girdiğimde, bir sedirin üzerine yarı uzanmış Zeus'la karşılaştım. Gece elektrik kesilmiş; karanlıkta ayağı

bir yere takılıp düşmüş, önemli bir sarsıntı geçirmiş, fazla hareket etmemesi gerekiyormuş. Sohbet için, karşılıklı bir ipucu arıyorduk. Oraya gidene kadar yolda birkaç yere uğrayan ve her uğradığı yerde bir şeyler içen ozan dostum, Balıkçı'ya ikide bir sarılıyor, «Arslandır o, hiçbir şey olmaz!» diye başını sarsıp duruyordu. Baktım, iş kötüye gidiyor. Buluşmamız daha beş on dakikayı doldurmadan kalktım, ozan dostu koluma takıp evden çıktım. Zeus'u beyin kanamasından kurtarmıştım... Fakat çok yaşlanmıştı. Babası «Kronos»un (Zaman'ın) elinden kurtarmaya hiç kimsenin gücü yetmedi...

**(1973)**

# «UMMAN NİNENİN MEKTUPLARI»

Bu yazımda, Türk okuyucusuna büyük bir köylü sanatçıyı tanıtmak istiyorum. Ne var ki, bu büyük sanatçının okuyup yazması yok. Görgü, duygu ve düşüncelerini sözle bildirmiş, bir okur-yazarımız da olduğu gibi kâğıda geçirmiş. Sanatçımızın adı *Umman Nene* (Ümmühan olsa gerek). Denizli'nin Acıpayam ilçesine bağlı Kırca köyünden dışarı adımını atmamış ömrü boyunca. Aramızda, yurdumuzun yetiştirdiği sayılı büyük sanatçılardan birinin varlığını 1964 yılına kadar hiç kimse bilmiyordu, o günden bu yana da farkına varan olmadı pek... Umman Nene'in ölen kızından kalan bir torunu var: Gara Amat (Kara Ahmet). Günün birinde Amat askere gitmiş. Umman Nene, torununa mektuplar yazdırmış köyünün öğretmenine. Öğretmen Mehmet Yılmaz, sezmiş Umman Nene'deki cevheri, mektupların birer kopyasını almış, 1964'te kendi olanaklarıyle Denizli'de bastırmış.

Sanatçımız, kılı kırk yaran yaman bir gözlemci. Elimizdeki bu 25 mektubunda iktisat ve tarımdan eğitime kadar köyün bütün sorunlarını, hem de ilerici bir tutumla, ele almış, eleştirmiş, sırasına göre övmüş, sırasına göre yermiş; çevrenin gelenek ve göreneklerini, günlük hayatın girdisini-çıktısını, ken-

disinin ve başkalarının duygusal dünyalarını inceden inceye önümüze sermiş. Ben ki mektup, anı, deneme türlelerine düşkünümdür; çoktandır bu kadar güzelini okumamıştım. Kitabı bulabileceğinizi sanmıyorum. Onun için, bol parçalar aktararak tanıtmaya çalışacağım.

Umman Nene, mektuplarının giriş bölümlerinde, torununa sevgiyle sesleniyor. Biz de ilkin o bölümlerden örnekler verelim:

*Ey benim deruni dilden, câni gönülden, ilâna (lahana) gibi dürülgen, gursağımın incisi, gözümün zencisi, bağrımın dört parmak aşşâsında zabah ıldızı gibi parıl parıl parlayan, gök boncuk gibi ışıl ışıl ışıldeyen, çay gibi çağıl çağıl çağıldeyen, gıymatlım, çılbağım, garibim, kimsesizim, yavrım, yitimin, aslanım, gaplanım, evranım, gülüm, Gara Amad'ım benim!* (s. 5) / *Ey benim (...) elimin asası, gönlümün tasası, evlerimin yakışığı, gızların âşığı, eli bıçaklım, beli saçaklım, avlının harımı, kövümün yarımı, kimsesizim, yitimim, gara gevreğim benim!* (s. 12) / *Ey benim deruni dilden, câni gönülden pek sevgili mercanım, gülcanım, filcanım, aslanım, gaplanım, tosunum, Gara Amad'ım benim! (s. 27) / Ey benim deruni dilden, câni gönülden pek sevgili aslanım, gara gartalım, akıllım, zeyinnim, goca guşum, datlı yokuşum, inci dişlim, ağır gidişlim, şal guşşaklım, anasızım, yürek sızım, gara guzum, iki gözüm, kimsesizim, ıldızım, gürbüzüm, çılbağım, dil-*

*barım, Gara Amad'ım benim!* (s. 31) / *Ey benim pek sevgili, gözel Amad'ım, ışıl böğrülce gözlüm, datlı sözlüm, mercanım, fidanım, bi denem, kimsesizim, ağır başlım, galem gaşlım, sümen burunnum, gara tosunum, evranım, anasızım, gadersizim, yürek sızım, aslanım benim!* (s. 34) / *Ey benim boyu uzunum, gara yosunum, iki gözüm, tosunum, fildir fildirim, sümen burunnum, deve dorumu gibi öğsüz Amad'ım benim!* (s. 41) / *Ey benim bağrı yanığım, uyanığım, bulanığım, gınalım, ayan sımalım, aslan Amad'ım benim!* (s. 51) / *Ey benim deruni dilden, câni gönülden, pek sevgili zoburum, tokurum, hopur hopurum, evranım, şahbazım, kimsesiz yavrım benim!* (s. 65) / *Ey benim güz çiçeğim, guduredden gınalım, soyu gözelim, yanağı bezelim, tosun oğlum benim!* (s. 69) / *Ey benim ışıldak ıldızlım, bi denecik nazlım, gara gözlüm, datlı sözlüm, kimsesiz yavrım benim!* (s. 84) / *Ey benim ciğerimin köşesi, mahallenin paşası, evlerimin neşesi, gara gözlüm, datlı sözlüm, güler yüzlüm, uzun boylum, yitimim, kimsesizim, gara gevreğim benim!* (s. 88)

Seslenişteki bu anlatım kıvraklığı, sözcük zenginliği dikkate değer. Bu kıvraklık ve zenginliği alkış (hayır-dua) ve kargış (bed-dua) larda, ayrıca kavga sözlerinde de buluyoruz. Ev işlerinde kendisine yardım eden Durgadın'ı (torununun nişanlısı) şöyle övüyor ve alkışlıyor :

*Allah ırazı ossun gızcaza, iki güne bi gelip, görünen hızmatlamdan çalışveriyo. Hadda dün gine bizim evdeydi de damı bile o küriiyvedi. Ben de,*

*«Ah benim ak topanım, sarışın saşlım, gözel gızım, gövercinim, hopur hopurum, galem gaşlım, işgüzarım, iki gözüm, nazlı gülüm, mor zümbülüm, al bürgülüm, bol görgülüm, yaveşim, günaşım, bülbül sımalım, keklik gidişlim, ırafan (rahvan) enişlim, gözel görüşlüm; naha Allah seni allı başlı gelinner etsin, eyi günner gör, muradına er, gonca güller der, baş ucun bunar, ayağ ucun göl ossun, evlerine sarı buydeyler (buğdaylar) yağsın; naha Irabbım sencezi bizlere doyursun; başı yazmalı Durgadın'ım, gum deye avışladığın altın ossun, yokuşun eniş, enişin datlı ossun!» deye deye Durgadın'a çok dovalar edivedim gâri.* (s. 34-35)

Torununun daha önce başka bir kızla nişanlanmasını önleyen Zeliya (Zeliha) ya şöyle kargış ediyor :

*Naha patlak Zeliyaca, gara gursandan bul, yağlı gurşun önüne gel, Irabbım bilinmedik dertle vesin, guruya gal, seydi vaggasına uğra, naha patlak gözün kör ossun da sürüm sürüm sürün; naha dabışca handan (?), ciğer bağından yan, daleciğin patlasın, ocağın tütmesin, gıymatlından bul, uluyası eğri bacak, yıkıla gal; naha tümbek, goca tefci, yolunu gayıb et, çenen düşsün, dilin gopsun!* (s. 7)

Kendisi için dedikodu yapan Çıkırıkçı Zeliya (herhalde aynı Zeliha) ile kavga ederken neler diyeceğini anlatıyor :

*Gı Amat, bu tümbek tefci bizden ne isteyyo acab ola? Eğer ossım boğaza gadar doldum gari.*

*Bi tehne yerde ıraslarsam, «Seni gidi goca gaydırak tümbek tefci, goca yıllık, orak bacaklı handan, çenesi düşesi eğri fes, kör olası goca guşak, eğri burunnu muşuldak, Allahın hışmına uğruyası goca zobur, armıt başlı sümüklü! Gı, sen bizden ne isdeyon?» deye saçını başını yolcen.* (s. 89-90)

Özlem, acı, sevinç gibi ruh hallerini çözümlemekte büyük bir ustalık gösteriyor Umman Nene. Şu örneklere bakınız:

*... Ben seni o gadar özüledim ki, hayalın gözümün önünden gitmez oldu. Gecilerde üryamda görüyom, gündüzleri de gapıdan girivercek gibi oluyosun. Boyuna gözyaşı döküp durun. Benim başga kimim va, ay oğlum? Ben ağlamayen de kimler ağlasın? Eveli gün gocu gapının dibine oturdum da çapıt yameybatırıydım, Çil Ümmet'in Alı oğlan okarı doğru geçivedi. Ünnedim, cavırın handanı «İşim va» deye gelmedi. Yörüyüşünü accık sene benzedirin de ondan ünnediydim. Gelmeyince bi ağladım, bi ağladım gâri. Sesimi duyan gonşulardan Hamid'in Ümmüş gız, goca Nazife, Kör Ayşa, Gıldır'ın Cennet, Güççük Osman'ın Keleş Isman geldiler de: «Nolubatın gız, sen delirdin mi? El adama ne der?» deye bana mahana buldular. Allah ırazı ossun, teselli de eddiler. Ne eden Amad'ım, heç dayanamayana gâri.* (s. 9) / *Amat, maddubunu dün aşşam oturu Mısdılı oğlan getirdi. (...) Bi sevinivedik emme, sevincimizden aşam ekmeğini bile yemedik, garnımız tomtok oluvedi sanaki, gudüret tokuymuşuz gibi oluvedik.* (s. 23) / *Mısdılı har soluk*

*goşdu geldi: «Nene, nene! Dayımın meddubu va.» deye oğlancaz yerinden durumeybatı. Hepimiz sevincimizden ne yapcemizi bilmedik. Durgadın hemen Mısdılı'nın elinden meddubu aldı da bene verdı. Ben de Mısdılı'ya: «Gidive çabık Neslen gızı ünne gel.» dedim. Allah ırazı ossun, çoğa varmadı Neslen gız geldi. «Hu (bu) meddubu okuyve benim gınalı gızım, gök mercenim, ak topanım; bu meddup Amat ağandan geldi.» dedim. Gız hemen meddubu aşdı, okumeye başlayınce gursağıma bi şey dikilivedi. Kendimi atıvemişim. Durgadın hemen su içirdi, sovuk suyula yüzümü yudu da accık yeğneldim. Ölüyazdım, gı Amat. Ölüm issanın (insanın) etirafında doleşip duru da heç habarımız yok. Sonura accık eyileşince Neslen gız meddubu başdan bi daha okuyvedi. Sevincimizden hepimiz de hem ağladık, hem dinnedik. Çok gözel medduplar yazar oldun gâri. Neslen gız bile beğendi de: «Amat ağam meddupdeği sözlerini hep hökümet adamnarının nafları (lâfları) gibi yazmış.» dedi. Allah seni örgedennere uzun ömürler vessin, eyi günner göstersin.* (s. 45)

Amat'ın askerlikte görgü ve bilgisinin artmasından dolayı duyduğu övüncü başka bir mektubunda da belirtiyor:

*Gevreğim, meddubunu aldım, ne gadar sevindim bi görsen, goca kövle benim oluvedi sandım. (... Amat, meddubunu çok gözel yazmışın gâri, mallim (muallim, öğretmen) oğlan bile çok beğendi. Mallime «Teşgür ederin, Irmızan ehendi (efen-*

*di), Hatma hanım ne yapıyor artık?» gibi naflar yazmışın. Naha datlı dillerne gurban olen senin. Başındeki ehendiler mi örgeddi gâri o kökümet gonuşmalarnı? Allah onnan hepiciğne uzun ömürler vessin.* (s. 12)

Bütün usta sanatçıların başvurduğu bir anlatım yolunun, yani somut bir nesnenin doğurduğu çağrışımlarla soyut bir duyguyu anlatmanın en güzel örneklerini veriyor Uınman Nene. Bir «şapka» ile bir «armut ağacı» bakın onu nerelere götürüyor:

*Dün öteki eve girivediydim. Gara gadife şapgan elime geşdi. Çok ağladım gâri. Ay oğlum, sen gideli iğde silkimi geliverise bi yıllar olcek. Dayanılır mı bu, Amat?* (s. 34) / *Çatal Arık'deki armıt gurudu da, cümeyertesi gün Çünük amcene yıkdırıp da odun eddircen. Ah Amat, gençliğimizde deden ırağmatlıylan o armıdın dibinde oturur, ekmeğimizi yer, accık uyur, sonura arpa bıçardık. Evlendiğimiz sene o tarlıdan dört mut arpa galdırdık. De gidi o günner de! Dedeciğinin ömürü benden gıseymiş. Keşki de eveli ben ölsem, o galsaydi. Cenabı Allah nur gölünde yatırsın, yavız adamıdı.* (s. 60)

Sanatçımız yalnız kendinin değil, başkalarının duygu, düşünce ve tutumunu da gözleyip bir romancı gibi önümüze seriyor. Görev sırasında yüzü gülmez bir okul müfettişini şöyle anlatıyor :

*Müheddiş oğlan Aladın'a her yıl geldiği fakıt yüzünü gırk gat eğer imiş de bi yolcuk gülmez imiş.*

*Müheddiş oğlanın huyu öyleymiş. Meddaplar (mektepler) açılıvedi mi, hani iğde silkimi var ya, işde o fakıt gararır da, ta payam çiçeği sırılanda gülmeye başlar ımış.* (s. 79)

Gönül işlerini de yine keskin bir gözlemle, insancıl bir hoşgörüyle, bıyık altından gülerek ele alıyor :

*Gök Durmuş düğün eddi. Kel Osman'ın Topbaş Zeyneb'i aldı. (...) Esmilen Hakgı bi oyun atıvedi emme gudurasının oğlu çok feydalı oyneyyo çok! Ayni Hasan emmisi gibi. Hopleyişini bi göreydin, accık da ırakı işmiş. Mısdıveci'nin Ümmü gız elden utanmısa damın üstünden atlep, oğlanın boynuna poçasını doleycek. Ne edceğni bilmeybatı gızcaz.* (s. 5) / *Hele bi asgerlin yetsin, sene de ne gızlar buluruz. Iramatlı dedenin gadife delmesi öylüce sandığımda duruyo. Gelesiye bi gey de kövü iki üç yol dolanıve, haç dene haber geliyo bakıve. Bizleri bile o delme aldattı. Sen onun üçün marak etme.* (s. 6)

Söz gönül işlerinden açılmışken, kız isteme töreleri; erkek ve kız taraflarının hesapları, kaygıları, masrafları; nişan ve düğün hediyeleri üzerinde de duralım. Umman Nene, torununa İsmelce'nin kızı Durgadın'ı istemeği düşünüyor. Durgadın'a, İsman'ın «meres»inden (miras) «bi yorgan, üç evlek tarla, iki çanak, bi sitil düşmüş, epeyce malı va»mış. Evlenme masrafını nasıl karşılayacaklarının hesabını veriyor torununa :

*... Oluvercek olussa, Gökdere'deki yarım dönüm hısseyı satar, çapıt görüz; düvün işini de al danayle, gara guluk guzuyu satarız. Al dana, anan ıramatlının ineciğinin danasıydın emme, ne edelim, gine alırız.* (s. 6)

Bir başka mektupta dünürlüğe gidişlerini anlatıyor :

*Amat, bak gâri olannara. Mallim oğlan, Çünük amcen, Keş İsmel dayın, Gara Durmuş dayın birleşdik de İsmelce'nin yanna senden ötürü Durgadın'ı dünürlüğe giddik. (...) Ben bellilik üçün aldığım ötü beriyi çıkınınnan mallim oğlana verdim. İşimiz oluvericek olussan, güccük nışan ossun deye. Çıkında bir cizi gabırga, birez çam sakızı, bi dene gırap, iki dene mum bilezik, bi metiro basma, iki bıçuk metiro sarı göğneklik var ıdın. Mallim oğlan bu ötü beri çıkınını çeketinin altına gısdırdı, gonuşa gonuşa İsmelce'nin evine vardık (...) Accık ötüden beriden gonuşdukden keri, Çünük amcen: «Eee, İsmel, neye geldik biliyo mun?» dedi. İsmel de: «Ne bilen ben, derdinizi söylen bakam.» dedi. Çünük amcen de : «Allahın emirile, Peygamberin gavilile iki niyeti bir etmeye geldik. Hu bizim Gara Amat va ya, ona senin Durgadın gızı minasip gördük.» dedi. Dağlardan daşlardan ses geldi de İsmelce'den ses gelmedi. Çünük amcen durcek mi, «İsmel, eyidir bu iş; bizi boş dönderme, eh deyve!» dedi. Mallim oğlan da : «Amat gençlen içinde birincidir, usludur, senin gızı mesut eder.» deye bi hökümet gonuşması*

*edivedi. Sonura Keş İsmel dayın da: «İnad edme İsmel, gız dediğin güz çiçeğne benzer, gelir de geçiverir.» dedi. (...) İsmelce : «Dediğniz hep doğru emme, bu gız bizim elimizin değneği. Bu da gidivedi mi, mallarımız aharda galcek, güdülmeye gidilmeycek; harman zamanı bu gızın çalışmasını bakıyoz; sonura, bi yudum suyu bu gızın elinden içiyoz. Hindi ne eden gâri bilâder.» dedikden keri, mallim de: «Bu iş nasıl ossa başa gelcek, şimdiden bi çare düşünülsün.» dedi. Ben de, ne yalan söyleyen, durumadım gâri: «İsmel, ben senin hızmatını meydanda godurtman; Durgadın uzak yere mi gidcek?» deyince, İsmelce: «Hu işe mübarek hatırınız üçün olur dedim hadi.» dedi. Ben de sevincimden ağladım bile. Sonura mallim amanetleri çıkarıp verdi.* (s. 16-18)

Umman Nene, bundan sonra, arada bir Durgadın'ı anlatmaya başlar Amat'a :

*Oğlum, Durgadın bavta çok gözelleşdi; dilim dağa daşa, hopur hopur oldu maşşallah!* (s. 21) / *Amat, Durgadın çok gözelleşdi. Hötey gün accık garaca ot verdim de, «Gızım, bunu bi yakana çapıd ıla bağla.» dedim. Öğle deme Amat! Köyün gızlarının içinde Durgadın gibi boylu, Durgadın gibi gözel gız mı var ımış? Nemi lâzım canım! Tam birbirinizi buldunuz gâri. Allah birbirinize gavışdırsın.* (s. 70)

Bir başka mektuptan da, son yıllarda verilen düğün hediyelerinin neler olduğunu öğreniyoruz :

*Kel Bekir'in Ümmüce'nin düvün çapıtları görüldü. Çok heri şeyler almışlar gâri. Gara gadifiden fisdannık, sarı ketenden göğneklik, gök setenden baş dasdarı, on beş gadar gırap, sekiz dene çevre, iki çivt parlak gundura, dört cizi gök gabırga, beş dene çeki, iki cizi garanfil, altı dene gırmızı mum bilezik. Daha çok ya, akıla mı gelcek canım! Hey Amad'ım, hindiki düvün geydıları denişdi gâri. Hindiki gızlar olan bi çapıd ıla gelin mi oluyorla. Bizler bi top buldan alcasıylan gelin olduyduk, onu da deden ırağmatlı başıma gakar oturuydun: «Sene bi top alca aldım, eller onu da yapmadılar.» der duruydun.* (s. 76-77)

Kına gecesiz düğün mü olur? Uınınan Nene bize o konuda da geniş bilgi veriyor :

*Iraz gızın gınası çok galıbalığdın; gızlar, garılar zabahlara gadar oynadılar; Eyib'in Elifce'nin golu da mı yorulmadı bilmen, durmıdan iliyen (leğen) çaldı; hem gözel hava çekiyo gı Amat:*

*Galem kesdim kirezden*
*Gez dolan gel birezden*
*Sen gelmezsen gelmeyve*
*Ben varırın birezden*

*deyi deyi verdi aldı gâri.* (s. 14-15) / *Oğlum, ben de düvünde gına gecesi accık gız evine vardım. Evin içine galıbalıkdan girilesiye mi. Guru Kezi-ben'i oyuna galdırdılar. Çokdan beri düvün olmadığından, eyice birikdiri-gomuş-umuş, galkdı da otur-*

*meyvedi. «Sürütmeci» oynu, «galgımeci» oynu, «haranı» oynu, «gıvrak gayda», «menevşe» oynu, «Kör-oğlu», «Arap» oynu. Ne uzadıyon canım, oynumadığı gayda galmadı gâri. Emme Kör Cennet'in iliyen çalıp hava çekişine doyulcak mi ya hele!*

*Menevşesi boynunu eğmiş eğmiş*
*Yapırdağı suya değmiş değmiş*
*Seni soran oğlan ölmüş ölmüş*

*deyip deyip de iliyene bi hurdu mu, Allah var a, hu yaşdan benim bile içim bi hoş olup gidiyo. O garı güccükden gözel hava çeker, iliyen hurar; anneciği Erepci de gözel iliyen çalırıdın.* (s. 89)

Komşusunun emeklemeğe başlayan «Hörü gız»ını görünce, kendini ilerde doğacak torunlarının hayaline kaptırıyor :

*Ah Amad'ım, ben ölmüden seni bi eversem, erkek bi torunum ossa, adını «Gadir» vessem, sırtıma bindirip gezdirip dursam, «Amad'ımin amanatı bu» deye gonşulara götürüp gösdersem.*

*Dandini dandini danisdan*
*Gırmızı gırmızı gülisdan*
*Yakası oymalı mor fisdan*

*Oğlum oğlum oyunda*
*Yağlı çörek goynunda*
*Ben oğlumu ararın*
*Oğlum gelin goynunda*

*deye deye dandiniler çekip oynatsam, nenniler çekip uyutsam, fisdanına nazarlıklar daksam nasıl*

*olur, a Amad'ım? İssan tamahd ediyo. Yaradanım işşallah o günneri de gösderi bizlere!* (s. 35-36)

İşte böylece, köyün folkloruna girmiş olduk. Düğünle doğumun yanında ölüm de vardır :

*Amat, Göveş Keziben'in el çocuğu dün ölüvedi de, garıcaz bed yaş eddi gâri. Çok teselli eddik emme, garıcazı bi dürlü susduramadık,*

*Nenniler çekip uyudduydum*
*Uyuddum da büyüddüydüm*
*Elinden dudup yörüddüydüm*
*Aldırdım ak guzum elimden*

*Anam seni nası goyen topurağa*
*Çürütceymin tazecikde yapırağa*
*Gıyımeyyon seni ben ay anam a*
*Aldırdım ak topanım elimden*

*deye deye dizlerini döverken işi biddi gâri garıcazın.* (s. 80)

Atasözleri kuşaktan kuşağa sürüp gider :

*Deden ırağmatlının bi sözü varıdın: «Yaş kesmek baş kesmeynen birdir» deridin.* (s.29) / *Hani bi dedeler nafı vardır: «Ne verirsen elin ilen, ne söylersen dilin ilen, o da gider senin ilen» deye; boşa dememişler bu nafları.* (s. 52) / *Deden ırağmatlının bi nafı varıdın: «Boş gezen dişini, çalışan da aşını yer» deridin.* (s. 88)

Yukarda Umman Nene'nin kimliğini anlatırken, köyün bütün sorunlarını ilerici bir tutumla ele al-

dığını söylemiştim. «Sosyal adalet» işini onun ağzından dinleyelim :

*Kürt Memed'in Hılmı oğlan çok hasda. Sovuklamış da hasdılanıvemiş yavrıcaz. Eh ay oğlum, Allah onun gibi de etmesin. Ana yok, buba yok, ev yok, dünek yok, para yok, pul yok. Yaradanım gayırsın gâri. Hılmıcaz göğneksiz, zıbınsız, ekmeksiz, aşsız duruyken kövümüzün zenginneri gort gort guruluyolar. Allah bilsin öte yanna gâri!* (s. 86-87)

Ziraat Bankası'ndan alınan tohumluk parasını çarçur eden köylüyü yererken, dolaylı olarak, bankanın bu alandaki başıboş düzenini de eleştirmiş olmuyor mu?

*Amat, Memişce'nin Ali Irza oğlan Zırıyat Pangası'ndan tohumluk parası deye beş yüz pangılot almış ımış. Gudurası, çoluğna çocuğna bi okga bi şey alıvermiden gumbar oynamış da üddürmüş. Ciğer bağından yanası yamık Ali Irza utanmamış da. Neyimiş o gumbar kim bili. Dedeciği Patlak Osman da gumbarcıydın. Aynı ona çekmiş yağlı gurşun önüne gelesi.* (s. 36)

Geri bırakılmış bir ülkede çok partili düzenin nasıl yozlaştığını, gazete filân okumadan, kendi gözlemleri ve sağduyusuyla ortaya koyuyor :

*... Gazaya milletfekilleri gelmiş de onnarın naflarını dinneyen der iken geciğivemiş. «Neler gonu-*

*şubatılar gâri?» dediydim, «Ne gonuşcekle, biz fatanımız, milletimiz çabuk ilerlesin diye çalışıyoz, bizim işimiz bu.» demişler. Eh, Amat, Allah hepiciğne zeyin açıklığı, iş goleyliği vessin de fatanımız, milletimiz üçün çalışsınnar. Emme Amat, eveli dirlik düzennik, sonura iş gelir. Hep bir olur çalışırsak, birbirimizi seversek, doğrulukdan ayrılmassak, ilerlime öyle olur. İlâkin Sarı Osman dayın gibi bazıları: «Sen bizim partıdan değilsin.» deye selâm zabah vermiden geçenner var ımış. Bu doğru mu gâri Amat? Heş de doğru değil. Selâm Allahın kelâmıdır. Hem darılacek ne varmış? Böylülerne issan baya gızıyo doğrusu. Gız, oğul biz hepimiz bi milletin issannarı değil miyiz? Bu topurak hepimizin değil mi? Üleşimeycek ne var ımış sanakim? Kim fatana, millete eyi çalışıverisse biz o yandeyiz. Bizim aradığımız bu.* (s. 69)

Umman Nene'nin en büyük tutkusu ve çabası eğitim üzerinde toplanıyor. Sevgili meslekdaşlarıma, yaptıkları kutsal işin halk içindeki yankılarını duyurur, onları yüreklendirir, ezilmişlikten kurtarır diye, seçiyorum bu örnekleri :

*Habbili gızı bu yıl meddaba (mektebe) verdik. O utangeç Habbili, fildir fildir oldu açıldı. Eveli utancından yere bakar duruydun. Hem çok akıllı, gı Amat. Kitapdeki goca yazıları bile okumeya başladı. «Ah, dayım bi yol esgerden gelse, ona nele okuyvercen» deyyo. Hem bazı gaydalı gaydalı bi şeyler söyleyo, «O ne?» deye soruyon da, «Marış*

*bu, öğretmenimiz örediyo.» deyyo. Hem meddaba girelden çok temiz oldu. Her gün ellerni, ayaklarını sabınneyyo, saşlarnı dareyyo. «Habbili, her gün olur duru mu bu?» deyon da, «Sen ne bilcen, her hasdalık pislikden gelir, hem pis olanları sevmezler, temizleri herkes sever.» deye, bene goca issan gibi çekişiyo. Bu meddap işi çok eyi canım. Evelinden olmalıymış, bizim zamanımızda böyle şeyler mi var ıdı? Bizler dünnadan kör gelip kör geçibatırız.* (s. *13-14) / (...) Meddabın gıymatını bilmeyen kör olası bazı pasıraklılar var: «Gız evleti değ mi, okup da neccek, kâtip mi olcek?» deyor da gız çocuklarnı meddaba yollumak isdemeyyola. Sanakı bir mataf işledik sanıyyola. Cahallık gibi kötü bir şey var mı acab ola! Cahallık, sözüm yabana, maldan farkı mı var? (...) Ne var ımış sanakı? Gızlara meddaba yollumence kerimiz (kârımız) mi oluyo? Gış günnende ne işleri var ımış? Amat, ben ölür, sen galırsan, gız evletini de olussa, okut oğlum. Eğer gızların akıllı çıkarse, taa ötülere okutmeye yolla, sat sav okut. Hem bu devirde gız ossun, erkek ossun, cahal galması çok ayıp doğrusu.* (s. 42-43) / *Öylen mallimlere vardım. Oğlan gazivete okuybatırıymış. Mallimin birisini bıçağ ıla govlamışlar. Gazivete öyle yazmış da mallim okuyvedi. Gaharımdan o gün ekmek, aş yemedim. Gıran girip de sürüm sürüm sürünesiler, ne istemişler kim bilir oğlannadan. Haa, bak, bizim mallim dediy ki: «Yalnız bu mu? Dövülen, sövülen, govulan, hurulan mallim arkedeşlerimiz var.» dedi. Şaşdım galdım doğrusu. Donuz*

*başı bulasılar, nasıl el galdırıyollar bu çocuklara? Maşşallah durmudan çalışıyollar. Sonura, büyüklenmek nedir bilmezler, hepiciği de topurağılan birdir. Mallimliği kötü mu görüyollar yoğusam? Mallimlik atılıverecek zanıyat olmadığı gibi Peygamberimizden dovâlı zanıyaddır. Onun gıymatını bilenler bilir. Allah hepiciğine uzun ömürler vessin, baş ağrısı gösdermesin. Ne edcen, ay oğlum, oğlancıklara eveli Allah, sonura dövletimiz gayırsın gâri!* (s. 53) / *Bizim mallim: «Yarın Darıveren'e varıp gelcen, Isman teyzeye bi şey deycen mi» dedi. Ben de: «Hayır ola, bir işin mi var?» dediydim, «Bizim mallim arkıdeşlerden biri imam ıla dedi-godu etmiş de, zebebi neyimiş öğrenen gelen.» dedi. İki sehet filen geşmeden gidip geldi. Meğer isem, imam, mallime: «Dinsiz» demiş, mallim de imama: «Yobaz» demiş. İkisine de bu nafları yakışdıramadım doğrusu. Neyi üleşimeybatırılar ımış kim bilir? İkisi de aynı kövün hızmatında çalışıbatır. İkisi bir ossular da, kövümüzü bir düzene gatalım deye uğreşsiler ya. Kövlüler bu adamlan sözünden mi çıkıcekle sanakim? İlâkin imam da heri şeye «Günah» der çıkar ımış canım! Hem bi yol «Ortu meddabda (orta mektepte), iliside (lisede) çocuk okutmek günahtır.» der imiş. Zaddine, mallim ile gavgılarının sebebi de buyumuş. Allah var a, Amat, imama ben de çok gızdım. Bizim mallim bazı gazivete okuyveyyo da, bazı dövletin issannarı aydedenin yanna çıkmeye uğreşip durular ımış, bu da çok okumeylen olurmuş. Bizi de «Okutmak günahdır» der isek bu olur mu ca-*

*nım? Neyise, o imam beliki boş bulunmuşdur da ağzından çıkıvermişdir. Söylediğine pişman olmuşdur. Yoğusam aklı eren adam bu nafı söylemez canım!* (s.56-57)

*

İşte böyle! *Kara Bibik* yazarı Nabi-zâde Nâzım'dan başlayıp, ustamız Yakup Kadri'yi de içine katarak, bugüne değin gelen bütün köy romancıları, dostlarım Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Talip Apaydın ve başkaları, bütün denemeciler ve bütün yazarlar, anlatımda olsun, sorunları görme ve yorumlamada olsun, hiç birimiz Umman Nene'nin eline su bile dökemeyiz.

Umman Nene o günden bu yana neler yaptı? Askerden dönen Amat'ı ile «çok gözelleşen, hopur hopur olan» gelini Durgadın'ı evlendirdi ini? Doğan torununu sırtına bindirip gezdirdi mi? «Ben oğlumu ararın / Oğlum gelin goynunda» diye nenniler çekip uyuttu mu? Yaşıyor mu, yoksa «etirafında doleşip duran ölüm» e yakalandı mı? Bilmiyorum.

Saint-Exupéry, *Küçük Prens* adlı masalının sonunda, ortadan kaybolan Küçük Prens'in döndüğünü gören olursa kendisine haber salıp yüreğine su serpmelerini diler okuyucularından. Ben de aynı şeyi dileyeceğim:

Eğer köylerin birinde karşınıza bir sene çıkarsa, kötülükleri yerip iyilikleri övüyorsa, «Kim

fatana, millete eyi çalışıverirse biz o yandeyiz» diyorsa, torunlarını okutan «mallim oğlancıklar»ı seviyorsa, onlara el kaldıranları duyunca «gaharından ekmek, aş yemiyorsa», biliniz ki odur. O zaman, nolur, yüreğime su serpin: haber salın, yaşadığını bildirin bana!

(1969)

# ÇEŞİTLİ KONULAR ÜZERİNE

# HALK BİRİKİMİ

Son yıllarda sanat dallarımızın hemen hepsinde «halk birikimi» deyiminin yaygınlaştığı; «halk birikiminden yararlanma» eğiliminin ya da hevesinin az ya da çok benimsendiği görülüyor. Başta musiki, resim; giderek tiyatro, edebiyat, seramik; hattâ zanaat alanında dokumacılık, döşemecilik, kadın terziliği, anı eşyası yapımı, v.b. hep bu yola dökülme, hiç değilse bir süre onu deneme girişimi, ya da isteği içinde. Bu birikimden yararlanıldığı ölçüde ulusal sanat ve zanaatımızın gelişeceği inancı da gittikçe benimseniyor. Son aylarda bir Ankara gazetesinin edebiyat sayfasında bu sorunla ilgili bir soruşturma açılması da, edebiyat ve düşünce adamlarımızın konu ile ilgili görüşlerinin bir araya toplanmak istendiğini gösterir. Bu soruşturma keşke yalnız edebiyatçılara değil de, öteki sanat dallarıyle ilgili kimselere de yöneltilseydi.

Ulusal sanatımızın gelişmesinde halk birikiminden yararlanmak gerekir elbette. Ama tek başına birikim, sanatın gelişmesi için yeterli değildir. «Halk birikimi» deyimini de aydınlığa kavuşturmak, halkın «folklor birikimi» ile «toplumsal birikim»ini birbirinden ayırmak gerekir.

Folklor birikimi; kalıplaşmış, donmuş, duruk bir birikimdir. Onu olduğu gibi kullanmak, birta-

kım «nazire»ler yazmaktan öte, sanata hiçbir şey kazandırmaz; o yoldaki davranış, hattâ bir çeşit tutuculuktur. Nitekim, Meşrutiyet devri ozanlarımız halkın folklor birikimini bol bol kullandıkları (hece öleğçi, koşma biçimi, v.b.) halde, o dönem şiirleri, edebiyatımızın en zavallı verimleridir. Folklor birikimini bir amaç değil, bir araç olarak almak; onun yöntemini çağdaş sanat içinde eritmek; sözgelimi, Brecht'in «epik tiyatro»yu kurmak için Çin tiyatrosundan yararlandığı yolda ondan yararlanmak gerekir. Folklor birikimi, ancak o zaman işe yarar bir birikim olur.

Toplumsal birikime gelince... Her sanatçı, belli bir toplumun insanı olduğuna göre, istese de, istemese de, toplumsal birikimin içindedir, onun bir çeşit sözcüsüdür. Bu özellik, sanatın kaynağında vardır; sözgelimi, bütün destanlar, halkın hayatını derinden etkileyen sevinçli ya da acıklı olayları anlatır; tiyatro, din törenlerinden doğmuştur, v.b... Nitekim, Tevfik Fikret de, kendi şiiri için: «*Sen zannedermisin ki, benim hep elemlerim? / Heyhât! ben nevâib-i eyyâmı inlerim!*» (Sen, benim elemlerimin hepsini benim mi sanıyorsun? / Heyhât! ben günlerin musibetlerini inlerim!) diyerek, toplumun sözcüsü olduğunu bildirmiştir. Sanatçı, halkla duygusal ve düşünsel bir alışveriş zorunda olduğu için, «sanat, sanat içindir» gibi görüşlerin arkasına sığındığı zaman dahi, — hiç değilse dil bakımından — yine halk birikiminin dışına çıkamaz. Bu arada, önemli bir sorunla karşılaşıyoruz: Sanatçı,

halktan alıp halka veren bir kişi olduğuna göre, halktaki olumsuz birikimleri de (boş-inançlar, v.b.), onun hoşuna gitmek için, benimseyip destekleyecek mi? O zaman, bu bir çeşit oy avcılığı, halk dalkavukluğu olmaz mı? Toplum yönetiminde kimizaman nasıl halka rağmen halk için reformlar yapılırsa, sanat alanında da aynı yöntemle halkı uyarma yolunu seçmek gerekir elbette. Toplumsal birikimin ister olumlu, ister olumsuz yanını ele alalım, her iki halde de, söz konusu birikimden yararlanıyor, onunla ilgileniyoruz demektir. Ama, toplumsal birikim de, sanatın gelişmesi için, tek başına yeterli değildir. «Toplumsal birikim»in yanında asıl «sanatsal birikim»in olması gerekir. Nitekim, bizim toplumumuz, II. Abdülhamit'ten bu yana nice bunalımlar geçirdiği halde (33 yıllık Abdülhamit dönemi, Meşrutiyet dönemi, Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yılları), o dönemlerdeki toplumsal birikimler, sanatımızın gelişmesinde hiç de etkili olmamıştır. Bunun nedenini, sanatsal birikimin olmayışında aramak gerekir. O dönemlerdeki sanatçılarımızın çoğunluğu toplumsal olayları ya görmezlikten gelmişler; görmek isteyenler de, bunların nasıl ele alınması, nasıl değerlendirilmesi ve nasıl anlatılması gerektiğini bilmedikleri için (Halit Ziya'nın *Nesl-i Ahîr* romanında olduğu gibi) başarıya ulaşamamışlar; o yüzden, sanatımız Cumhuriyet devrine kadar kısır bir döngü içinde dolanmış durmuştur. Sanatsal birikim eğer yetersizse, ya da yozlaşmışsa (bizim Divan edebiya-

tında olduğu gibi), o zaman yabancı sanat birikimlerinden yararlanma, bir çeşit yeni kan verme yoluna gidilmektedir. Özellikle uygarlık değişmelerinde bu yola başvurulmuştur. Bizde, Orta Asya uygarlığından İslâm uygarlığına, İslâm uygarlığından Batı uygarlığına geçiş dönemlerinde böyle olmuş; Batıda da, Rönesans'tan bu yana, Yunan ve Latin sanat birikimlerinden yararlanılmıştır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki dönemde Batı birikiminden düzensiz, rasgele, bölük-pörçük yararlanmamız; sanatımızın da düzensiz, inişli çıkışlı ve çok yavaş gelişmesine yol açmış; Cumhuriyet döneminde ise, klasiklerin ve çağdaş edebiyat verimlerinin bol bol çevrilip Türk diline mal edilmesinden, böyle zengin bir sanat birikiminden sonra — tıpkı Rönesans Avrupasında olduğu gibi — bizim edebiyatımızda da birdenbire bir atılım, bir gelişme kendini göstermiştir. Bu sanatsal birikimden sonradır ki, toplumsal, hattâ bireysel birikimlerimizi nasıl ele alıp nasıl işlemek gerektiğini öğrendik. Bunu çok dikkate değer bir olay olarak değerlendirmemiz gerekir. Yeni uygarlığın toplum ve sanat hayatımızda herhangi bir birikimi olmadığı dönemde, her iki alanda da özenti ve taklitten ileriye gidilememiş; sözgelimi, Abdülhak Hâmit bir yandan tek gözlük (monokl) takarken bir yandan *Nesteren* oyununda Corneille'in *Le Cid* tragedyasını, sözlere varıncaya kadar, adım adım izlemiş; edebiyat alanında *dekadan* diye alaya alınan Cenap Şahabettin, oğlunun adını bile Fransız tragedya ozanı *Racine*'in adına benzetmeğe öze-

nerek Arapça *Rasîn* (sağlam) sözcüğünü kullanmış; Meşrutiyet devri yazarlarımızdan dilci Ali Ulvi Bey de, Rousseau'nun roman kahramanı *Emile*'e özenerek oğluna Türkçe *Emil* demiş; soyadı kanunu çıkınca da, Fransızca *élevé* (eğitilmiş, iyi yetiştirilmiş; yüksek, yüce) sözüne benzeterek Türkçe *Elöve* (el - öve) soyadını almıştır. Dediğim gibi, uygarlık değişiminin ilk döneminde taklit kaçınılmaz bir tutum olarak karşımıza çıkıyor, o yolun ilk yolcularına hayat ve sanat züppesi gözüyle bakılıyordu (Ahmet Mithat'ın *Felâtun Bey ile Rakım Efendi,* Recai-zâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası,* Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* romanlarında bunun zengin örneklerini görüyoruz). Ama zaman geçip de gerek hayat, gerek sanat alanında yeni uygarlık yerleştikten, yani birikim olduktan sonra, ilk zamanlarda züppelik diye görülen davranışlar; sözgelimi, tiyatroya gitmek (Şinasi : *Şair Evlenmesi),* çatalla yemek yemek, piyano eşliğinde şarkı söylemek, salonu resim ve heykelle süslemek, kadınla erkek el sıkışmak, birbirlerine sarılıp dans etmek (Hüseyin Rahmi : *Şıpsevdi),* şapka giymek (Yakup Kadri : *Kiralık Konak),* v.b. doğal görülmeğe başlanmıştır. Sanat ve düşünce hayatında da böyle olmuştur: «Dekadan» diye alaya alınan Cenap Şahabettin ve arkadaşlarının eserleri bize bugün hiç de aykırı gelmiyor; onların yararlandığı Batı kaynaklarını daha iyi tanıyor, bugün hayat ve sanatımızı o birikimler üzerine oturtuyoruz. İşin en dikkate değer yanı, Batıdan gelen sanat birikimi çoğaldıkça Batı taklitçiliği azalıyor;

eserlerimiz için, Batı toplumundaki olaylara, kişilere, düşüncelere benzer şeyler arayacak yerde, kendi toplumumuzdaki birikimlere bakıyor, kendi ferahlık ya da bunalımlarımızı ele alıp işlemeyi başarabiliyoruz. Nitekim, Cumhuriyet'e kadarki dönemde, — şiirde olsun, romanda olsun — birkaç sanatçı (Fikret, Hüseyin Rahmi, v.b.) dışında genellikle bireysel bunalımlar üzerinde duran edebiyatımız, Cumhuriyet devrinde, bunun tam tersi bir tutumla, daha çok toplumsal olaylar ve bunalımlar üzerinde durmağa yönelmiştir; çünkü, yeni sanatçı artık dünyayı görmeyi ve yorumlamayı öğrenmiştir. Hüseyin Rahmi : «*Bir sanatkâr, tabiatı ne kadar açık ve doğru kopya edebilirse eserine o kadar ruh vermiş olur. İcatta hiçbir muhayyile tabiat kadar zengin ve rengîn* (renkli) *olamaz.*» der. Gerçekten de, bireysel olaylar gibi toplumsal olaylar da sanatın başlıca malzemesidir. Her ülkede toplumsal bunalımlar, sanat için «hiçbir muhayyile»nin düşüneme-yeceği kadar «zengin ve rengîn» malzeme hazırlar; bunlar, birtakım büyük eserlerin yazılması için itici güç olur. Dünyadaki büyük eserlerin çoğu, bunalımlardan doğan ruhsal boşalmalardır. Dante, siyasal nedenlerle kendisini yerinden yurdundan edenleri *Divina Commedia*'da «Cehennem»e atarak içini serinletir; Dostoyevski'nin *Ölüler Evinden Anılar*'ında Sibirya sürgünlerinin dramı yatar; Remarque'ın *Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* adlı romanında, savaşın saçmalığı, savaş içindeki insanın ve toplumun maddî ve manevî yıkımı gösterilir; bizde, Fik-

ret'in en ünlü şiirleri *Sis*, *Doksan Beşe Doğru*, *Hân-ı Yağmâ*, v.b. hep toplumsal ve siyasal bunalımların ürünleridir. Bu arada, Aristophanes'i unutabilir miyiz? Yargı düzenini kendi çıkarlarına göre değiştiren demagog Kleon ile Kleoncuları, *Eşekarıları* adlı eserinde nasıl yerin dibine batırmıştı. Hem de, bir tiyatro yarışmasında, yüzlerine karşı... Aristophanes'in eseri olmasaydı, «Kleon» adını biz bugün nerden bilecektik? Adam, ancak onun sayesinde ölmezliğe ve ebedî lânete kavuştu. Dünyanın her yerinde bu böyledir. Bütün eşekarıları, iğneleri ne kadar sivri, zehirleri ne kadar keskin olursa olsun, er ya da geç, günün birinde bir sanat eserinin içinde sergilenir, gelecek kuşakların yargısına teslim edilir. Bu da, ancak, toplumsal birikimle sanatsal birikimin birleştiği zaman gerçekleşebilir.

(1973)

# SANATA DOKUNMAYALIM

Hani kimi çiçekler vardır, görünüşü pek güzeldir, ama dokundunuz mu soluverirler; kelebekler de öyledir ya, dokunmaya hiç gelmezler... Bunu biliriz de, onlara elimizi sürmeyiz. Ama sanata gelince, ona dokunmaktan çekinmeyiz. Sanat güzelliğini bitki, ya da hayvan güzelliğinden aşağı görüyoruz belki de. Solmasına, hattâ ölmesine önem vermiyoruz demek ki...

Sait Faik'in *Medarı Maişet Motoru*'nun *Birtakım İnsanlar* adıyle yapılan ikinci baskısını yeniden okuyunca düşündüm bunları... Eserin kahramanı balıkçı Hikmet, «Medarı Maişet» adlı motorda çalışır. Bir ara oradan ayrılıp Kaşıkadası'nda bekçilik yapar. Yersiz yurtsuz kalmış üç kişiyi de korumak için yanına alır. Adamlar günün birinde hırsızlık edince, Hikmet'i de onlarla birlikte yakalayıp hapse atarlar. Delikanlının bütün geçim olanakları ortadan kalkar. Rüyasında, çalıştığı motorun iki bin çift balıkla birlikte battığını görür. Kurtulmağa çalışır, kurtulamaz. Eserin son cümlesi bunu anlatır: «... *Kendisinin Medarı Maişet motoru batmıştı.*» Yazarın, burada, *Medarı Maişet* (geçim vasıtası) tamlamasını hem motor adı olarak, hem de sözlük anlamıyle kullanışı, romana buruk bir tad veriyor...

II. Dünya Savaşı sırasında yayınlanan (1944) bu eser o devirde nedense toplatılmıştı. İk-

tidar değişikliğinden sonra kitap başka bir adla basılırken (1952), zavallı Sait, ne olur ne olmaz korkusuyle, yalnız kitabın adını değil, metin içindeki motor adını bile değiştirip *Ceylânı Bahrî* (deniz ceylânı) yapmış. Yapar yapmaz da, son cümledeki acılığın verdiği güzellik kaybolmuş tabiî... Gelecek baskılarda eserin adını değiştirmesek dahi, motorun adını olsun ne yapıp yapıp eski hale çevirmek gerek...

Bu küçük örnek, sanat eserlerine en hafif bir dokunuşun bile nasıl kötü sonuçlar doğurduğunu gösteriyor. Bir de, şiddetli baskılar altında yaşayan sanatçıların durumunu düşünün... II. Abdülhamit devri sansüründen onların neler çektiğini hep biliyoruz. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanında, eser kahramanı Ahmet Cemil'in öbür kişiler kadar canlı çizilmediği eleştirilmişti. Halit Ziya bunun nedenini, yıllarca sonra yazdığı anılarında açıkladı:

> *O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan mustarip bir genç, hülâsa devrin bütün hayal-perest yeni nesli gibi bir betbaht tasvir etmek isterdim ki, ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkun bir delilikle çırpınsın... Bu gençte bir aşk yıldızı, bir sanat hulyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, nihayet bir kovukta*

*sinip can verecek... Bu esasın ilk büyük kısmından tabiatiyle vazgeçilince ortada ancak sanat ve aşk hulyaları kalıyordu...*[1]

Balık için su ne ise, sanatçı için de özgürlük odur. Ne yazık ki, her ülkede sanatçılar çoğuzaman ya pek sığ sularda yüzdürülmüş, ya da büsbütün susuz bırakılmıştır. Molière'in *Tartuffe*'ü oynatabilmek için çevresiyle yıllarca nasıl savaştığını biliyoruz.

Sanatçı, yeryüzünde yalnız bir çağda, İ.Ö. V. yüzyılda, Atina devletinde tam bir özgürlüğe kavuşmuş; o çağ da, insanlığın ve sanatın altın çağı olmuştur... Atina devletinde Aristophanes hiçbir kurumu ve hiçbir kişiyi yermekten çekinmemiş; gene de kılına bile dokunulamamış... Biz o kadarından vazgeçtik; ama hiç değilse, *Medarı Maişet*'i *Ceylânı Bahrî* yapmak zorunda kalmayalım...

Ben de bir anımı anlatayım: Gençliğimde birkaç oyun yazmıştım. İlk oyunum biraz kısa olmuş. İki saati doldurmak için, yanına küçük bir komedya eklemem istendi. Bir perdelik bir şey yazıp verdim. O devirde (1930), oynanacak oyunlar, İstanbul Polis Müdürlüğünde sansür edilirdi. Oyunlarda mizanseni anlatmak için ayraç içinde yazılmış cümleler vardır ya; benim komedyada, *(Polis sağdan girer), (Polis soldan çıkar)* diye birkaç cümle vardı. Eser geri gelince gördük: *Polis* sözcüklerin-

---

[1] Halit Ziya Uşaklıgil : *Kırk Yıl*, 1936, c. IV, s. 135-136.

den sonra kırmızı mürekkeple birer *Efendi* sözcüğü eklenmiş; cümleler *(Polis Efendi sağdan girer), (Polis Efendi soldan çıkar)* biçimine sokulmuş...

Dedim ya, biz Aristophanes'in yararlandığı geniş özgürlükten vazgeçtik, ama hiç değilse sözcükler ekleyerek, ya da kimi sözcükleri değiştirmeğe zorlayarak, yazılarımıza ortaklık etmeseler...

(1959)

# MUŞMULA İLE KÖPEK

La Fontaine masalı anlatacağımı mı sanıyorsunuz? Hayır. Sanatçının korunmasından söz açacağım.

Batıda sanatçı kendini kurtarmıştır. Onun bütün sıkıntısı, adını tanıtıncaya kadardır. Tanındıktan sonra artık başka işle uğraşma zorunda kalmaz; eserlerinin geliri, geçimine yeter de artar bile. Bunun sonucu olarak da, Batıda sanat başlı-başına bir uğraş haline gelmiştir. Başka uğraş sahipleri sabahları nasıl büroya, işlerinin başına giderlerse; sanatçı da, sabahları kalkınca, kendi çalışma odasına gider, akşama kadar yalnız kendi işiyle uğraşır.

Batıda sanat eserinin sağladığı gelir, herhangi bir ticaret eşyasının sağladığı gelirden daha aşağı değildir. Bizde ise sanat eserinin alıcısı yoktur. En ünlü ozanın birkaç yılda hazırlayabileceği bir şiir kitabının getireceği en yüksek ücret 300 liradır. Tanınmış herhangi bir romancının en azdan bir yılda yazabileceği eserden alacağı para 1.000 lirayı geçmez. Bununla rahatça yaşamak bir yana, boğaztokluğuna yaşamağa dahi razı olsa gene karnını doyuramaz. Ozanlığından başka bir uğraşı olmayan kişiye bizde kız vermek şöyle dursun, kiralık ev bile vermezler. Türkiye'de sanat ancak «ikinci uğraş» olarak düşünülür. Sanatçı, günün en verimli saatle-

rini başka bir işe harcar, akşam üstü, yorulmuş, boşalmış, tükenmiş halde evine döner; içinde eğer biraz kuvvet kırıntısı kalmışsa, gece uykusundan çalarak yazıp çizmeğe koyulur; ya da sabahleyin erkenden, uyku sersemi, masa başına oturur, şöyle bir iki saat uğraşır, belki de tam kendini verdiği, düşünceleri kıvamına girdiği sırada saat çalar; kalemi kâğıdı bir yana itip hemen kalkar, hazırlanır, «birinci uğraş»a geç kalmamak için, aceleyle evden çıkar.

Bu koşullar altında çalışan kişinin eseriyle, kendini bütün gün sanata veren kişinin eseri arasında fark olacağı doğaldır. Sanatçının tek kurtuluş yolu; Batıda olduğu gibi, bizde de, çevrenin yetişmesine, sanat eserini alır olmasına bağlıdır.

Sanat eserinin bir ticaret malı gibi satılıp sanatçıyı besleyemediği yerlerde ve çağlarda devlet ileri gelenleri ile sanat-sever kimselerin sanat adamlarını korumaları, bütün uygar toplumların en eski gelenekleri arasındadır. Tarihte bunun çok zengin örneklerini görüyoruz. Burada, ilk akla gelenleri anmakla yetineceğim :

İ.Ö. V. yüzyılda Atina'lı büyük devlet adamı Perikles, sanat adamlarının da büyük koruyucusu idi.

İ.Ö. I. yüzyılda Roma'lı devlet adamı Meacenas, iyi anıları bugüne değin sürüp gelen sanat koruyucularının en ünlüsüdür. Latin edebiyatının en yüce iki ozanı, Horatius ile Vergilius, onun sağladığı güvenle rahat soluk alabilmiş, kendilerini yalnız şiire verebilmişlerdir.

XIV. yüzyılda, İtalyan edebiyatının büyük ozanı Dante, sürgünde geçen hayatını birtakım şatolarda misafirliklerle yürütmüş, son olarak Ravenna sinyorunun misafiri olmuştur.

Fransa'da, XVII. yüzyılda, La Bruyère, Prince de Condé'nin sarayında yaşamış ve ünlü eseri *Karakterler*'i orada yazmıştır.

XVIII. yüzyılda bütün Avrupa'da, özellikle Fransa'da, soylu kişiler salonlarını sanat ve düşünce adamlarına açmakla kendilerine şeref ve ün sağlamışlardır. Voltaire, Marquise de Châtelet'nin şatosunda on yıl kalmış, bir ara Prusya kıralı II. Friedrich'in sarayına davet edilmiştir. Rousseau'nun hayatının uzun bir bölüğü, Mme de Warens, Mme d'Epinay, Marquis de Girardin gibi kimselerin malikânelerinde geçmiştir.

Aynı yüzyılın ikinci yarısında, Alman edebiyatının en büyük iki ozanını, Goethe ile Schiller'i, Weimar dükü korumuştur.

O çağlarda sanat da din kadar kutsal sayılıyor, sanat adamına din adamı gibi değer veriliyor, saygı gösteriliyordu. Bu, belki de paganlık devrinden kalma bir alışkanlıktı. Homeros'un çocukları Batıda hor görülmemiştir. Orada kişiler, sanatçıyı korumayı, kendileri için bir şeref, bir görev bilmişler; onun gölgesinde ölümsüzlüğe erme sırrını aramışlardır. Eğer Horatius ile Vergilius olmasaydı, ünlü Maecenas'ın adını bugün nerden bilecektik? Eğer Rousseau, Voltaire, La Bruyère, Goethe yetişmeseydi, yukarda adlarını söylediğimiz madam-

ları, markileri, markizleri, prensleri, dükleri bugün kim tanıyacaktı?...

Bizim tarihimizde de, özellikle Osmanlı İmparatorluğu devrinde, sanatçılar sarayın ve devlet ileri gelenlerinin koruyucu kanadı altında gelişmişlerdir. Sinan'ın Sinan, Baki'nin Baki olmasında kendi yetenekleri yanında Kanunî'nin de biraz payı vardır. Nedim'in yetişmesinde Damat İbrahim Paşanın hiç mi rolü olmamıştır?

Sanatçıyı koruma, ona saygı gösterme geleneği Tanzimat'tan sonra da bir dereceye kadar sürmüştür. Şinasi'nin yetişip gelişmesinde Reşit Paşanın büyük payı vardır. Bir «hükümet darbesi» hazırladıkları için Avrupa'ya kaçmak zorunda kalan ve orada yayın yoluyla hükümete çok ağır saldırılarda bulunan Namık Kemal'le Ziya Paşa, gene de vatan haini ilân edilmemişler; yurda döndükleri zaman da, cezalandırılmak şöyle dursun, yeniden siyasal eyleme geçmedikleri sürece, kıllarına bile dokunulmamıştır. II. Abdülhamit devrinde dahi, sadece İstanbul'dan uzaklaştırılmalarıyle yetinilmiştir. Son zamanlara kadar, büyük bir felâketmiş gibi gösterilen bu uzaklaştırmada da, öyle aç bırakma, süründürme yollarına başvurulmuş değildir: Namık Kemal, Midilli, Rodos, Sakız adalarına mutasarrıf olarak gönderilmiş; Ziya Paşaya Suriye vali-i umumîliği verilmiş, yani, bugün üzerinde birkaç bağımsız devlet kurulmuş bulunan çok geniş bir bölgenin başına getirilmiştir. Felâket, felâket dedikleri de bu işte!... Bu gelenek Meşrutiyet devrinde de korunmuş, hü-

kümete karşı *Doksan Beşe Doğru* ve *Hân-ı Yağmâ* gibi şiirlerle çok ağır saldırılarda bulunan Fikret'in aç bırakılması, süründürülmesi hiçbir zaman düşünülmemiş; düşünülse bile, cesaret edilememiştir. Cumhuriyet'in ilk devirlerinde de, Kurtuluş Savaşı'na katılan kimi sanatçılar, milletvekilliği, elçilik gibi oldukça rahat ve bol gelirli işlerle korunup, geçim sıkıntısı çekmeden, gönül rahatlığıyle çalışma olanaklarına kavuşturulmuşlardır. Fakat ondan sonra...

İçim burkularak ve utanmak bana düşmediği halde utanarak söyleyim ki, Türk sanatçısı, tarihimizin hiçbir devrinde bu devirde olduğu kadar yüz-üstü bırakılmamış, böylesine alçaltılmamış, varlığıyle yokluğu bir, değersiz, önemsiz sayılmamıştır. Devrimizin en iyi ozanlarından biri olan Cahit Sıtkı, sevdiği kızla evlenmek isteyince, serseri takımından olmadığını ispat için, Emniyet Genel Müdürünün tanıklık etmesi gerekmişti. Kalb hastası Ziya Osman'a son yıllarında Varlık yayınevi iş vermeseydi, Cahit'in bu en yakın arkadaşı kalbden değil açlıktan ölecekti. Siz, Orhan Veli'nin, kimi günler öğle yemeğini bir bakkal dükkânı köşesinde iki çiğ yumurta içmekle geçiştirdiğini biliyor musunuz? Bir de kalkmış, bunlar için, genç yaşta öldüler diye acınıyoruz. Ölmesinler de ne yapsınlar?...

Toplumumuz nasıl bu hale düştü bilmiyorum. Bunun bir nedeni olsa gerek. Bakın Alman ozanı Heine ne diyor :

*Bizim Maecenas'larımızın bambaşka ilkeleri var. Onlar düşünüyorlar ki, yazarlar da muşmulalar gibi bir süre saman üstünde yatarlarsa olgunlaşırlar; düşünüyorlar ki, bu köpekler de fazlaca semirirlerse mecaz ve fikir avında işe yaramaz olurlar. (Gezi Tabloları)*

Bizim Maecenas'larımız da böyle düşünüyordur belki...

(1960)

# AYDIN KIRIMI

Geçenlerde *Sokrates'in Savunması*'nı şöyle bir karıştırdım. Eflâtun'un bu güzel eserinden alacağımız ne çok ders var. Sokrates, bundan 2364 yıl önce, devletin tanrılarını inkâr etmek ve memleketin gençlerini yanlış yollara sürüklemekle suçlanarak ölüme mahkûm edilmiş. Oysa Sokrates, sokakta, çarşıda, pazarda, özel toplantılarda, her yerde, her çeşit halka, toplum içinde gelenek halinde sürüp gelen görenekler, inançlar, önyargılar üzerine birtakım sorular soruyor, bu konularda kendilerini bilgili sananların bilgisizliklerini ortaya çıkarıyor, çelişmeleri gösteriyor, akıl temeline dayanmayan her şeyi çürütüyor, o güne değin alışılagelmiş her şeyi yeni baştan düşünmeğe ve doğruyu akıl yoluyla bulmağa zorluyordu herkesi. Egemenliklerini ve çıkarlarını halkın bilgisizliği ve kör alışkanığı üzerine kuranlarsa, ahlâkın ve inançların «aklî» kaynaklarını bulmağa çalışan ve her şeyi akıl temeli üzerine kurmağa uğraşan Sokrates'in bu tutumundan tedirgin oluyor, onu, ahlâkı ve dini inkâr etmekle suçluyorlardı. Sokrates'i yargılamakla görevli 281 kişilik jürinin verdiği ölüm kararı açıklandığı zaman, filozof, en küçük bir sarsıntı bile geçirmemiş, büyük bir yüreklilikle, öteki dünyaya gitmekten korkmadığını bildirmiş ve hepsini yerin dibine sokan bir alayla: «Orada, hiç şüphesiz, sormak yüzün-

den ölüme mahkûm edilmek tehlikesi yoktur» demiştir.

Memleketimizde ikide bir patlak veren bazı olaylar, halkın aydınlanmasını, öğrenmesini, düşünmesini kendi çıkarlarına aykırı gören kişilerin, ya da toplulukların tutumunda o günden bu yana herhangi bir değişiklik olmadığını gösteriyor. Düşünceleri yüzünden mahkûm edilenlerin adını bildiğimiz en eski kahramanlarından biri olan Sokrates'e karşı iki bin şu kadar yıl önce yöneltilen suçlamaların Türkiye'de XX. yüzyılın ikinci yarısında laiklik, devrimcilik, akılcılık, sosyal adalet v.b. gibi kavramları savunanlar için aynı gerekçeler, hattâ aynı sözlerle tekrarlandığını gördükçe şaşıyor insan. Ya Sokrates'ten 12 (ya da 16) yıl önce başka bir filozofun — gelenek, ahlâk, din ve kanun kavramları üzerinde düşünmeğe kalkışan Protagoras'ın — eserlerinin Atina'da pazar meydanında resmî emirle yakılması ile, bugün Türkiye'de kimi yayınların yasaklanması, toplatılması, yok edilmesi arasındaki benzerliğe ne demeli?... Şimdi adını hatırlıyamadığım Batılı bir düşünürün dediği gibi, «İnsanlık hakları saldırıya uğradığı zaman, ilk kurbanları verenler hep aydınlar olmuştur». İki bin şu kadar yılı bir yana bırakıp daha yakınlara gelelim. İşte insanlık tarihindeki büyük bir devrimin hazırlayıcıları: Voltaire ile Rousseau. Bu iki büyük düşünür, av köpekleri önünde nefes nefese koşan geyikler gibi, yıllar yılı oradan oraya kaçmadılar mı?...

Her zorba yönetimin katlanamadığı tek varlık, gören, anlayan, düşünen kişilerdir. İlkağızda onlar «temizlenmeğe» kalkışılır. Avrupa'da bunun örnekleri çoktur. Biz onları bırakıp da kendi memleketimize gelelim...

Ünlü bir düşünür olduğu kadar bir eylem adamı da olan Simavna Kadısı oğlu Şeyh Bedrettin'i saymazsak, Osmanlı devletinde düşüncelerinden ötürü kovuşturmaya uğrayan ilk önemli bilgin Molla Lûtfi'dir. Fatih'in kitaplık memuru olan ve patavatsızlığından dolayı halk arasında «Deli Lûtfi» diye anılan bu matematik ve astronomi bilgini, aklî bilimlere önem veriyor, her fırsatta kendi çağının bilim adamlarını eleştiriyor ve daha tehlikelisi, şakacı mizacının dürtülerine kapılarak, onları ikide bir iğneliyordu. II. Beyazıt devrinde Fatih medresesine atanması ile rakiplerinin kıskançlığını büsbütün kışkırtan ve derslerinde dinin biçimsel yönünden çok vicdan ve ruhla ilgili yönü üzerinde duran Lûtfi'nin bu tutumu fırsat bilinerek dinsizliği ileriye sürülmüş; çağının bu en uyanık bilgini büyük bir kurul önünde yargılanıp 200 tanık dinlendikten sonra ölüm cezasına çarptırılarak Sultan Ahmet meydanında idam edilmiştir (1494). Bilim ve düşüncceye karşı işlenen ve bir çok yönleriyle Sokrates faciasına benzeyen bu cinayet, bizim bir Eflâtun'umuz olmadığı için, zamanla unutulmuş, tarih sahifelerinde örtülü kalmıştır.

Dünkü «dinsizlik» suçlamasının yanına bugün başka türlü suçlamalar da katıldı. Anayasa, yurt-

taşlara düşünce, söz ve yazı özgürlüğü tanımışsa da, politikacılarımız kendi çıkarlarıyle çatışan düşüncelerden hoşlanmazlar; toplumla ilgili her konuda kendilerinden «düşünme izni» alınmasını isterler. Bunlar, bir bakıma, yurttaşların kel kâhyasıdır; «şunu düşün», «şunu düşünme» diye ikide bir buyruk vermeğe bayılırlar. Bu konuda, Tevfik Fikret, başka bir benzetmeye başvurur: Vatanı, kurumuş ulu bir çınara benzeten ozan, ağacın tepesinde uçup duran kargaları gösterip, «*Şu dönen kargalar başında senin, / Söyle bunlar midir zehirleyenin?*» diye sorar. Fakat her devirde, ihtiyar çınarı, kendi hayatları pahasına da olsa, zehirlenmekten kurtarmaya çalışan düşünce yiğitleri çıkmıştır.

Molla Lûtfi örneğinde olduğu gibi, İmparatorluğun parlak çağlarında dahi görülen aydın kırımı, çöküş devrinde artık alabildiğine hızlanmış, düşünen kişileri sürmek, hapsetmek, öldürmek bir gelenek haline gelmişti. Yukarda, «temizlenmek» dedik. Türk aydınının yüzyıllardan beri alınyazısı budur. Bütün ömrünü Abdülhamit ve onun zorbalarıyle savaş etmekle geçiren Eşref, bir yergisinde şöyle der :

*Haps ile, nefy ile, işkence ile ömrü geçer,*
*İşte Türkiyye'de şair olanın hâli budur.*

Sadece şair mi? İkinci dizeyi biraz değiştirerek, «*İşte Türkiyye'de aydın olanın hâli budur*» demek daha doğru olur.

II. Mahmut devrinin en uyanık devlet adamı ve ozanı Keçecizade İzzet Molla, «avazı biraz betçe

çıktığı», yani devlet ileri gelenlerini eleştirdiği için, önce Keşan'a, sonra da Sivas'a sürülmüş ve orada öldürülmüştür (1829).

Abdülâziz devrinde Namık Kemal, Ziya Paşa ve arkadaşlarının, Abdülhamit devrinde Jön-Türkler'in yurt dışına kaçmak zorunda kalışlarının nedenleri üzerinde durmak gerekir. Bunlar niçin hapsedilmek, sürülmek, ya da öldürülmek isteniyordu? Hepsinin gazeteleri, dergileri, kitapları niçin yasaklanıyor, kapatılıyor, toplatılıyor, yakılıyordu? O günlerde bir kimsenin üzerinde bulundurulması bile ağır suç sayılan o yayınları bugün okuduğumuz zaman görüyoruz ki, hepsinin istediği şey meğer özgürlük, eşitlik ve adaletmiş; baştakilerin keyfine bağlı olan baskılı yönetime son verilip Millet Meclisi'nin kurulmasını, böylece, devlet yönetiminde ulusun söz sahibi olmasını; yurttaşlara vicdan, yazı, söz ve toplanma özgürlüğü tanınmasını; halkın sırtından geçinmenin ve devlet hazinesini yağma etmenin önüne geçilmesini; halkın hayat koşullarının düzeltilmesini; yabancı devletlerin iktisadî ve siyasî boyunduruğundan kurtulma yollarına başvurulmasını diliyorlarmış. Sanatçılar şiir, roman ve oyunlarında, yazarlar makalelerinde yurt ve ulus sevgisini işliyorlarmış. O günlerin iktidar mevkiinde bulunanlara göre ise, bu yayınlar «evrâk-ı muzirre» (zararlı kâğıtlar) sayılmıştır.

Abdülhamit'i indirip 1908 Meşrutiyetini kuran İttihat ve Terakki devrinde de değişen bir şey yoktu. Eskiden kanunsuz yapılan işler şimdi kanunların

arka sokaklarında gizlenilerek yapılıyor ve Tevfik Fikret'in deyişiyle, «kanun diye, kanun diye kanun tepeleniyor»; bu tutuma karşı direnen, yolsuzlukları yazmak cesaretini gösteren gazetecilerse sokak ortalarında vurduruluyordu. Genç yaşta öldürülen Ahmet Samim ile Hasan Fehmi, yurtsever, ülkücü, namuslu kişilerdi. (D.P. devrinde sokakta başına sopayla vurulan gazeteciyi burada hatırlamak gerekir). Abdülhamit'in baskılı yönetimine karşı dağa çıkanlar, yurt yönetimini ele geçirdikten sonra, şehir içinde de dağ kanunlarını yürütmekte idiler...

Türk aydını yalnız Atatürk devrinde soluk alabilmiştir. O kadar ki, Kurtuluş Savaşı'na karşı İstanbul hükümeti yararına çalıştıkları için «Yüz ellilikler» listesine sokularak Türkiye'den çıkarılan bir yazarla bir ozanın sözde yasak edilen yazıları ve şiirleri dahi, Cumhuriyetin kuruluşundan hemen üç yıl sonra, 1925'te, *Güzel Yazılar* adlı okuma kitabına imsasız olarak alınmış, okullarda okutulmuş; bunların yazar ve ozanlarının kim olduklarını bilmez görünerek ve bıyık altından gülerek soran «muzip» öğrencilerin merakını öğretmenler gönül rahatlığıyle giderebilmişlerdir.

Yüzyıllar boyunca sürüp gelen ve ancak Atatürk zamanında koparılan zincirin halkası, onun ölümünden sonra yeniden yerine takıldı. II. Dünya Savaşı sırasında, belki de savaşın zorlaması yüzünden, kurulan baskılı yönetim; ilkin, Almanya ve İtalya örneklerine uyma özentisi, sonra da birtakım çıkarlar peşine düşülmesi yüzünden, Türk

toplumunu 1960 çıkmazına ulaştırdı. Gazete kapatmalar, yırttırmalar, yayın yasakları, mahkemelerde süründürmeler, hapisler, işkenceler, sürgünler, bakanlık emrine almalar, açıkta bırakmalarla başlayan aydın kırımı, D.P. devrinde doruğuna ulaştı. Fakat hiçbir devirde, aydınlar, savaş meydanını politikacıların «silâhlarına terk edip» geri çekilmediler.

Politikacılarla aydınlar arasındaki bu kıyasıya savaş, iş başındakilerin kendi kişisel çıkarlarını devlet çıkarı diye göstermeğe çalıştıkları sürece yürüyüp gidecek ve bu «kutsal savaş»ta kırılan aydınların yerlerine her zaman yenileri yetişecektir. Yukarda bir beytini andığım Eşref, bir başka şiirinde: «*Tanrım! gidenler öbür dünyada cezasız kalmasın, bu dünyadaki hainlere ben yeterim.*» demişti; şimdi onun yerini başka yazarlarımız aldı...

Politikacılarla aydınlar arasındaki çatışmaların tarihini incelediğimizde, her zaman ve her yerde aydınların haklı, politikacıların haksız olduklarını görüyoruz. Bunun tersini gösteren bir tek örnek yoktur. Dünyanın dönmediğini söyletmek için Galile'ye işkence ile gözdağı verenlerin torunları, Galile'nin buluşunu bugün kendi okullarında okutuyorlar. Bunun yalnız biz farkında değiliz. Köylülerimiz arasında açılan bir ankette: «— *Dünya dönüyor diyorlar ya, doğru mu?*» sorusuna, genç bir köylü: «— *Dünyanın döndüğünden hiç haberim yok.*» diye karşılık vermiş. Yalnız köylülerimiz mi? İş başındaki bütün siyaset adamlarımız da bunun farkında değil. Oysa dünya dönüyor...

**(1965)**

# MEDRESEYE DOĞRU

Bir gazete haberinden öğrendiğimize göre, İmam-Hatip okullarını bitirenler ilkokul öğretmeni yapılmak isteniyormuş[1]. Bunun, falan bakan ya da filân parti tarafından istendiği yolundaki siyasal yönünü bir yana bıraksak bile, konuyu eğitim açısından ele almamazlık edemeyiz.

Adı üzerinde, İmam-Hatip okulları, camilere imam ve hatip yetiştirmek için açılmış din okullarıdır; bu okullardaki öğretim, «iman» temeli üzerine kurulmuştur; imansa, nedenlerle sonuçlar arasında herhangi bir ilgi aramayan bir inanıştır. İlkokullara gelince, onlar din-dışı, yani laik öğretim kurumlarıdır; bu okullardaki öğretim, «bilim» temeli üzerine kurulmuştur; bilimse, her çeşit önyargıdan kaçınır ve her zaman nedenlerle sonuçlar arasında bir ilgi kurmağa çalışır. Nitekim, Millî Eğitim Bakanlığı'nın *İlkokul Programı* (1957) adlı program kitabında, genel eğitimle ilgili temel ilkelerden biri şudur :

> *Okul, öğrenciye bilimsel metodlara göre çalışma yollarını gösterecek; onu tenkidî düşünmeğe sevk edecek...*

---

[1] *Cumhuriyet*, 27.6.1965.

«Tenkidî düşünmek» demek, olaylara herhangi bir önyargıyle değil kuşkuyla bakmak, sonuçlarla nedenler arasındaki bağı araştırmak demektir.

Şimdi kalkılıyor, «iman» ilkesine göre yetiştirilmiş bir kimse, «tenkidî düşünme» ilkesine göre öğrenci yetiştirmesi beklenen laik okullara öğretmen yapılmak isteniyor. Sakatlık işte burada..

Konuyu daha etraflı açıklayabilmek için, somut birtakım örnekler alalım :

Diyelim, öğretmen, «tabiat bilgisi» okutacak. *İlkokul Programı*'nda tabiat bilgisinin amacı açıklanırken şöyle denmiştir :

> *Tabiata ait olaylar üzerinde yapılacak müşahedeler ve deneylerden ana fikre varılacaktır (...) Öğrenciler, bu suretle elde edilen bilgilerle birtakım tabiî olayların sebeplerini kavramaya ve açıklamaya çalışırlar. (...) Bu derste en önemli nokta, öğrencilere bilimsel metodla düşünme kabiliyeti kazandırmaktır.* (s. 160)

Öğretmenin yağmur, fırtına, güneş tutulması, ay tutulması v.b. gibi doğa olaylarını birtakım «gözlemler ve deneylerle» anlatması (sözgelimi, sınıfta su kaynatıp buğu üzerine soğuk bir tabak tutarak buğunun yeniden su haline gelişini göstermesi, bir ışık noktası etrafında döndürülen iki yuvarlak cismin gölgesini birbiri üzerine düşürmesi v.b.), «öğrencileri, bu suretle elde edilen bilgilerle birtakım tabiî olayların sebeplerini kavramaya ve açık-

lamaya çalıştırması», böylelikle, onlara, «bilimsel metodla düşünme kabiliyeti kazandırması» gerekir; bu arada, eski çağlarda insanların doğa olaylarını birtakım doğa-dışı kuvvetlere bağladıklarını; kuraklık olunca, dağlara çıkıp «yağmur duası» ettiklerini, güneş tutulunca teneke çaldıklarını, silâh attıklarını, bazı bölgelerde bilgisiz kişilerin bu âdetleri hâlâ sürdürdüklerini anlatması da gerekmektedir.

Oysa, deneysel bilim yöntemiyle değil de «iman» ilkesine göre yetiştirilmiş olan İmam-Hatip okullu öğretmen, kendi okulunda birtakım doğa olaylarının doğa-üstü kuvvetler tarafından insanlara kimizaman ceza, kimizaman da mükâfat olarak meydana getirildiğini; sözgelimi, Muhammet peygamber daha çocukken, Mekke'de kuraklık oldukça yağmur duasına çıkan halkın Muhammet'i ne zaman yanlarında götürürlerse yağmursuz dönmediklerini okumuş (*Din Dersleri*, c. I, s. 24), buna «iman» etmiştir.

Şimdi, *İlkokul Programı*'na göre, öğrencileri «gözlemler ve deneylerden elde edilen bilgilerle birtakım tabiî olayların sebeplerini kavramaya ve açıklamaya çalıştırmak», onlara «bilimsel metodla düşünme kabiliyeti kazandırmak»la görevli bulunan, bir yandan da doğa olaylarının doğa-üstü kuvvetlerle meydana geldiğine «iman» etmiş olan öğretmen, bilimle imanı nasıl bağdaştıracak?

Tabiat bilgisi konusunda, bir başka örnek üzerinde daha durabiliriz :

Dinsel inançlara göre, dünya ve bütün içindekiler, Tanrının «*Ol*» demesi üzerine, daha harfler birbirine değmeden olmuştur. Oysa, bugünkü bilim verilerine göre, dünyanın nasıl oluştuğu, dünya ile içindeki yaratıkların «hep birden ve bir anda» olmadığı bilinmektedir.

Hele dünyanın boşlukta nasıl durduğu konusu, İmam-Hatip okullarındaki öğretim dayanaklarından biri olan «Kısas-ı Enbiyâ» (peygamber hikâyeleri) kitaplarında daha da ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Bu kitaplara göre, dünya, Cennetten inmiş kırk bin boynuzlu ve kırk bin ayaklı bir öküzün sırtında, öküzün ayakları yeşil bir kayanın, kaya da «Lusiya» adlı ulu bir balığın üzerinde durmaktadır; öküzün burnu denizlerin içindedir, soluyunca deniz yükselir, soluğunu geri çekince alçalır, v.b...

Bugün dünyanın çevresinde uçakla dolaşabiliyor, onun öküz, kaya ve balık üzerinde durmadığını görüyor; denizin yükselip alçalması olayının (gelgit'in) öküz solumasına değil, ayın çekme kuvvetine bağlı bulunduğunu biliyoruz.

Konuyu bir de ahlâk anlayışı bakımından ele alalım. İlkokullarda ahlâk eğitiminde uyulması gereken ilkelerden biri şudur :

> *... Alâkalar değerli işler etrafında toplanmalı ve bunlar mükâfat kaygısıyle olmaktan ziyade ahlâkî değerleri dolayısıyle yapılmalı, her türlü iyilik teşvik edilmeli, iyilikler sebep ve mânası anlaşılmayan kanunlar olarak ço-*

*cuklara cebredilmemeli, objektif değerleri takdir olunarak yapılmalıdır. (İlkokul Programı,* s. 18)

İmam-Hatip okullu öğretmense, iyi ve kötü hareketlerin, «sebep ve mânasını anlayarak», «objektif değerlerini takdir ederek» yetişmemiş; bunun tam tersine, Melek ve Şeytan'ın insanı iyi ya da kötü yola sürüklediğine «iman» etmiş; iyiliklerin Cennet vadedilerek «mükâfat kaygısıyle» yaptırılabileceğini, kötülüklerinse Cehennem tehdidiyle «cebredilerek» önlenebileceğini öğrenmiştir.

Din-dışı eğitimle dinsel eğitim, dünya görüşü bakımından da birbirinden ayrılmaktadır. Din-dışı eğitimde dünya ile insan arasındaki ilişkinin şöyle bir temel ilke üzerine oturtulması öngörülmektedir:

*Tabiat bilgisi dersleri, öğrencilerin, içinde yaşadıkları çevreyi daha iyi anlamalarını, bu çevre içinde yaşamaktan zevk duymalarını ve günlük yaşama şartlarıyle ilgili bilgileri kazanarak bu çevreye uyabilmelerini sağlayacaktır. (İlkokul Programı,* s. 156)

Dinsel eğitim ise, «Dünya âhiretin tarlasıdır» *(İlkokul Programı,* s. 300) ilkesine dayanır. Yani, din-dışı eğitimde «öğrencilerin bu çevre içinde yaşamaktan zevk duymaları» ve «bu çevreye uyabilmeleri» ilkesine karşılık, dinsel eğitimde bu dünyanın geçici olduğu, o yüzden buraya bağlanmamak gerektiği, burada ekilenin öbür dünyada

biçileceği, asıl ceza ve nimetlerin öbür dünyada bulunduğu görüşü egemendir.

Yasalar bakımından da, dinsel hukukla din-dışı hukuk arasında derin ayrılıklar vardır: şeriata göre, köle alım satımı mübahtır, Anayasa'ya göre yasaktır (herkes hür ve yasa önünde eşittir); şeriata göre faiz haram, Borçlar ve Ticaret yasalarına göre helâldir; şeriata göre dört kadınla, Medenî Yasa'ya göre tek kadınla evlenilebilir; şeriata göre zina suçunun cezası ölüm, hırsızlık suçunun cezası el kesmektir, Ceza yasasına göre her ikisinin de cezası hapistir, v.b...

Şimdi, İmam-Hatip okullu öğretmen, bilimle iman, din-dışı ahlâkla dinsel ahlâk, din-dışı hukukla dinsel hukuk arasındaki bu çelişmeleri nasıl giderecek?... Gidermeğe çalışmak şöyle dursun, kendi gördüğü eğitimin doğal bir sonucu olarak, bunları düşünmeyi bile «kâfirlik» sayacak; böylece, *İlkokul Programı*'nın din-dışı ilkelerini bir yana iterek devletin bilim temeline dayanan laik okullarını iman temeline dayanan birer din okulu haline getirecektir ki, bu da, kanunla kapatılmış bulunan medreselerin dolaylı yollardan gidilip kanunsuz olarak yeniden açılması demektir.

Atatürk'ün ölümünden sonra türbelerin açılması, tekke kapılarının aralanması, «turistik gösteri» adı altında âyinlere izin verilmesi, ezanın Arapçalaştırılması, hânedan kişilerinin yurda sokulması, İmam-Hatip okullarının yeniden kurulması ile başlayan ödün siyaseti, memleket eğitimini, işte böyle,

medresenin eşiğine kadar getirdi. Yarın öbürgün Halifeliği de kurmak isteyeceklerinden hiç şüphe etmiyorum.

İmam-Hatip okullarının yeniden açılması için ileriye sürülen başlıca gerekçelerden biri, «köylünün, ölü yıkatacak adam bulamaması» idi. Bu gerekçeye göre, «Ölü Yıkama Okulu» açmak gerekirken yanlışlıkla açılmış bulunan İmam-Hatip okulları, kısa bir süre içinde öylesine fazla üretim yapmış ki, Millî Eğitim Bakanlığı şimdi elindeki fazla malı sürecek yeni bir pazar arıyor, bu arada ilkokulları gözüne kestirmiş bulunuyor. Bu üretim fazlasının ilkokullara girişinden kısa bir süre sonra memleketin nasıl bir «manzara» alacağını gözünüzün önüne getirebilirsiniz. İlkokullarda hani birtakım «yavru kurtlar» (küçük izciler) vardır; bu kez onların yerine «yavru softalar» yetişecek, bu yavrular zamanla palazlanıp koca softalar olunca, bugün birkaç il ve ilçede görülen tiyatro, sinema ve kongre basma olayları, bütün yurt düzeyini kaplayacaktır.

Belki de istenen budur. Dünya nimetlerinin hepsini kendileri ele geçirmeğe çalışan küçük bir azınlık, geri kalan büyük halk topluluğunu «Bu dünyada rahat yoktur», «Yoksullar Tanrının en sevgili kullarıdır» felsefesiyle avutmak; bu dünyada insanca yaşama umudunu yitirmiş milyonlarca insanın mutluluk umudunu öbür dünyaya yöneltmek; burada besin yokluğundan eriyenleri Cennetteki şerbetlerin ve Tûbâ ağacı yemişlerinin hayaliyle beslemek; gecekondularda sürünen kişilere Cennet

köşklerinin tapusunu vadetmek, ve otuz milyon insanı «*Dövene elsiz gerek, / Sövene dilsiz gerek*» ilâhisi ile uyutmak isteyeceklerdir elbette...

İmam-Hatip okullarını yeniden açmak için «ölü yıkama» gerekçesini ileriye sürenler, oradan yetişenlere yalnız köylünün ölüsünü değil, günün birinde memleketin ölüsünü de yıkatacak ve yeniden korkunç bir karanlık içine gömülecek olan halka : «Buyurun cenaze namazına!» diyeceklerdir.

**(1965)**

# TERAZİLİ DİN BİLGİSİ

Millî Eğitim Bakanı'nın deyişiyle, «Her biri sahasının otoritesi sayılan, kendisini efkâr-ı umumiyeye kabul ettirmiş şahsiyetler olarak büyük milletimizin tasvibini kazanmış ilim adamları»na yazdırılan orta öğretim kitapları birer ikişer ortaya çıkmağa başladı. Hepsinin başına, «Talim ve Terbiye Kurulu Başkanı Rıza Kardaş» imzalı bir de yazı konmuş. «Kenarına bak bezini al» diye başlayan bir atasözümüz vardır hani; atalarımızın öğüdüne uyarak, biz de «her biri sahasının otoritesi sayılan ilim adamları»na özel olarak dokutulmuş o Hint kumaşlarını ele almadan önce, onların kenarlarına işlenmiş şu yazıya bir bakalım.

Dilinden mi, cümle yapısından mı, içeriğinden mi başlasam diye düşünüp durdum bir süre. O sırada Buffon'un bir zamanlar Türkçeye «üslûb-i beyan aynıyle insandır» diye çevrilen ünlü sözü geldi aklıma. Ben de, yazının «üslûb-ı beyanından», yani dilinden ve anlatımından başlayarak yazara ulaşmayı uygun gördüm.

Millî Eğitim Bakanlığı'nın türlü baskılarla yasaklamağa çalıştığı ve «uydurma» diye adlandırdığı sözcüklerin yazıda bol bol kullanıldığını görünce, ilk ağızda şaşırdım; «Talim ve Terbiye Kurulu Başkanı» Bay Rıza Kardaş acaba devrimci bir kişi mi,

dil devrimini baltalamak için hazırlanan bu kitapların başında bu sözcükleri nasıl kullanır? diye kuşkuya düştüm. İşte birkaç örnek:

> *Amaç, ayrıntı, başarı, başkan, beceri, dengeli, durum, eğitim, eğitmek, etki, eylem, gelenek, gelişme, genellikle, görev, ilişki, ilke, inceleme, kalkınma, katkı, kavram, kesinlikle, konu, kurul, okul, ortam, öğrenim, öğretim, öğrenci, öğretmen, önemli, özel, özellik, özendirici, sonuç, sorumlu, sorumluluk, tepki, toplum, uygulama, yöneltmek, yüzyıl...*

Ama, yazıya dikkatle bakınca, hemen anladım ki, «Talim ve Terbiye Kurulu Başkanı»nda bir dil bilinci yok; bütün bu sözcükleri rasgele kullanmış; sözgelimi, bir yerde *özellikle* derken başka bir yerde *hususiyle;* bir yerde *özendirici,* bir yerde *teşvik edici;* bir yerde *sonuç,* bir yerde *netice;* bir yerde *ilgi,* bir yerde *alâka;* bir yerde *yön,* bir yerde *istikamet;* bir yerde *amaç,* bir yerde *gaye* demiş; hattâ daha da ileri giderek:

> *... Müfredat programı (...) öğrenci ile öğretmeni eğitim gayesi veya amacına götürmek isteyen muhteva alanını ifade eder.*

cümlesinde görüldüğü üzere, *gaye* ile *amaç*'ı yan yana kullanmış... Bu kadarla kalsa gene iyi. İki sözcüğün arasına bir de «veya» eklediğine göre, Bay Rıza Kardaş'ın onları karşıt anlamlı sözler sandığı ortaya çıkıyor; yani, «Talim ve Terbiye Kurulu Baş-

kanı»mız, kullandığı sözcüklerin anlamlarını bilmiyor. O kadar ki, yalnız bu iki sözcüğün değil, öteki sözcüklerin de hangisinin yeni, hangisinin eski olduğunun farkında değil; herhalde, *ilke, önem, etki, tepki*... v.b. sözlerini Osmanlıca sanıyor, eğer öyle olmasa;

> *Okul, çocuğu sosyalleştirmede sorumlu olan önemli âmillerden biridir.*

gibi bir cümle yazamaz, *önemli* ile *âmil* sözcüklerini, yan yana getiremezdi; dil bilinci olan bir kişi, bir yerde *toplum* derken, başka bir yerde *sosyal* diyemez, ancak ancak *toplumsal* diyebilir. Bu bilgisizlik ve bilinçsizlik, Bakanlığın en yüksek bilim kurulu başkanını birtakım anlamsız, birtakım yanlış cümleler kurmaya kadar götürmüş. Şu örneklere bakınız :

Türk Millî Eğitimi'nin genel amacının neler olduğu, Millî Eğitim Temel Kanunu'ndan aktarıldıktan sonra şöyle deniyor :

> *Bu amaçların öğretmenlerce okul ve öğrenim kademelerine göre, bir taraftan müşahede edilebilir davranışa irca edilmesi ve başka bir yandan da bir eğitim gayesi olarak aktarılabilir tepkiler haline sokulması gerekir.*

Bu uzun cümlenin son parçasındaki «... *başka bir yandan da bir eğitim gayesi olarak aktarılabilir tepkiler haline konulması gerekir*» sözü ne de-

mektir? *Aktarılabilir tepkiler* ne ola? Burada anlaşılan bir tek şey var: Bay Başkan, *tepki* sözcüğünün anlamını bilmiyor...

Üç sayfa süren yazı şöyle bitiyor:

> *... Talim ve Terbiye Kurulu da, uygulamadan gelecek teklifler istikametinde bu öğretim malzemesinin ve diğerlerinin daha başarılı örneklerini görmenin sevincini paylaşmaktadır.*

«Daha başarılı örnekler» ancak «gelecek teklifler»den sonra hazırlanabileceğine göre, onları «görmenin sevinci» de şimdiki zamanda değil, gelecek zamanda paylaşılabilir; o bakımdan, cümle sonundaki fiilin de *paylaşmaktadır* değil, *paylaşacaktır* biçiminde kullanılması gerekirdi. Dereyi görmeden paçaları sıvamak olmaz elbette!...

Yazının içeriğinin de bu dil ve anlatım savrukluğu ile at başı yürüdüğünü söylemek, okuyucuya aykırı gelmeyecektir. Şu bir tek örnek konuyu yeteri kadar aydınlatacaktır sanıyorum:

> *... Okulun hedefi, öğrenciye sadece doğru olarak eylemde bulunmak kabiliyetini hazandırmaktan ziyade, onun yaptığı şeyi genellikle değiştirmektir...*

Bu cümlede de eğer bir anlatım yetersizliği yoksa, söylenen şey şu: «Okulun hedefi, öğrenciye doğru olarak eylemde bulunmak kabiliyeti kazandırmak» değilmiş; daha çok, «onun yaptığı şeyi ge-

nellikle değiştirmek»miş. Öğrencinin «yaptığı şey» eğer «doğru bir eylem» ise, niçin değiştirilsin? Yukarda söylenenin tamı tersine, okulun başlıca hedeflerinden biri, «öğrenciye doğru eylemde bulunma yeteneği kazandırmak» tır...

Almamız için tezgâha konan bezin «kenarına» epey baktık; şimdi biraz da, «her biri sahasının otoritesi sayılan, kendisini efkâr-ı umumiyeye kabul ettirmiş şahsiyetler olarak büyük milletimizin tasvibini kazanmış ilim adamları» mızdan Doç. Dr. Süleyman Ateş, Dr. Orhan Karmış, Dr. Süleyman Hayri Bolay'a (hepsini tanıyorsunuz tabiî) lise 2'nci sınıflar için özel olarak dokutulan *Din Bilgisi* adlı «kupon» kumaşı görelim. Hak yememek için öncelikle söyleyelim, burada da :

> *Anlam, ayrıntı, bunalım, çelişki, çevirme, etkili, görev, ortam, özellik, sorumululuk, toplum,uyarıcı, yaşantı, yetenek... v.b.*

gibi yeni sözcükler epey kullanılmış. Ne var ki, aynı sayfanın (s. 15) bir satırında *anlam* derken başka bir satırında *mâna,* hattâ aynı satırda hem *çevirme,* hem de *tercüme* denmekte sakınca görülmemiş. Ama bunlar «ilim adamları» oldukları için, işin içine biraz da *detay, faktör, mesaj...* v.b. gibi Frenkçe sözcükler de katmışlar; sözgelimi, bir yerde *bütün ayrıntı ve özellikleriyle...* (s. 15) derken, başka bir yerde *en ince detayına kadar...* (s. 109) deyivermişler...

Dil bilinci yoksunluğundan doğan bu savruk-

luk, anlatımda da sürüp gidiyor. Abdesti bozan şeyler sayılırken, 1'inci maddede şöyle deniyor :

*Önden ve arkadan herhangi bir pislik veya gaz çıkması.* (s. 48)

Cümle iki bölümden oluşuyor :

a) Önden ve arkadan herhangi bir pislik çıkması;

b) Önden ve arkadan herhangi bir gaz çıkması.

Arkadan gaz çıkmasını anlıyoruz ama, önden gaz nasıl çıkıyor?

Abdest alma anlatılırken bir yerde şöyle deniyor.

*... Bıyığınızın ve sıksa sakalınızın altını ovar, su geçirirsiniz, sakalınız sık değilse altını yıkarsınız...* (s. 478)

Bıyığın altı «ağız», sakalın altı «boyun»dur; adı geçen «ilim adamları»mız, «Bıyığınızın ve sakalınızın diplerini ovar, oralara su geçirirsiniz» demek istiyorlar herhalde..

Şimdi, kitabın en şenlikli yerine geldik.

Namazın altı şartından ikisi olan «necasetten temizlenmek» ve «setr-i avret» bahisleri çok bilimsel yöntem ve ölçülerle anlatılmış.

«Necasetten (pislikten) temizlenmek» bahsi açıklanırken şöyle deniyor :

*Pislik iki kısma ayrılır: Hafif pislik, kaba pislik. Eti yenen hayvanların idrarı hafif pislik sayılır. İnsanın, eti yenmeyen hayvanların idrarı kaba pisliktir. Hafif pislik, namaz kılı-*

*nacak yerin veya elbisenin dörtte birinden azına bulaşmış ise namaza mani değildir, bundan fazlasına bulaşmış ise namaza manidir. Kaba pisliğin akıcı olanında avuç içi kadarından, katı olanında da 3 gram kadarından fazlası namaza manidir, bundan azı mani değildir.* (s. 50)

Böylece, kitabın bilimsel içeriğine girmiş bulunuyoruz. Namaz kılacak kişi, elindeki metreyle yerin ya da elbisesinin hafif pislik bulaşmış bölümünü ölçecek, bütüne oranla, bunun kaçta kaç olduğunu hesaplayacak, eğer dörtte birden azsa namaza duracak. Kaba pislik için ölçüler daha açık-seçik verilmiş: Bunun akıcı olanını karışlayacak, avuç içinden çok olup olmadığını inceleyecek; katı olanında ise iş daha da kolaylaşıyor: Pisliği teraziye koyup tartacak, eğer 3 gramı aşmıyorsa, gönül rahatlığıyle namazını kılacak...

Eskiden hani bir *Mızraklı İlmihal* vardı, bu kitaba da *Terazili Din Bilgisi* demek yerinde olur sanıyorum. «Talim ve Terbiye Kurulu Başkanı»nın daha önce sözünü ettiğimiz başyazısında belirttiği üzere, «*Bu kitap (...) öğrencilerin toplumla, ilim ve medeniyet âlemi ile ilişkilerini ayarlamasına dinî yönden yardımcı olmak (...) gayesini hedef tutmak*»ta imiş. Yukardaki örnekte görüldüğü üzere, ok hedefe ulaşmış; öğrenciler bugünün uygarlık dünyasında geçerli olan aritmetik, geometri ve sağlık bilimlerine yöneltilerek, kendilerinin «medeniyet

âlemi ile ilişkilerini ayarlamalarına dinî yönden yardımcı olunmuş»tur

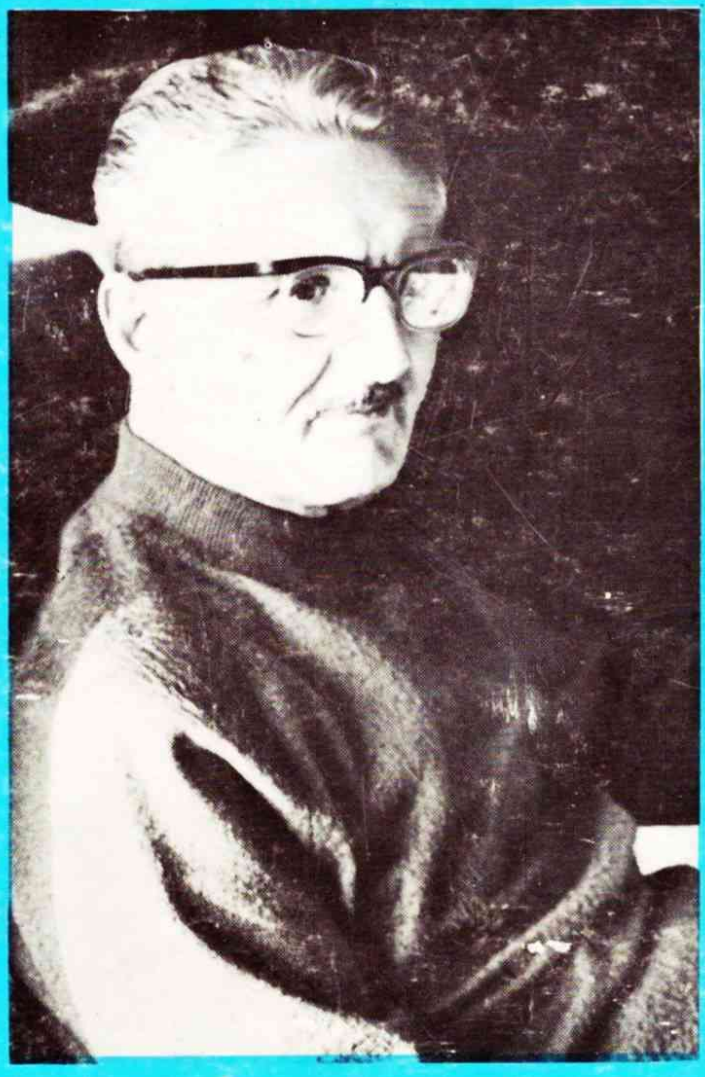
«Setr-i avret» (avret yerini örtme) bahsi de şöyle anlatılıyor :

> *Namazda, vücudun kapatılması farz olan yerler, erkeklerde göbekten dizkapağına kadar (dizkapağı dahil); kadınlarda el, yüz ve ayakların dışında kalan yerlerdir. Namazın sahih (doğru ve makbul) olması için buraları örtmek farzdır. Giyilen şeyin darlığından ötürü avret uzvunun belli olması, namaza engel değildir...* (s. 50-51)

Namazın «sahih olması» için dizkapağının dahi görünmesi sakıncalı da, avret uzvunun belli olması sakıncalı değil. Bu ne perhiz, bu ne lahana turşusu!...

Sözü geçen başyazıda, «*Bu kitabın, öğrencilerimize İslâmın inanç, ibadet ve ahlâktan ibaret olan esaslarını öğretmek*» için hazırlanmış olduğu söyleniyor. Kız, erkek birlikte ders okunan sınıflar şöyle dursun; erkek okullarında bile, alnının ar damarı çatlamamış hangi öğretmen kalkar da on altı on yedi yaşındaki çocuklara: «*Giyilen şeyin darlığından ötürü avret uzvunun belli olması namaza engel değildir*» diyebilir?...

Aynı başyazıda, bu yeni ders kitapları için, «*(öğretmen ve öğrencilerin) kapasitelerini genişleten yardımcı unsurlar*» olduğu söyleniyor. Bu gidişle, yakın bir gelecekte, öğrencilerimizin «kapasitelerinin pek genişlemiş» olduğunu görürsek şaşmayalım... (1976)



ŞİİR ÜZERİNE
ROMAN ÜZERİNE
OYUN ÜZERİNE
KİŞİLER ÜZERİNE
VE
ÇEŞİTLİ KONULAR ÜZERİNE
DENEMELER

30 LİRA