Ahmet Hamdi Tanpınar



EDEBİYAT ÜZERİNE MAKALELER

dergâh yayınları

Dergâh Yayınları : 38
İnceleme dizisi : 4

«Edebiyat üzerine makaleler»in yayın hakları Dergâh Yayınları A.Ş.'ne aittir.

Ahmet Hamdi Tanpınar

EDEBİYAT ÜZERİNE MAKALELER

Hazırlayan : Dr. Zeynep Kerman



DERGÂH YAYINLARI
P.K. 1240 — İSTANBUL

BİRİNCİ BASKI : 1969
İKİNCİ BASKI: EYLÜL 1977

«Edebiyat üzerinde makaleler», Ahmet Said Matbaacılık tesislerinde dizilip, basılmış, Alibaba ciltevinde ciltlenmiştir.

KİTAP HAKKINDA BİRKAÇ SÖZ

Cumhuriyet devri Türk edebiyatının mümtaz şahsiyetlerinden birisi olan Ahmet Hamdi Tanpınar (1901 - 1962) şiir, hikâye, roman, deneme, tenkit ve edebiyat tarihi olmak üzere bir hayli eser vücuda getirmiştir.

Yazar, hayatında bunlardan ancak bir kısmını kitap hâlinde bastırabilmiş, büyük bir kısmı ise, gazete ve dergilerde dağınık olarak veya müsvedde hâlinde kalmıştır.

Büyük bir sanatkâr ve fikir adamı olan Tanpınar'ın bütün eserlerinin külliyat olarak neşri, Türk kültür kütüphanesini zenginleştirecektir.

Bu kitapta Tanpınar'ın muhtelif dergi ve gazetelerde çıkan edebiyata dair makaleleri ile, İslâm Ansiklopedisi'ne yazdığı yazılar, antoloji başlarına veya müşterek kitaplara verdiği etüdler toplanılmıştır. Henüz sıkı bir incelemeye tâbi tutulmamış olan müsveddelerinden birkaç yazı ile, edebiyata ait bir mektup ve hâtıra parçası da ilâve edilmiştir.

Muhtelif tarihlerde ve yerlerde çıkan bu yazılar, konularına göre başlıca on bölüme ayrılmıştır. Bu kitap, Tanpınar'ın edebiyata dair bütün yazılarını eksiksiz toplamış olmak iddiasında değildir. Kıyıda bucakta neşredilmiş daha birçok yazı bulunması mümkündür. Ayrı bir araştırmayı icap ettiren müsveddelerinden pek az istifade edilmiştir. Fakat bu hâli ile de bu kitap, Tanpınar'ın tenkitçiliği hakkında geniş bir fikir verecek mahiyettedir.

Tanpınar'ın bunların dışında muhtelif konulara dair daha pek çok denemesi vardır. Onlar ayrıca neşrolunacaktır.

Metinlerde hiç bir değişiklik yapılmamış, olduğu gibi verilmiştir. Müsveddesi olan bazı yazılarda redaksiyon farkı notlarla gösterilmiştir.

Çalışmalarım esnasında beni teşvik eden ve yardımlarını esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Mehmet Kaplan'a minnetdarım.

ZEYNEP KERMAN

İKİNCİ BASKI HAKKINDA

Tanpınar'ın 1969 yılında yayınlanan *Edebiyat üzerine makaleler*'i basında büyük bir ilgiyle karşılandı ve hakkında bazı yazılar neşredildi. Bunlarda, metinde ve indekste geçen bazı baskı hatalarıyle yanlış okumalara temas olundu. Bu ikinci baskıyı hazırlarken, bu tenkitlerden faydalandım, üzerinde durulan noktalardan doğru olanlarını düzeltmeğe çalıştım.

Tenkit edilen noktalardan biri, Fuzulî hakkındaki dört yazıyle ilgilidir. Tanpınar 1957 yılında Fuzulî'ye dair üç yazı yayınlamıştır. 1959 da neşrettiği dördüncü yazı, bu üç makalenin birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Tanpınar, daha önce yazdığı üç makalenin birçok paragraflarını olduğu gibi bu terkibî makaleye aktarmış, fakat bunu yaparken bazı ilâve ve çıkarmalarda bulunmuştur. Tanpınar, şiirlerinde olduğu gibi makalelerinde de aynı konuyu yeniden ele alır. Redaksiyonlar arasındaki farklar, Evliyâ Çelebi makalesinde olduğu gibi, sadece kelimelerden ibaret kalsaydı, dipnotlarında göstermek mümkündü. Fakat burada yazar konuyu yeni baştan ele aldığı için, bu yazıları olduğu gibi neşretmeğe mecbur kaldım.

Tanpınar'ın edebiyat dışında çeşitli konulara dair makaleleri Dr. Birol Emil tarafından 1970 yılında *Yaşadığım gibi* adlı kitapta toplanmıştır. Bu kitapta benim o zaman göremediğim edebiyatla ilgili sekiz makale vardır; onları bu kitaba almadım. Bunların dışında edebiyata dair, bulduğum dört makaleyi, konularına göre kitaba dahil ettim. Ancak *Garplılaşma hareketimize umumî bir bakış* (İstanbul, C. III, nr. 29, Şubat 1945, s. 1 - 4) adlı makale, *XIX. asır Türk edebiyatı tarihi*'ne (İstanbul 1976, s. 37 - 51) «Başlangıçtan 1789 a kadar» başlığı altında alındığından burada tekrarlamadım.

Birinci baskıda X. Bölüm olarak yer alan Anketler, Mektuplar ve Hâtıralar, nâşirin isteği üzerine çıkarılmıştır.

Tanpınar'ın *Edebiyat üzerine makaleler*'inin ikinci baskısını hazırlarken daima fikirlerinden istifade ettiğim hocam Prof. Dr. Mehmet Kaplan'a, eseri basmayı kabul eden Dergâh Yayınları mensuplarına ve tashihinde büyük yardımları olan Doç. Dr. İnci Enginün'e teşekkürü bir borç bilirim.

ZEYNEP KERMAN

İçindekiler

Kitap hakkında birkaç söz/5
İkinci baskı hakkında/6
İçindekiler/7

I. Bölüm : Şiir hakkında

Şiir hakkında I/13
Şiir hakkında II/18
Şiir ölüyor mu?/21
Şiire dair/24
Şiirin peşinde/27
Şiir ve rüya I/30
Şiir ve rüya II/34
Şiir ve dünya ölçüsü/38

II. Bölüm : Romana dair

Bizde roman I/45
Bizde roman II/49
Hayat karşısında romancı/53
Romana ve romancıya dair notlar I/56
Romana ve romancıya dair notlar II/62
Romana ve romancıya dair notlar III/66

III. Bölüm : Tenkit, dil, tercümeye dair

Tenkit ihtiyacı/71
Bizde tenkit/74
Tercüme meselesi/77

IV. Bölüm : Türk edebiyatının umumî meseleleri : Devirler, Nesiller ve cereyanlar

Yeni edebiyat cereyanına dair/83
Millî bir edebiyata doğru/85
Halk destanlarından millî edebiyata I/94

Halk destanlarından millî edebiyata II/98
Türk edebiyatında cereyanlar/101
Şark ile garp arasında görülen esaslı farklar/128

V. Bölüm : Halk ve divan edebiyatı

Yunus Emre/133
Fuzulî'ye dair I/137
Fuzulî'ye dair II/141
Fuzulî ve Bâkî/146
Fuzulî'ye dair/150
Evliyâ Çelebi/161
Evliyâ Çelebi ve imparatorluk/164
Nedim'e dair bazı düşünceler/169
Aziz Efendi/174
Eski şiir/177
Eski şairleri okurken/179
İki sonbahar şiiri/182

VI. Bölüm : Tanzimattan cumhuriyet'e kadar

Akif Paşa/189
Cevdet Paşa hakkında düşünceler I/196
Cevdet Paşa hakkında düşünceler II/199
Cevdet Paşa hakkında düşünceler III/203
Ahmed Vefik Paşa/207
Namık Kemal'e dair düşünceler/212
Namık Kemal'in doğuşunun 100. yılı münasebetiyle Cezmi'ye dair/215
Namık Kemal'in muhtelif simaları/218
Namık Kemal'in hayatı ve eserleri/221
Unutulmuş bir eser/244
Recaîzade Mahmud Ekrem/248
Abdülhak Hâmid/253
Makber'in son tab'ı münasebetiyle/258
Fikret hakkında/260
Ahmed Cemil ile mülâkat/270
Hâlid Ziya Uşaklıgil/275
Halid Ziya Uşaklıgil, Mai ve Siyah ve Aşk-ı memnu/279
Ahmed Hikmet Müftüoğlu/282
Ahmed Haşim'e dair/284
Ahmed Haşim'e ait hâtıralar/289

VII. Bölüm : Yahya Kemal

Yahya Kemal'e hürmet/299
Şiir ve sonsuzluk/302
Yahya Kemal'e dair/306

Yahya Kemal hakkında/309
Deniz türküsü ve Yahya Kemal/317
Yahya Kemal'e dair notlar/321
Yahya Kemal'e dair/324
Hayal şehir/327
Yahya Kemal'i uğurlarken/332
Yahya Kemal ve şiirimiz/335
Yahya Kemal, şiirleri ve İstanbul/339
Yahya Kemal için/345
Yahya Kemal'in ardından/348
Kendi gök kubbemiz/352

VIII. Bölüm : Cumhuriyet devri

Dokuzuncu hariciye koğuşu/361
Bir kitap kapanırken/365
Yastığımın rüyası/367
Necip Fazıl ve Kop dağındaki dükkânı/368
Kervan kıran/370
Son 25 senenin mısraları I/372
Son 25 senenin mısraları II/375
Son 25 senenin mısraları III/379
Son 25 senenin mısraları IV/382
Son 25 senenin mısraları V/386
Bir kitap üstünde düşünceler/389
Kendi kendimize doğru/392
İbnülemin Mahmud Kemal/395
İbnülemin Mahmud Kemal'e dair/399
Genç şairlere dair/405
Fahim Bey ve biz/408
Boğaziçi mehtapları/410
Dostluğa ve Nurullah Ataç'a dair/414
Nurullah Ataç için/418
Millî mücadelede Erzurum/423
Köşebaşı/427
Bir kadının jurnalından/429
Dostum İsmail Habib/434
Reşat Nuri ve eserleri/439
Cahit Sıtkı'ya dair hâtıralar/444

IX. Bölüm : Batı edebiyatı

Paul Valéry/451
Roman/459
Notlar/461
Dar kapı/464

Kitaplar arasında/466
Bir mukaddimeye dair/468
Seçme Rus hikâyeleri/471
Faust'a dair bir kitap/473
André Gide ve Nobel mükâfatı/476
Pierre Loti'ye dair/480
Balzac'a dair düşünceler/484
Paris'teki sefaret binamıza, Nerval'e ve Prenses de Lamballe'e dair/488
Bajazet chez Bajazet/493
İndeks/501

I. Bölüm

ŞİİR HAKKINDA

ŞİİR HAKKINDA

I

Bugün sanat meseleleriyle yakından alâkadar olmuş bir zekâ için artık münakaşasına imkân görülmeyen hakikatlerden biri de şiirin her türlü menfaat endişesinden uzak, gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet olmasıdır.

Bu böyle olduğu hâlde, maalesef memleketimizde mutlak derecede bir ekseriyet hâlâ sanatkârda büyük insanî mefkûrelerin bir peygamberini, cemiyet hayatının ateşli bir havarisini görmek arzusundadır. Asaleti nispetinde sakat olan bu arzuda, şiir hakkında yerleşmiş, kök salmış bâtıl zanların, yanlış telâkkilerin mühim bir hissesi vardır. Filhakika malzemesini lisan gibi umumun malı olan bir menbadan alması, diğer sanatlara nispeten tekniğinde mevcut zâhirî kolaylıklar ve daha bunlara benzer birçok sebepler, onu zaman zaman tabiatının büsbütün haricinde olan yanlış telâkkilere maruz bırakmış ve âdeta fikrin her çeşidini istiaba elverişli bir nevi imtiyazlı kap olarak kabul ettirmiştir. Bu yüzdendir ki, sadece muztarip ve huzursuz ruhun saf bir lisanı olması lâzım gelen şiiri çok defa irşadın kürsüsünde vaaz eder gördük. Hakikatte bütün bunları ifade için başka bir dil, yevmî hayatımızın aynası olan nesir vardı.

Lisanın tabiî mantığından başka hiç bir kayıt tanımayan serbestisiyle, hudutsuz genişliğiyle nesrin, bütün bunların en tabiî tercümanı, fikrin her çeşidini istiaba müsait olduğunu kim inkâr edebilir? Birbirini kovalayan sahifeler, vuzuhtan bir an ayrılmayan düzgün ve mantıkî cümleler, bütün arzularımızı tatmine, her türlü temiz niyetimizi aşılamaya muktedirdir. Fikrin birbirini itmam eden basamaklarla istenen neticeye isalini ancak o temin eder. O istediğiniz şekle girer, arzu ettiğiniz hüviyeti alır. Ağlar, güler, anlatır, mantık yapar, itham eder, ikna eder, zekâmızın bütün faaliyetlerini ifade, gündelik hayatımızın bütün ihtiyaçlarını tesviye eder ve esasen onların mahsülüdür.

Buna mukabil tabiatı itibariyle toplu olan şiir, fikir için her şeyden evvel dar bir çerçevedir. Büsbütün başka bir nizamın birleştirdiği bu kesik cümleler, söze kâh yontulmuş bir mermerin düzgün salâbetini, kâh bir manzaranın renk ve gölgelerini veren ve her an tarifsiz bir musikiyi peşinden sürükleyip götüren değişiklikleri ile hiç bir nazariyeyi izaha ve hiç bir davayı ispata müsait değildir. O, bir yılan gibi kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temaşasından doğan bir mükemmeliyettir ki, ağlatmak ve düşünmek ona terettüp etmez. Böyle bir teşebbüste derhal kendi tabiatının haricine çıkmak felâketine du-

çar olur. Edebiyatımızda bol bol görülen hasret-nâmelerin hitabet ve belâgat nümuneleri, hangi mebdeden hareket etmiş olursa olsun bu yanlış adımın vardığı tatsız neticeleridir. Eğer onları sevdiğimiz, beğenmediğimiz anlar olmuşsa, bu şüphesizdir ki, sanattan büsbütün başka endişelerin doğurduğu alâkalarla olmuştur. Türkçe çok yerinde olan bir tefrikle bu kabil mahsullerine «nazım» der. Bunlar muayyen bir gaye takip ederler. Her emel bir neticenin etrafında toplanır. Halbuki hakikî şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinden başlar, kendisinde biter. Bütün asaleti de buradan gelir. Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bedîî alâka dediğimiz ve hayatımızın maddî taraflarıyle, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan saf bir alâka uyandırmasıdır.

Bu, belki anî bir cehtle kendini bulan ruhun, insandaki ezelî hakikatle temasından doğan bir konuşmadır; belki güzellik dediğimiz idealle bir lâhza başbaşa kalmanın verdiği mestîdir. Bu mânada denebilir ki, şiir ve alelumum sanat, ferdin en mutlak ve hür surette kendini idrak ettiği zirvedir.

Muvaffak bir sanat eseri, içinde bütün unsurların ve bütün yorgunlukların bir mükemmeliyet hâline geldiği, ayrılması kabil olmayan bir terkiptir. Bu terkipte her parça birbirini tamamlar. Bu böyle olduğu hâlde, ekseriyet şiirde şekil ve muhteva denen iki ayrı unsurun mevcudiyetini kabule daima mütemayildir. Bunun tabiî neticesi olarak mübdi de biri şâir, biri sanatkâr, yani biri duyucu ve biri işçi olarak iki şahsiyete ayrılmış oluyor. Sanat bahislerinde ne kadar esaslı karışıklıklar doğuracağını tahmin edebileceğimiz bu yanlışlığın başlıca sebebini yine şiirin kullandığı malzemede bulabiliriz. Şiir, güzel sanatlar içinde maddesinin tabiatı itibarıyle başlı başına bir hususiyet teşkil eder. Diğer sanatlar yalnız kendilerine ait ve has olan maddelere ait ve has olan maddelere müftekır iken o, doğrudan doğruya malzemesini umuma ait olan ve onun ihtiyaçlarından doğan lisandan alır. Heykeltraş ve mimarın yontup işledikleri taş, tabiatta serbest hâlinde bir kıymet değildir. Hilkatin, üzerinde hiç bir mâna dolaşmayan lâalettayin bir parçasıdır. Muayyen kabiliyetleri olabilir, fakat ona hususî bir kıymet verdiren insan zekâsıdır. Ancak heykeltraşın elinde bir ifade, bir mâna, bir hayatiyet kazanan mermer, sanatkârı ortadan çıkarttığınız gün ocağına avdet eder, ebedî ve müsterih uygusuna dalar. Musikişinasın elinde bir mucize hâline gelen ses de öyle değil midir? Halbuki lisan, bunun aksine olarak insanların vücuda getirdiği, işlediği bir şeydir. Muayyen ihtiyaçlardan doğmuş, onların genişlemesiyle tekâmül etmiştir. Şiir, onun için tabiatın haricinde kalan tâli bir vazifedir. Şiiri kaldırınız, lisan yine cemiyetin içinde yaşar, ilk ve zarurî vazifesini görür.

Binaenaleyh mermer, granit, çizgi, ses, bir sanat tertibine saf olarak geldikleri hâlde, bunların aksine olarak kelime, şiire üstündeki mânayı, delâlet ettiği gizli ve aşikâr âlemi, yani yaşayan canlı bir kıymeti de beraberinde getirir. Bu suretle bu sanatta kendiliğinden mâna denen bir hâl teşekkül eder ki, sathî bir görüş onu muayyen ve maddî bir say'ın neticesi olarak telâkki ettiği şekilden, kalıptan ayırmakta mahzur görmez. Halbuki hakikat büsbütün başkadır ve şekil

ile muhteva dediğimiz şeyler ta mebdeinden itibaren herhangi bir ayrılığı kabul etmeyen bir tek mevcuttur. Bir fikrin, bir tasavvurun veya bir hayalin kendini yaratıcı melekeye arzetmesi her şeyden evvel onun bir nevi şekilleşmesi, yani kendine has bir kalıp sahibi olması demektir.

Bundan evvelki devre ihsas devresidir ki, tamamiyle uzvîdir ve biz farkında olmadığımız bir ameliye ile onu derinleştirerek bu neticeye vâsıl oluruz. Sanat eseri ise kendiliğinden hâsıl olan bu teşekkülün harice aksi, zihnin karanlığından güneş altına nakli olduğuna göre buraya kadar böyle bir ikilik mevcut değildir. Bilâhare terkibin vahdeti için irademiz ve say'imizle yaptığımız değişikliklere gelince (ilâveler, tarhlar vs.), bunlar muhteva derecesinde maddeye de tesir eden ameliyelerdir. Aksini kabul edebilmek için birisini olduğu gibi bırakıp diğerini değiştirmekliğimiz imkânını bulmak lâzım gelir ki, bu da kabil değildir. O hâlde beraber doğup, beraber yaşayan, en ufak bir tadilden beraberce müteessir olan ve hattâ hayatları bile birbirinin vücutları ile kaim olan böyle iki ayrı mahiyet tasavvurundan ise bunların kabil-i tefrik olmadıklarını kabul etmek daha doğru olmaz mı?

Tekniği zayıf fakat mütefekkir yahut hassas bir sâir yerine münasebetsiz bir mimarî eserin bânisini alalım. Çarpık bir hendese, birbirini tutmayan motifler, eserde kaynaşmayan birtakım tezyinat vs... Ve farz edelim ki, bu ucubeyi beldeye yadigâr eden mimar, onu "edebiyet" i ifade etsin diye yapmış olsun, o kadar ki her fer'in bu ifadede kendi başına bir mânası olsun ve bu, bize anlatıldığı zaman münakaşasız kabul edilecek kadar sahih, doğru, hesaplı olsun.

Şimdi biz bu gayri muvaffak mimarî eseri için ebediyet mefhumunu bir mazeret olarak telâkki edebilir miyiz? Ve meselâ bânisi için "büyük mimar, fakat ne yapalım ki kötü işçi... tekniği bozuk, yoksa fikirleri hiç de fena değil" diye kıymet biçebilir miyiz? Halbuki dememiz lâzım.

Ebediyet şiirde olduğu kadar mimarîde de itibar sahibi olan bir mefhumdur. Hattâ mimarî, devamı çok müşahhas surette ifadeye müsait malzemeden doğduğu için belki daha ziyade ona lâyıktır. Bu altından her geçeni ezen, muhteşem ve yüksek kapı, ışığın tepesinde halka halka boğulduğu bu derin kubbe, bu sert, dayanıklı malzeme, insana asırları omuzlamış hissini veren bu kalın, divkârî sütunlar, en ufak çınlayışında sesinize binlerce neslin hüsran veya neşatından toplanmış bir sesle cevap veren bu boğuk aksiseda, her şey size burada zamanı, geçmişi, geleceği hatırlatır. Uzviyetinizi zaman habsetmiştir, onunla ve ona ait düşüncelerle mahbussunuz. Hattâ şu kemerli pencereden süzülen olgun ışıkta bile devam gizlidir. Hissedersiniz ki, sizden yüz sene, iki yüz sene sonra da günün bu saatinde bu ışık, renkli camlardan böyle kayacak, duvardaki levhanın filân kıvrımını zâire yine bu kabartmada gösterecektir. Fakat bu zâir siz olmayacaksınız, tanıdığınız olmayacak ve dışarıya çıktığı zaman sizinkinden büsbütün başka bir âleme kavuşacak. Hülâsa, değişen bir âlem içinde yalnız bu bina zamanı tanımayacak, ilk taşının atıldığı günün tasavvurunu devam ettire-

cek. Görüyorsunuz ki, mimarîde ebediyet vardır. O halde taşı hendese ile yoğurmasını bilmeyen fakat ebediyet hakkında düşünceleri bulunan bu mütefekkir bâninin eserini siz, hareket noktası olan yüksek bir fikir hürmetine muvaffak olmuş bir eser telâkki edebilir misiniz? Şüphesiz hayır... Çünkü o anda - yani bir mimarî eseri ile karşılaştığınız anda - sizin sanatkârdan istediğiniz şey, fikir ve onun azameti değildir. Siz ondan, bina denen ve muayyen malzemenin, muayyen kanun ve usullerle imtizacından doğan bir terkip istiyorsunuz. Fikir onun bânisinin kafasında bir tasavvurdu. Bu tasavvur belki bu binanın nüvesi oldu. Fakat dimağın şe'niyetinden gün ışığına bir taş ve harç yığını olarak doğduğu andan itibaren onunla olan bütün alâkası değişmiştir. Şimdi o dimağın kanunlarına değil, ait olduğu sanatın nizamlarına tâbidir. Her ilâve edilen yeni taş, her zaviye, her çıkıntı kendisine ait ihtimalleri ve ihtiyaçları beraberinde getirerek fikirden büsbütün ayrı bir şey, bina denen şeyi meydana koyar.

Bu bina, muvaffak bir eserse, bittiği zaman, bânisinin ilk hareket noktasını hatırlatabilir, fakat büsbütün başka bir şekilde veya başka bir yolda. Bir fikir silsilesi halinde değil, tekevvününü tamamlamış müşahhas bir timsal hâlinde. Aksi takdirde ancak ve ancak mübdiinin acemiliklerini sayar.

Fikir, his, imaj, bunlar her fâniyi vakit vakit ziyaret eden lutufkâr misafirlerdir ki, çok defa bir ânın lezzeti yahut ıztırabı içinde yaşar ve ölürler. Onlarla eser arasında meşakkatli bir didişme, sanat dediğimiz nizamdan geçen ve her adımını birçok istihalelerin zarureti bekleyen uzun bir yol vardır.

Son zamanlarda vezne, kafiyeye, muntazam şekillere karşı gösterilen bir lâkaydî, hattâ bir nevi düşmanlık vardır ki, bunu bazı yeni sanatkârlarda mevcut müfrit bir hürriyet aşkıyle izah etmek mümkündür. Diğer sâikleri ne olursa olsun, bu aleyhtarlık bugün dünyada mevcut muhtelif yeni sanat mensuplarının birbirleriyle anlaşabildikleri yegâne noktayı teşkil etmektedir. Bunlara göre vezin, kafiye, muntazam şiir şekilleri sanatkârı tahdit eden, bir nevi esarette tutan birer zincirden başka bir şey değildir. Bu zalim boyundurukların altında sanat, bütün kudretlerini, zenginliklerini kaybetmektedir. Bir sanatkârın muntazam bir mısra dahiline sokmaya muvaffak olabileceği şey, söylemek istediği şeyin çok def'a iskeletinden ibarettir. Bu suretle fikri parçalamalarına mukabil ona verdikleri şey de sun'î ve cebrî bir ahenktir. Halbuki hudutsuz bir serbestî bundan daha iyisini yapabilecektir. Hakikî ritm, derunî ritmdir ki, çok def'a mısra denen çerçevenin dahilinde boğulmaktadır. Bir cümlenin musikisi kendisiyle doğar ve o cümlenin hudutları içinde yaşar; bunu taksim veyahut herhangi bir değişikliğe uğrattınız mı, o kaybolmuş demektir. Muntazam şekle ve onun zaruretlerine karşı yapılan bütün bu itirazlar şüphesiz ki haklı şeylerdir. Vezin, kafiye ve şiir şekillerinin sanatkâr için daima sühûlet-bahş birer vasıta olduğunu iddia edemeyiz. Eğer şiir bilhassa içindekileri tamamen söylemek sanatı addedilecek olursa, bu surette birçok şey kaybetmiş olabilir. Ancak bütün bunları ortadan kaldırmakla elde edilecek serbestî sanattan anladığımız şeyle kabil-i telif midir? Bizim şiirden anladığımız mâna, kelimelerin terkibinden doğan ritm, ahenk vs.

vasıtalarla alelâde lisanla ifadesi kabil olmayan derunî hâletlerimizi, heyecanlarımızı, istiğraklarımızı, neş'e ve kederimizi ifade eden ve bu suretle bizde bedîî alâka dediğimiz büyüyü tesis eden bir sanat olmasıdır. Zâhirî bir bakış bununla, vezin, kafiye, şekil dediğimiz kayıtların arasında hiç bir münasebet bulamaz; bunları sonradan gelme, hakikî bünye ile alâkası olmayan birtakım ilâveler, lüzumsuz kayıtlar gibi görür; fakat biraz daha yakından gören bir göz, bütün bu sonradan gelme lüzumsuz ilâvelerde şiirin nizamını, mükemmeliyet dediğimiz kıvılcımı çıkartmak için, zekânın madde ile mücadelesini temin eden esaslı unsuru bulur.

Lisan haddizatında serbest, her türlü teşekküle müsait bir maddedir. Bu seyyal maddenin içinde eczası dağınık ideali sıyırmak, onu ayıklayıp yoğurmak, kelimeyi üzerine asırların yığmış olduğu müşahhas ve mücerret bin türlü mâna yığınından yıkamak ve sanat malzemesi hâline gelinceye kadar temizlemek, mebde fikri sağlamak ve derinleştirmek ancak bu nizamla kabildir.

Güç ve nâdir kafiye, tedailerimizin seyrine mesut ve yakışır bin yol açar; vezin çıkardığı müşkülâtla bizi tesadüflerin gecesini zorlamaya mecbur eder. Şekil, lisan denen kaosun içinde, varmamız lâzım gelen mükemmeliyetin hudutlarını çizer, dolduracağımız boşlukları gösterir.

Bütün bunları yaparken şüphesiz ki, şâiri de birtakım fedakârlıklara mecbur ederler. Fakat bunlar ibdaın zaruretleridir; bizi sanatın nizamından vazgeçirtecek sebepler olamazlar.

GÖRÜŞ, nr. 1, Temmuz 1930, s. 18 - 24

ŞİİR HAKKINDA

II

Bundan birkaç sene evvel M. Brémond, saf şiire dair Akademi'de söylediği bir nutukta, şiir lisanına dua demişti. Kabulü biraz güç olan bu iddiada şiir lisanının alelâde konuşma ve nesir lisanından ayrı olması gibi büyük ve esaslı bir hakikat mevcuttur.

Bu ayrılık şüphesiz lisanın müfredatında yani kelimelerde değildir. Bunu söylemekle kelimenin şiire kontrolsuz girdiğini söylemek istemiyoruz. Bilâkis şiirin hemen daima kendisinden uzak tuttuğu kelimeler mevcuttur. Bunlar mesleklerin teferruatına, hususiyetlerine yahut da insan hayatının en aslî ihtiyaçlarına ait kelimelerdir. Filhakika bunlar için mevcut bir kaide, bir nizam yoktur. Hiç kimse başı veya sonu şöyle olan kelimeler şiire giremez demediği gibi, bunun için umumî istatistik de yapılmamıştır. Fakat bu hemen her lisanda, sanatın nizamında yer almamış binlerce kelimenin mevcudiyetini menetmez. Bu hususta şâire ve onun tercih ettiği temlere ait kuvvetli bir itibarîlik mevcut olduğu gibi, sanat mehcuru kelimelerin adet ve talihleri, devirlerin modasına sıkıca tâbidir. Fakat her ne de olsa şâir de konuşan veya hikâye eden yahut mantık yürüten adam gibi, aynı umumî hazineyi istimal eden adamdır. Binaenaleyh bu ayrılık kelimelerde değil, belki ona tasarrufta başlayan bir ayrılıktır.

Filhakika şiirin lisana olan tasarrufu, nesrin ve konuşmanın tasarrufundan çok başkadır. Berikilerde sırf delâlet ettikleri uzak, yakın mânaları için kullanılan kelime, şiire büsbütün başka hususiyetleri için girer. O artık şiirde yalnız kamusda mevcut falan veya filân mânaların sahibi olan kelime değil, bir hâlet-i ruhiyenin malzemesini kendinde bulmuş olduğu bir sanat malzemesidir ki, içine gireceği terkipte kemiyeti ile beraber keyfiyetini de kullanacaktır. Ahengi, telkin kudreti, ses şekli, rengi ile o, sanatın nizamında kâh bir ham boya parçası, kâh renkli bir mozaik taşı ve kâh bir ses ve çok def'a bütün bunların hepsi birden olacaktır. Aynı zamanda konuşma ve nesre usulünü veren, lisanın bütün sanatını tanzim ve idare eden, mânanın hükmünü süren nahiv, şiirde çok def'a tanımadığı bir teşekküle seyirci vaziyetinde kalır. Çünkü şiirde bir lâ-yetegayyer ve sadece lisanın vuzuh ihtiyaçlarından gelmiş bir kanuna göre dizilen kelimelerin dünyasından çıkarız; bu büsbütün başka bir nizamın yanyana getirdiği gizli kıymetleri birbirini tamamlayan parçalar âlemine gireriz.

Bu âlemde ne konuşmanın girintili çıkıntılı serpintiler halinde tedailerimizin seyrini takip eden ve istediğini elde etmek için jestlerden, ses değişikliklerinden, yüz ifadesinden istifadeye mecbur olan nâ-tamam parçaları ve ne de nesrin gittikçe genişleyen ve müteaddit kollar hâlinde sevkedilen bir kıt'a gibi muayyen neticeye yürüyen inkişafı vardır. Bu birbirine kilitlenmiş bir Roma lejyonu, tesadüflerin karanlığıyle döğüşe döğüşe ilerleyen bir küldür ki, bozulmayan nizamı, hareketini sükûnet ve mutlak sükûnetini bir hareket gibi gösterir. Bu nizamda her şey müsait hareketlerle bir tek gayeye varmak ister ki, o da başka sanatların çizgi, hacim veya sesle elde ettikleri faidesiz alâkayı uyandırmaktır.

Bu alâkada, aklın, hikmetin, büyük mefkûrenin ve küçük insanî zaafların hiç bir hakkı yoktur. O hepimizin tabiî olarak mücehhez bulunduğumuz teessür cihazını tahrik etmeyi düşünmez. Onun içindir ki, şiir, tesirini konuşma ve nesir gibi - kaba mânasıyle - mânâ ve vuzuh ile yapmaz. Bununla beraber şurasını tasrih edelim ki, bu sözlerle şiirde mânâ yoktur demek istemiyoruz. Sözü sanatta sadece bir musikî kıymeti gibi kullanmak belki bir hayâl olarak birkaç müstesna fıtratı bir an için okşamıştır. Fakat onların tecrübeleri bize bu arzuyu nasıl bir imkânsızlığın karşıladığını daha pek yakın zamanlarda gösterdi.

Şiirde mânâ vardır, fakat bu mânâ nesrin ve konuşmanın mânâsı değildir; ve asıl kıymet onda değil, şiirin manevî benliğini yapan havasındadır. Birbiriyle irtibatı olmayan rüyet ve düşünce parçalarını, hissin ve hayâlin bütün dağınık unsurlarını kendi içinde ve bir vahdet hâlinde toplayan, işte asıl bu havadadır. Mânâ bu havaya, tıpkı sesle melodi gibi refakat eder. Aksini nasıl kabul edebiliriz ki, şiirdeki bu mânâ sadece söz veya nesirde ancak tâli ve tezyinî bir kuvvet mahiyetinde kullanılan imajların birbirini takibinden ibarettir.

Şiire asıl sihrini veren bu bahsettiğimiz havadır. Buna istersek şiirin musikisi de diyebiliriz. Yalnız bu tabiri kullanırsak bir ruh hâletinin gölgeli havasının lisana naklinden ibaret olan ve kolaylıkla hiç bir asla irca edilemeyen seyyal bir halitayı, hiç olmazsa zâhiren bir tek hassamıza ait olan bir kelime ile tayin etmek tehlikesi vardır.

Bütün kuvvetini ve tesir kabiliyetini, velhâsıl mükemmeliyetini doğuran her şeyi sanatın lisanından alan bu havanın kelime ile, imajla olan münasebeti bir peyzajın veya bir odanın ışıkla olan münasebeti gibidir. Nasıl bir odanın içindeki eşya, ayna ve dolaplar, sedir, kitaplar, her şey ruhumuza itiyatlarını veren asıl izafî varlıklarını perdelerden süzülen veya lâmbadan dökülen ışıkta bulursa ve bütün bu kapalı mahremiyet o aydınlığın vaziyet, kuvvet ve cinsine göre ruh ve manzarasını değiştirirse, söz veya fikrin unsurları da bu havanın öylece ihtiyarına tâbidir. Ufak bir ışık değişikliği eşyayı nasıl bir vehim, bir gölge ve bazen bir korku hâline indirir, buutları değiştirirse, bu hava da kelimelerin ve imajların üzerine öylece tesir eder. Işığı büsbütün kaldırın, o zaman itiyatların kapalı zarfı olan odanın yerini münferit ve dağınık yaşayan eşya alır ve bütün bu değişikliklere sebep küçücük bir zarf içinde yanan esansın yokluğu yahut de-

recesidir. Çünkü o, bu ayrı ayrı parçaları içinde birleştiren, bir kül hâlinde toplayan alâka idi. Uzaklık, yakınlık, bin türlü izafiyet hep ondan geliyordu. Onu kaldırınca bir terkip en canlı noktasından, alâkasından ihlâl edildi ve oranın yerini teker teker ve ancak aramakla bulunacak eşya aldı.

Şiir de böyledir. Onu yapan havayı kaldırınız, elinizde lûgata iadesini bekleyen bir yığın kelime ile birkaç hayal kırıntısı kalır. Asıl olan bu hava sanatkârdaki ruhî vaziyetin lisana naklinden başka birşey değildir ve bunu yapan da sanatın nizamı ve sanatkârın çalışma kudretidir. Onun için bir şiirin mucizesini onun dışında aramak, bir uzviyeti zî-hayat kılan müessiri kendi haricinde aramağa benzer. Yaşıyorsam, uzviyetimi teşkil eden ecza arasında tam bir irtibat ve ahenk mevcut olduğu için vücut dediğimiz bu mudil makinenin her parçasının bende birbirini tekzip etmeden, birbirini kaybetmeden ve bir an için istikballerini düşünmeden çalıştıkları için yaşıyorum. Niçin benim eserim benden ayrı olacak. Bu sâri hava, bu seyyal ruh vücudum gibi birbirini tutan, birbirini tamamlayan, hakikî varlıklarını, güzelliklerini birbirinden bulan cüz'ülerin, kelimelerin, şekillerin terkibinden doğmuştur. Bu en ufak parçasından en hâkim fikrine kadar hepsini birbirine tâbi cüz'ülerin yaptığı mükemmeliyetin mânâsıdır.

Bu şekli kırın, bu nizamı bozun, hattâ sadece bu mısraları yanyana getirin, sarf ve nahvi gözetin ve mânânın mübhemiyetini tamamlayın, bu cazibe, bu sihir ölmüştür.

GÖRÜŞ, nr. 2, Temmuz 1930, s. 75 - 78

ŞİİR ÖLÜYOR MU?

Bir müddetten beri *Ulus* gazetesinde mühim bir anket devam ediyor. Anketin mevzuu şudur : Şiir ölüyor mu?...

Her hafta bir şâirimiz bu suale cevap vererek, insanlık kadar eski olan bu sanatın ölmezliğine bizi tatmine çalışıyor.

Şiir ölüyor mu? Sual ilk bakışta oldukça gariptir. Fakat bu garabet ilâhların da fâniler gibi doğup öldüklerini, hattâ tekrar dirildiklerini bilen bugünün adamını şaşırtacak dereceye varamaz. Niçin şaşıralım ki, bizzat bu sualin hatıra gelmesi bile böyle bir endişeyi haklı gösterecek bir sebeptir. Ve tek başına, çok dikkate değer bir ruh hâletini meydana koyar. Şüphesiz ki yaşadığımız zamanın sanata ve bilhassa şiire karşı aldığı hususî bir vaziyet, bir nevi düşmanlık yoktur. Bununla beraber, asrımıza mahsus bir nevi rahatsızlık vardır ki, etrafımızdaki havayı şiir için müsait bir iklim olmaktan çıkarıyor. Hareketin lüzumuna ve hattâ esas olduğuna inanılan bir devirde yaşamak ve bunu iyice bilmekten gelen bir endişe ve rahatsızlık, bizzat sanatkârın da kendisine ve sanatına olan imanını sarsıyor.

Bu acaip psikolojinin başında, asrımızın istisnaî kıymetine kendimizin de inanmış olmamız geliyor, daha doğrusu zamanımız, meselelerin büyüklüğü ve ehemmiyetiyle bizi buna mecbur ediyor. Bir taraftan teknik terakkiler ve hayatî itiyatlarımızı altüst eden icatlar, diğer taraftan insanlığın istikbali şu veya bu şekilde halline bağlı görünen birtakım hayatî problemlerin mevcudiyeti, bunların etrafında hâkim zihniyetlerin birbirine karşı açtığı amansız mücadele ve nihayet hayatın en ufak bir gaflet anımızı bile affetmez gibi görünen o şedit akışı, sanatı kendi çerçevesi içinde âdeta lüzumsuz bir hâle koyar gibi olmuştur.

Hayatın yüksek kıymetler taşıyan bir nevi ziyneti olması ve böyle olduğu için övünmesi lâzım gelen şiir, yavaş yavaş bu istisnaî durumundan utanmağa ve kendi kendini faideli kılmak için çareler aramağa başlamıştır. Bugünün şiirinde en ziyade göze çarpan şey, âdeta yaranma kelimesiyle ifade etmemiz lâzım gelen bu hâldir.

Filhakika bu sanatın son mahsüllerinde, yaşadığı devirden geri kaldığını, onu ve meselelerini kâfi derecede iyi karşılayamadığını zannetmekten gelen bir kendine güvenememezlik ıztırabı vardır. Fakat bu ıztırap şâire bir taraftan

teknik ve ifade tarzlarını değiştiriyor, diğer taraftan da mevzu ve çerçevesini genişlettiriyor. Onu mütemadiyen kendi şartlarının dışına çıkartıyor. Bu suretle sadece büyük mânâsıyle zamana hitap etmesi lâzım gelen bir sanat, zaman zaman takvimin emrine bile giriyor.

Bu hâl şüphesiz ki, diğer sanatlar için de vâriddir. Fakat onların bünyesi şiirin aynı olmadığı için netice aynı olmuyor. Ezcümle romanda olduğu gibi; romanın hayatla olan münasebeti şiirinki gibi değildir, o bütün kuvvetini hayattan alır ve ondan sadece dinamik topluluğiyle ayrılır. Bu itibarla birisi için sonsuz bir kudret menbaı olan bir vaziyet diğeri için zarurî bir şekilde bir zaaf olabilir.

Onbeşinci asrın İtalyan sanatından kalma kadın portrelerinin mucizeli hayatiyetinden bahseden İngiliz romancısı Charles Morgan, asıl hayatiyetin, ruhaniyeti vücudun çizgilerine sindiren bir nevi dinamik sükûnette olduğunu söylüyor. Pek az söz, bu muharririn bu dikkati kadar şiiri anlatabilir; şiir bir nevi sükûnetin çocuğudur ve ancak onu bulabildiği zaman ruhaniyetini kazanır, kendi kendisi olur.

Bugünkü şâir, çok def'a işte bu sükûnetten mahrumdur; hayat karşısında kendi kendisinden mahçup ve beceriksizdir. Her hareketinde aşağı yukarı "efendim, size nasıl faideli olabilirim?" diye sorar gibidir ve başka bir şey yapamadığı için de mütemadiyen sanatının mahiyetini değiştirmektedir. Kadîm mitolojinin Protée'si gibi durmadan şekilden şekle giren bir şiirin moda oluşu bu yüzdendir.

Bunu söylemekle sanat değişmemesi lâzım gelen bir şeydir demek istemiyorum. Her yaşayan şey gibi o da değişmeye mecburdur ve hattâ canlılığını ve güzelliğini ona borçludur. Çünkü bizim gibi, sırlarımız, hülyalarımız, duygularımız, ifade tarzlarımız da eskirler. Hayatın devamı nasıl maddenin nöbetleşe nöbetleşe istirahati diyebileceğimiz mütemadî bir değişme sayesinde ise, sanatın devamı da böyle bir değişme sayesindedir. Hattâ bu değişmeler, hayata istikamet verecek, yeni imkânlar doğuracak kadar esaslı bile olur. Hakikî şaheserler kendilerinden sonra gelecek nesillerin duyuş ve görüş modalarını tesbit ederler.

Daha iyisi her cins sanatta bir nevi aksülâmel, kendinden evvel gelen ve bu itibarla eskimiş olması tabiî olan tarzlara karşı bir isyan vardır. Fakat ne bu isyan ve aksülâmel hiç bir zaman onu mahiyetinin dışına çıkaracak kadar topyekûn olmalı, ne de bu değişmeler bir teşekkülü menedecek derecede çabuk olmalıdır. Halbuki bugünün şiirinde umumiyet itibariyle bu iki mahzur da mevcuttur. Netice şu oluyor ki, kendi eserine şâir bile itimat etmiyor.

Bu hususta teknik hayranlığından doğma bir nevi estetizmin tesirini de unutmamalıdır. Teknik hayranlığı, insanı sadece ve hiç bir kontrolsuz şekilde kendi icatlarının tesirine bırakmakla kalmaz, bu tesiri tâcil de eder; hattâ daha ileriye giderek onu gelmeden evvel karşılamak ister. Zaman hakkında, müesseseler hakkında acaip ve çok ezberden bir psikoloji anlayışıyle hükümler vermekten çekinmez, sinema çıkar çıkmaz tiyatronun kaybolacağına inanır, çimento binanın ver-

diği hıfz-ıs-sıhha ve temizlik imkânlarının tablo cinsinden resmi kaldıracağına kani olur, bugünün aceleci hayatının büyük çapta eserle uyuşamayacağını söyler. Asrımıza sür'at asrı damgasını vurduğu günden beri bütün iç ve dış faaliyetlerimizin baş döndürücü bir çabuklukla geçmesini ister, titiz işin ve derin düşüncenin yeni olmadığına kanidir ve yeni olmayan her şeyin düşmanıdır. Acelecidir, sinirlidir, kat'idir, bununla beraber vâkıalar kendisini tekzip ettiği zamanlarda, ki hemen hemen böyledir, büyük ve asil bir sükûnetle neticeyi beklememizi tavsiye edecek kadar da tâbiye bilir.

Bu tip, meşhur bir Alman romancısının gölgesiz adamına çok benzer. Çünkü o karanlığı ve sırrı olmayan adamdır, hiçbir Tanrı onun kafasının çiy aydınlığına misafir olmadığı için usturesiz ve Tanrı'sız bir insandır ve kendisi gibi bir şiir ister.

Bu tip, bugün artık aradan yavaş yavaş çekilmiştir, fakat fikirleri muhtelif kalıplara bürünerek devam etmektedir.

İşte bu hâller, bugünün şâirini kendi sanatına tam mânâsıyle inanmaktan, eserine kapanmaktan, sanatın istediği adam olmaktan menediyor. Ortaya konan eserlerin çoğunun bir nevi tecrübe tadını muhafaza etmesi buradan geliyor. Kısırlaştıran bir şüphe onları kendi kendileri olmaktan âdeta menediyor.

Bunları söylerken asrımızın şâirsiz ve şiirsiz bir asır olduğunu iddia etmiyorum. Bilâkis türkçede ve fransızcada bugün yaşayan ve çok sevdiğim birçok şâirler var. Fakat hakikaten çok büyük mikyasta bir şâir yetişse bile zamanımızın onu derhal tanıyabileceğine kani değilim. Böyle bir şey için suların durulması lâzımdır.

CUMHURİYET, nr. 4916, 19 İkincikânun 1938

ŞİİRE DAİR

Bir gün Yahya Kemal'e şu gülünç suali sorduklarını işittim : "Ne zaman şâir olduğunuza inandınız..." Yahya Kemal hiç tereddüt etmeden "Türkçeyi hissettiğim zaman!..." cevabını verdi. Hiç bir söz onun şiirini bu kadar iyi izah etmez. Onda dilin intuition'u yüksek bir şuur hâline gelmiştir. O kadar ki, bazı şiirlerinde bizi sadece dilimizin dehasıyle başbaşa bırakmış hissini verir. Onun sanatı, tabiatın zarurî unsurlarından başka bir süs kabul etmeyen bazı mimarî üslûpları gibi çıplak bir sanattır. Çıplak bir sanat kıymetli ve sağlam maddelerle olur. Bunun içindir ki Yahya Kemal şiire, söze mermerin salâbet ve parıltısını vermekle başlar.

Yahya Kemal eski şiirimizin hakiki mucizesidir. Çünkü bu şiirin ölümünden en aşağı yarım asır sonra onun belki de en güzel eserlerini verdi. Onun sanatı Orphée'nin sazı gibi bütün bir geçmiş zaman zevkini ahiretin kapılarından geriye çağırdı. Bu bir yeniden dirilmedir, onun için aramızda eskinin devamı olarak yaşayanlar onun gazellerini pek anlayamazlar. Onlar bu zevki bu kadar saf görmeğe alışmış değillerdir. Yahya Kemal'in herhangi bir gazelini Nef'î veya Nailî-i Kadîm'in dinlemiş olmasını çok isterdim; ancak onlar birbirlerini anlayabilirlerdi.

Bundan birkaç sene evveldi. Bir akşamüstü ona Moda'da rastgeldim. O sırada yazmakta olduğu bir şiirini okudu. Sıra bitmemiş bir mısraa gelince durdu, iki elinin baş ve şehadet parmaklarını görünmez bir maddeye şekil veriyormuş, çok nadir ve kıymetli bir şeyi düzeltiyormuş gibi oynatmağa başladı. Anladım ki oluşunun son haddine gelmiş olan mısra bütün uvziyetinden kopa kopa şimdi bu parmakların ucuna gelmişti ve orada son şeklini bulmağa çalışıyordu. Biraz sonra bu usta elden bir beyaz güvercin veya şimşeklerin kardeşi bir kartal gibi kanatlanacaktı.

Bir sigara paketinin arkasında yahut beşlik bir defter sahifesinin üstünde ve yarım saat içinde bir manzumeyi bitirmekle övünenler, ne bu sabrı, ne de bu olgunluğu anlayabilirler. Böylelerine her şey denilebilir. Fakat velûd adam denemez, çünkü eserleri kendilerinin değil, etraflarındaki mutavassıt seviyenindir. Klişe duygu, klişe hayal, klişe ahenk onların ağızlarında kendiliklerinden birleşirler. Eserlerinde bazen şiire de tesadüf edilir. Fakat bu şiir herhangi bir seyyale gibi uzviyetlerinin mâniasını - çünkü onlarda her şey şiir için bir mânia-

dır - iradeleri olmadan geçen bir tesadüftür. Çok def'a böyle bir mucizenin kendilerinden doğduğunu bile farketmezler, fakat bir kere öğrendiler mi, bütün ömürlerini bilmeden eriştikleri bu tepeye tekrar tırmanmakla geçirirler.

Bir şâirin büyüklüğünü anlamak için yaptığı şeyler kadar bozduğu şeyleri de hesaplamak lâzımdır. Hakikî sanatkâr bozarak yapar. Kendinden evvel mevcut olan his ve hayal tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü bir eserdir. Onun için her şâir kullanacağı kelimeleri evvelâ lugata bâkir olarak iade eder. Bununla beraber her eserde az çok ölü bir taraf vardır ve hazin olanı en yeni eserler bile çok def'a ölü taraflarıyle kendilerini sevdirirler. Halk edebiyatı ağzının şiirimizde son zamanlarda kazanmış olduğu rağbet biraz da okuyucuyu çocukluğundan beri alıştığı kıymetlerin dışına çıkarması değil midir? Şöyle zahmetsizce, yarı rüya hâlinde, alışılmış ve güzel bulunmuş şeylerin gözönünden geçmesi... Yani birçok tenbellik ve biraz hodbinlik.

Yahya Kemal'in *Deniz* manzumesi, neşredildiği zaman kendinden evvelki neslin ileri gelenlerinden biri «güzel ama, bir şeye benzetemedim...» demiş. Bu gülünç tenkit çok mühim bir ruh hâlinin en doğru ifadesidir. Bir şeye benzetemediğimiz, yani sadece kendisi olan eserden başka bir şeye benzeyenlerden daha kolayca lezzet alıyoruz. «Sizi eski sevgilime veya karıma benzediğiniz için seviyorum» tarzında bir aşk ilânına tahammül edebilecek pek az kadın tasavvur edilebilir. Halbuki şâir, ressam, romancı, birçok sanatkâr başkalarına benzetilmek suretiyle sevilmeğe, kendiliklerinden razı oluyorlar.

Yeni ile güzelin arasını iyice ayırmak lâzım. Her yeni behemahal güzel olmaz. Fakat her güzel olan insana yeni gibi görünür. Bunun sebebi güzele alışmaklığımızın imkânsızlığıdır; güzeli unutabilir, görmeyebilir, ihmal edebilir, fakat ehlileştiremeyiz. Baudelaire'in ezbere bildiğim filân veya falan manzumesinin başka bir tab'ını âdeta yeni gibi okuduğum olmuştur. Güzel bir haddir, ötesine geçilemez. Halbuki yeninin, daha yenisi, daha daha yenisi vardır. Çünkü yeni gündeliktir ve en sahih mânasında maziye benzer, yani daha formüle edilmeden eskiyebilir. Halbuki güzelin değişmesi için insanlığın gömlek değiştirmesi, bütün had ve kıymetlerinin alt-üst olması lâzımdır. Nurullah Ataç «şiir budur veya şudur diyen yeniye düşmanım» diyor. Bence her sanatkâr bu mânada yeniye düşmandır. Çünkü yaratabilmek için kendisini hudutlandırmağa, muayyen kıymetler üzerinde şahsiyet ve sanatını ayarlamağa mecburdur. Aksi takdirde eser vermek için lâzım gelen istikrarı bulamaz, daha ağır başlı bir lisanla söylemek lâzım gelirse hayatın ferman ferma izafîliği içinde sanatkâr kendisini bir nevi mutlak tesisine mecburdur; bizim anladığımız mânada fildişi kule de budur, yoksa hayatı inkâr değil. Her an yeninin peşinde koşan bir şahsiyetin değil eser vermesine, hattâ doğru dürüst teşekkül etmesine bile imkân ve zaman yoktur. Son zamanlardaki şiirimizde istenirse yenilik aşkına insanı nerelere kadar götürebileceğini gösterecek güzel misaller bulunabilir.

Bâkir ve son derece saf şiir... İfadesi ve izahı kabil olmayan şeyler. Yani düşüncenin imkânsız bir enstantanesi... Bunun yazılabileceğine pek az kaniim.

Bu belki başka sanatlarda, meselâ bir nevi musikiyle elde edilebilir. Keza aktörsüz, insanî mânada hareketsiz, sadece ışığın oyununa terkedilmiş, günün şafak veya gurub gibi uç saatlerinden birini veren, yani uzviyetimiz üzerinde ve nisbî bir tecrit içinde aydınlığın tesirlerini tecrübe eden bir tiyatro. sahnesi, hâtıranın ve mukayesenin dışında kalmamız şartıyle kısa bir zaman için belki bize bunu verebilir.

Fakat bu ifadesi ve izahı kabil olmayan şeyler nelerdir?

Çocuğun ve hayvanın insanda tekrar canlanması, ilk çağlara dönüş, ruhun kablî bir mevcudiyete istihalesi, kendi müteharrik ve şuurlu varlığımda bir ağacın dalgın ve şuursuz sükûnetini kurmak için duyduğum hasret, bütün tecrübe ve bilgilerimi terkettiği bir anda ruhun kabuğundan çıkarılmış bir kaplumbağa ıztırabıyle eşyayı ve etrafını yoklaması, etimizin, kanımızın ve hasselerimizin aklın ve hâtıranın istibdadından kısa kurtuluşlarındaki donuk parıltıları ki geceleyin gördüğümüz rüyanın kendisi değil, fakat onun şaşırtıcı sür'ati, yahut teşekkülü anında çok telkinkâr bir musiki gibi ona refakat eden ve çok def'a uyandığımız zaman içimizde bir keder, bir hayret, bir korku halinde bulduğumuz acaip ve isimsiz duygu vesaire...

Her şiir bunlarla veya bunlara benzer şeylerle başlar. Ve bütün bu karışık, ifadesi imkânsız görünen hâller dilin ağına düşer düşmez biricik imkânlarına bürünürler; ifadesi kabil olan şeyler olurlar.

Şekle inanıyorum, çünkü kurduğu zaruretler ve getirdiği zorluklarla o bana, kendimi tahakkuk ettirmek imkânını veriyor. Onu ararken kendimi buluyorum. O beni ayıklıyor, temizliyor ve derinleştiriyor. O benim hareket sahamdır, bu üç veya dört kıt'a içinde ben muharebelerimi veriyor, zaferlerimi kazanıyor ve ricatlerimi idare ediyorum. Ve her def'asında çok esaslı bir şeyi, bir oyuna riayet etmeği öğreniyorum.

Sözümü başkalarının sözünden ve sükûtumu başkalarından sükûtundan ayıran odur.

CUMHURİYET, nr. 4954, 1 Mart 1938

ŞİİRİN PEŞİNDE

İki sanat zihniyeti tâ Tanzimat'tan beri memleketimizde karşı karşıyadır. Bunlardan birincisi asırlardan beri gelen bir zevk terbiyesinin mahsûlüdür; bu zihniyet ister ki sanat sadece güzellik peşinde koşsun ve güzel denilen şey de - bittabi şiir için dilin imkânları içinde aransın - mükemmele yaklaşan bir form içinde ve o form yoğrulurken elde edilsin. Bu anlayış muhtelif sanat zümrelerimizde, Garp'tan gelen cereyanlarla beslendi. Bu da gayet tabiî idi; elbette daha evvel bu işlerle uğraşanlardan istifade edilecekti.

İkinci zihniyet şiirin hayat ve cemiyetle çok sıkı bir münasebeti olmasını, onun gündelik manzumelerini, ihtiyaçlarını, içinde gizli temayülleri ve atılmağa hazırlandığı büyük hedefleri hazırlamasını ister.

Namık Kemal, son devirlerinde Fikret, Âkif, Mehmed Emin, günümüzde Nâzım bu ikinci telâkkinin idare ettiği şâir olmuştur. İstidat, şahsî sanat, telâkkisi, muvaffakiyet itibariyle birbirinden çok farklı olan ve tahakkuk ettirebildikleri eserlerin keyfiyeti itibariyle birbirine hiç benzemeyen bütün bu şâirler bir tek noktada birleşirler: Günün ve hayatın emirlerini sanatın üstünde tutmak.

Onların kanaatlerine göre cemiyetimizin tarihî şartları böyle bir fedakârlığa zâhiren hak verir. Fikret'in mısraıyle söyleyelim:

"Her uzvu gird-bâd-ı havayicle sarsılan"

bir cemiyet içinde sanatın lüzumsuz güzelliğine kendini tamamiyle verebilmek için insanın çok katı yürekli yahut da bir hodbin veya kör ve sağır bir kayıtsızlığın kurbanı olması lâzım gelir. Bu kafileye son zamanlarda büsbütün başka bir nokta-i nazardan Ahmet Kudsi de iltihak ediyor.

Ahmet Kudsi, neslimizin hece veznini, bir vezin kemaline eriştiren, Türk şiirine yepyeni bir konstrüksiyonda ve zevkte eserler vermeye muvaffak olmuş şâirlerdendir. Bugün memleketimizde esen şiir havasında onun *Nerdesin, Nilüfer, Sivrisinekler, Lâhit* gibi manzumelerinin büyük hissesi vardır. Koşma şeklini rediften ve manzumdan kurtararak ona bir buluştan değil, bir bütünlüğün ayrılmaz uzuvları olan mısralardan yapılmış bir terkip kıymetini vermiştir.

Bizde şiirin form ile olan münasebetini yahut ayniyetini ilk iddia eden şâir Ahmet Kudsi'dir. Bugün Ahmet Kudsi ilk eserlerini besleyen bu estetikten, bu titiz ve itinalı çalışmadan ayrılıyor. Buda'nın aydınlanma gecesi gibi bir miraç

ona cemiyetimizin asırlarca ihmal edilmiş bir zümresini ve bu zümrenin toprakla, mevsimlerle olan münasebetini, hayatının manzaralarını ve mânâsını gösterdi. O da hayat tecrübesinin ve cemiyet aşkının kendisine açtığı bu yeni yolda yürüyebilmek için eski sazını kırmakta tereddüt etmedi.

Ahmet Kutsi sadece sanatını değiştirmekle kalmıyor, onun nazariyesini de yapıyor ve bize yepyeni bir ufuk gösteriyor. *Ülkü*'de ve *Oluş*'ta neşrettiği iki makale yeni sanatın beyannamesi olarak kabul edilebilir. Bunlarda şâir modern zamanların hakikî şiirinin epik olması lâzım geldiğini ve destanînin dışında şiir olamayacağını söylüyor.

Herkes kendi menbalarının eserini verir. Sanat eserinde güzellik, bizim şahsî cevherimizin biraz idare edilen tesadüfleridir. Nazariye, estetik, formül, bütün bunlar olsa olsa bir çalışmayı kırbaçlamak ve bazen de tahdit etmek suretiyle ona faideli olabilirler. Ve güzel çok def'a nazariyenin dışında kalır. Ahmet Kudsi'nin değişmesindeki asaleti ve cesareti beğenmemek kabil değildir; sadece bir noktayı anlatmak isterim : Bugünkü devrin destanı romandır. Ahmet Kudsi'nin istediği tarzda bir sanatı ancak onun geniş bünyesi, hiç bir hududa tâbi olmayan şekilsizliği ve malzemesi olan nesir verebilir. Zaten asıl destan dahi nazım hâlinde bir roman olarak mevcuttur. Bu nazmın içinde zaman zaman şiire tesadüf edilir. Fakat Homiros'u, Virgile'i veya Dante'yi baştan aşağı anladığımız mânâda şiir telâkki etmek imkânı yoktur. Fransız şiirinde Hugo gibi bir devin eserleri bile bize böyle bir imkânı vermez : Geniş ve büyük eserde çok def'a formunu henüz bulmamış muhteşem bir malzeme içinde birdenbire beş on mısra kanatlanır, bir mücevher parıltısı, bir kanat şakırtısı içinde bir ok gibi vızlar, bir yerde akşamı deler, bir fecrin kapılarını söker, bize kendi yüzümüzü ve talihimizi uzak ve tılsımlı bir suyun aynasında seyrettirir, sonra yine aynı imajların, kelimelerin, fikirlerin bu lüzumsuz ve muhteşem bolluğu içinde döneriz. XIX uncu asır sonu bu hakikati anladığındandır ki küçük şiiri tercih etti ve şiirin asil parıltısını ihtiva etmeyen eserleri şiirin diline lâyık bulmadı. Filhakika bizde şiirin ürpermesini uyandırmayacak olduktan sonra bütün bu hacim hazırlığına, kafiyeye, imajların dar ve sun'î lisanına ne lüzum vardır. Hattâ Nâzım Hikmet'in yaptığı gibi en geniş serbestî içinde olsa bile bir nazım lisanı bize hayatı veremez; dardır, çapraşıktır ve çok def'a ayıklayıcı bir terbiye içinde en lüzumluyu kurban eder. Böyle olduktan ve sonunda bir tercih ve intihapla ayıklanacak olduktan sonra bu cins eser yazmak için neye zahmet etmeli? İşte burada devrimizin hususiyetlerinden biri geliyor. Hakikat şu ki, bugün her memlekette her an biraz daha fazla kabuğunu kırmağa çalışan bir hayatın karşısında kanaatleri ve şahsı hakkındaki kıymet hükmü sarsılan bir münevver zümre var. Bu zümre kendisinden şüphe ediyor. Gördüğü için asaletini farketmiyor, kendisini lüzumsuz buluyor ve her def'asında haklı bulduğu hayata "emrinize âmâdeyim" diye kendisini ve kuvvetlerini arzediyor. Amelî hayatta çalışanlar bu korkudan uzaktırlar. Çünkü onlar gündelik ihtiyaçlara cevap verirler ve hayatı günü gününe yaşarlar. Böyle bir emniyet bugünün sanatkârında

yoktur. Bin türlü dünya meselesi içinde mütemadiyen kendisini unutulmuş bulmak ve bir buğday tarlası içindeki gelincik hicabını her an duymak hakikaten güçtür.

Hakikatte ise bütün etrafında uğultusuyle, lâkaydisiyle onu ezen bu kalabalık, kendisini sırtından silkip atan azgın at, yarın sadece onun eserleriyle yaşayacaktır.

Hiç bir hodbin sanatkâr kadar cömert değildir, çünkü onun çeşmesinden insanlık beslenir. Elverir ki suyunu bulandırmasın, onun başında beklesin.

Bence sanatı, fikri kurtarmak için, sanatkârdan bu lüzumsuzluk kompleksini kaldırmak lâzımdır. O zaman şiir de, bütün diğer sanatlar da bir çok yanlışlıklardan kurtulur.

OLUŞ, nr. 20, 14 Mayıs 1939, s. 305 - 320

ŞİİR VE RÜYA

I

Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir. "İçiçe iki oda gibi, uyanık hayat ile rüya hâli yanyana" dururlar. Dramın kahramanı maddeden ziyade ruh olduğu için, birinden öbürüne çok çabuk geçilir. Bir anda karanlık bir eşik atlanır ve bir başka yıldızın kendisine mahsus nizamı altında, başka bir zaman ve uyanık hâlden çok ayrı, daha geniş imkânlı, daha kesif, son derecede hızlı ve tesadüfe bağlı bir hayat başlar.

İnsan yapılışının bu iki hâli birbirini tamamlayan bir zıt teşkil eder. Tamamlarlar : Çünkü kozmik nizamın ta kendisi olan ritm ancak bu zıtlıkla kabildir. Zıttırlar : Çünkü ayrı ayrı kaynaklardan gelirler.

Uyanık hayat güneşin adına söylenmiş bir kasidedir; hareket, ihsasların verimleri, düşünce, mantıklı tedai, devam, ibda, değişme hep ordadır.

Uyku ve rüya, gecenin yani kendisini ilgadan hoşlanan bir tamamlılığın çocuklarıdır; unutmalar, ani hatırlamalar, sükûn ve eşyaya temessül, maddenin mutavaatkâr hayatına iştirak, onun tılsımlı mıntakasında kabildir. Güneş kanımızda dolaştığı için yaşar ve hareket ederiz. Geceyi ve onun nizamını kendimizde bulduğumuz için uyuruz. Gece bizde konuştuğu için rüya görürüz.

*

Geniş ve ıssız gece! Sana bir anne yüzüne bakar gibi bakıyorum. Yıldızlar, hayatın mucizesi fışkırsın diye parçalanmasına razı olduğun için rüyan; aydınlık ise yaratıcı düşüncendir; sen, düşüncen tahakkuk etsin diye mutlak ve hudutsuz varlığını bulandırdın!

Hiç uyuyan insana dikkat ettiniz mi? Yanı başımızda olmasına rağmen bizden ne kadar uzakta, ne kadar derinliktedir. Bir yokluğun katılaştırdığı bu vücudun, bu donmuş çizgilerin, temelleri ölümde yüzen bu garip mimarînin daha demin etrafında dönüp dolaşan mahlûkla ne alâkası olabilir?

Gece, her zerresini ayrı ayrı tanıdığımız bu vücudu zaptetmiştir. Onda her şey bir kehaneti, yani zamanla gayri şahsî ve bizimkinden çok ayrı bir alâkayı ifşa ediyor. Benliği, kökü ve yaprağı birbirinin aynı bir ağaç, kozmik bir sarmaşık olmuş zamanın üç buudunda yüzüyor. Onun için mazi, hâl, istikbal bir hâtıradır. Bizzat kendisi, binlerce varlığın, sayısız varlıkların terkibini nabzıyle idare ediyor.

Kapısız duvarlardan geçiyor; yüksekliklerden atlıyor, imkânsız satıhları kaplıyor, adını işitmediği dinlerin ayinine iştirak ediyor, tasavvurun derhal bir hâtıra olduğu bir âlemde tanımadığı ölülere ağlıyor, bilmediği lezzetlerin hasretini çekiyor, cam bir kavanozda ağlayan bir yüz, bir mercan dalında haşin ve kudretli bir Tanrı buluyor. Ağaçla kardeş, yaprak ve su ile hemhâldir.

Bildiği her şeyi unuttuğu için her şeyi kendisinde hazır buluyor.

Hakikatin büyük sırrı ve pınarı gece, benliğindeki gizli bir noktadan fışkırmış, elele, beraberce yepyeni dünyalar yaratıyorlar. Biraz evvel uyanıkken kâinata yalnız kendi gözleriyle bakan bu adamın belkemiğinde sayısız irsiyetler uyanmışlar, ona hareket diye, kendi geçmiş hayatlarının karışık hâtıralarını telkin ediyorlar.

*

Yaşadığı âlemde had ve adet fikirleri yoktur. Onun için benliği sayısızdır. Her kımıldanışında ölümün derinliğinden yeni bir şey çekiyor ve her nefes alışında ona bir çok şey ifade ediyor. Kulağıyle görüyor, nabzıyle işitiyor, şuur ve muhakeme melekeleri ilga edildiği için, bütün sonsuzlukla perdesiz olarak konuşuyor.

Zaman mefhumu artık onun için yoktur. Saniyeler bu gölgeler âleminde ebediyet kadar uzundur yahut daha iyisi, mahbus ve münfail yaratıcısı olduğu bu dünyada her tasavvur kendi başına bir andır.

Mücerredin terkibini yaşıyor.

*

Uyurken konuşan adamın sesi ne kadar uzaklardan gelir. Belli ki artık kendisi olmayan bu ağızdan üstüste yığılmış çağlar konuşmaktadır.

Marcel Proust, Albertine'in uyku hâlinden bahsederken, çehresinin sırasıyle madenî, ve hayvanî devirlere ait ifadeler aldığını kaydeder. Albertine, eski tasavvufa göre, ruhun yahut "vücud-ı mutlak" ın aksinin insanî devreye girmeden evvel geçirdiği merhaleleri tek bir uykunun dehlizinde ilerledikçe tekrarlıyor, demektir. Bu dikkat bazı rüyalarımızı, çıktığımız derinlikleri bize gösterir.

Rüyaların şaşırtıcı tenevvü'ü... Kiminiz gündelik hayatın sihirbazı olursunuz. Kımıldandıkça kanatlarınızın altından unutulmuş hareketler, hâtırası silinmiş vak'alar, geçmiş teessürler birer birer canlanır. Kiminiz bir hâkimin sert çehresiyle günlerimize eğilir, benliğimizin en gizli taraflarına kadar insafsız aynasını tutar, bize ömrümüzü yapan çirkinlikleri sayar; kadîm efsanenin korkunç "Erinnyes" leri, o ıztırap ve azap melekleri bile sizin uyandırdığınız pişmanlık hissi kadar yırtıcı olmazlar; her gizli tasavvur, her meş'um düşünce sizde en dehşetli müz'icatını bulur; cehenneminizin yakmayacağı ruh yoktur. Bazınız bize çocukluğun cennetinden saatler taşırsınız; içinizde büyülü bakışlı arzudan doğanlar vardır ki, sert ve sefil bir dilenci yatağını bir ilâhenin kucağı yapar; baygın bir kendinden geçiş, muztar bir visal olur. Arzu gibi, hırs, kin, şöhret... hepsini tatmin

etmeyi bilirsiniz. İstediniz mi hasretleri kavuşturur, bir yastıkta uyuyanları birbirinden ayırırsınız. Zamanın sırrına sahip olduğunuz için asırların dehlizini açar, oluşun seyrini anlatırsınız. Zihnimizde küçük ve esirî adımlarla siz yürüdükçe ilâhî değişme üstüste takındığı çehrelerini atar, mevsimler bellerindeki kuşakları çözer ve renkten rakslarını yaparlar.

*

Geniş hayat malzemeniz, gölge mimarînizdir; bu iki unsurla vücudumuzda çalışır, "şekillere Tanrı ve Tanrılara şekil" verirsiniz; eşyanın arasındaki münasebetleri sizden öğreniriz. Dışgörülerin altında gizlenen cevheri, asılların aslını, eşya sizin tılsımlı inbiğinizden geçtikçe farkederiz. Fakat en şaşırtıcı, en kuvvetli tarafınız, hislerin iksirine kattığınız o acaip ve koyu taddır. Bu keskin içki sayesinde Allah'ı, cenneti, cehennemi kendimizde buluruz; ferdî hayatımızın her arızası aydınlığınıza dokunur dokunmaz büyük hakikatlerin cevherinden örülmüş bir masal çehresi takınır.

Bütün zenginliklerimiz bu boşluktan gelir. O bize hayatımızı ve üstüste yaşamış binlerce hayatı, her an yeni bir terkip olarak sunar, şuurun ve ihsasların verimlerini derinleştirerek, kâh tahlil ederek büyük mebde'lerin yollarını hazırlar. Rüyalarımızla bir küllün cüz'ü, büyük ve âlem-şümûl bir dünyanın bir parçası olduğumuzu hatırlarız.

Bütün "mit" ler rüyaların çocuğudur.

Ölüm korkusu ve bizzat ölümün kendisi, onları zihnimizin tezgâhında yoğurmuş ve şekillendirmiştir.

Rüya uykuya münhasır bir keyfiyet değildir. Gece gibi onu da içimizde taşırız. Şuurun duvarında açılan her gedikten rüyaların sırasına göre sıkıntılı, zâlim yahut mesut diyarına gideriz.

Tecrit ve teksif gibi zihnî ameliyelerimiz bile, bir bakıma göre, rüyaya yakındırlar. Zihnin bazı imkânsız vuzuh anları uyanık hâlde görülen bir rüyadan başka birşey değildir. Vecd rüyadır.

Çok def'a manzara karşısındaki ruh hâletimiz de uyanık hâlde görülen bir rüyadır.

*

Rüyaların tesiri üzerinde az çok duranlar onlarda bu tesiri yapan şeyin birbirini takip eden hayallerden ziyade beraberinde yürüyen hava olduğunu kabul ederler. Her rüya kendi hususî atmosferi içindedir; onu sırasına göre eğlenceli, zâlim, mesut, bedbaht, mukaddes veya günahkâr yapar. Bu, rüyanın ruh hâleti, duygusudur.

Bir rüyaya refakat eden duygu, bir vitrinde teşhir edilen esyaya verilmiş ışık gibidir. O hayalleri o ışıkta, onun adesesinden, onun aydınlattığı kenar ve kabartmalarla, onun dağıttığı renklerle, kısaca onun kurduğu bir münasebetler zinciri içinde görmeğe mahkûmuz.

Eşyanın ve hayat işlerinin rüyalarımızda büründüğü metafizik çehre bu aydınlıktan gelir.

Bir rüyayı teşkil eden hayaller veya uyku hâlimizin herhangi bir arızası bu hayallere üslûp ve hususiyetlerini verecek olan hisleri doğurabileceği gibi sadece onun etrafında teşekkül etmiş de olabilirler; her iki şeklinde de onunla beraber değişirler ki en mühimi de budur.

Bu hisler uzviyetin sazında çalınan bir cenk havasıdır; onun davetine uyuşuk benliğimin bütün tecrübeleri koşar. Ölülerim bu sesin kaynağında hayat susuzluğunu gideren sürülere benzerler. Yaşadığım gün, çocukluğum, unuttuğum ıztıraplar, eski saadetlerim, kısaca takviminde kıymeti olan ve olmayan şeyler, her şey bu yaratıcı nefesle dirilir, onun aydınlığında türlü çehrelerini takınırlar.

Bu ses kendi içime ve uzviyetime olduğu kadar etrafıma da hâkimdir; haricî âlemden bana doğru tek merkezli dalgalar şeklinde gelen bütün ihsasların verimlerini o idare eder; onun teşis ettiği kontrolda onlar değişirler.

Bazı rüyaların sonuna doğru, sevdiğimiz ölülerin yüzlerine bakarken, onları okşarken duyduğumuz - saadet, ıztırap, bin türlü şey karışık - karanlık ve garip duygu kadar ezici hiç bir kader olamaz. Talihin her darbesi insan ruhunda iyi veya kötü bir aksülâmel yapar; içimizde bize, vaziyete göre şekil veren bir cevap bulur. Halbuki bazı rüyalardaki duygularımız bizi bir sel gibi götürürler. Hiç bir karşı koyma imkânını ve düşüncesini bulamayız. Bir uçta ölüm ve azap kartalının pençesinde kıvranıp dururuz.

*

İnsanlar kader fikrini rüyada tanımışlardır demek, lüzumsuz bir şey olmaz. Asıl mühimi, menşei ne olursa olsun, hangi refleks veya sevk-i tabiiye, hangi ihtibas veya korkuya - ölüm korkusu, kaybetmek korkusu, günah ve pişmanlık hissi - dayanırsa dayansın, bu hislerin tek bir temde kalmaması daima birbiriyle karışmasıdır; merhamet, şefkat, sevinç, acı, keder birbirine halkalanmış kıvrılan yılanlar gibi birbirleriyle beraber canlanırlar. Onun içindir ki, saf bir his yerine, bunlara, karışık ve çok kesif bir ruh hâleti demek daha doğru olur. İşte bu duygudaki dinamizm ve kendi kendisini, kendi anlarını bir hayal şeklinde görebilmek hâlidir ki, bazı şahsî "mit" lerimizi vücuda getirir.

ÜLKÜ, nr. 50, 16 Birinciteşrin 1943, s. 3 - 4

ŞİİR VE RÜYA

II

Bir sanat eserinde rüyasını nakletmek veya rüyanın tedadüflerini taklit etmek, insan muhayyilesinin, isterse, kolayca benimseyebileceği nizamsızlıklarla, sun'i bir acaiplikler silsilesi kurmaktan başka bir şey değildir. Bu, arkasından ışığı ve dramın asıl hareketini yapan sözün büyüsü çekilmiş bir tiyatro aksesuarı kadar cansız bir yığın olur. Çünkü hakikatte rüyanın bizim için tabiat-üstü tarafını yapan, onu meydana getiren acaiplikler silsilesi, mantıksızlığı, şuur ve muhakemenin geri gelişinde ilk iş olarak istihfafla bir kenara fırlattığı tesadüfler değil, onları canlandıran çözülmesi güç ruh hâleti ve onun vasıtasıyle etrafımızda yarattığı havadır.

Bu kesiflik, ölüm korkusu ve tecrübesinin cinste ilk billûrlaşmış şekli olan bir ürpermenin bütün uzviyetimizde cedlerden kalmış bir miras hâlinde uyanmasından ve mücerret düşünce parçaları, çeşitli hayaller, gündelik intibalar, endişeler, hülâsa kayasından kopmuş bir yosun gibi, şuur altında yüzen her şeyi eline geçirip onlarla içimizde kendi acaip senfonisini kurmasından gelir.

Tahkiki imkânsız olan bir "atavizm" küçücük insan vücuduna bir eziklik derinliği verir. İşte bazı rüyalarımızı bu derinlik idare eder. Bu korkunç uçurumdan yükselen boğucu hava, tıpkı eski zaman kâhinleri gibi, uzviyetimizin her parçasına ayrı ayrı aynı şeyi söyletir.

*

İster bir rüyayı anlatalım, ister realiteden bahsedelim; sanatta asıl olan bu havayı kurabilmek, bu duygu kesifliği altından eşyayı gösterebilmektir. Ancak bu suretledir ki, sanat, adamı, ömrünün arızalarına, realitenin akislerine realite üstünde bir çehre verebilir. Herkes kendi varlığının karanlıklarında rüyalarının sırrını gizler. Bu demektir ki eserlerimizde, benliğimizin bir köşesinde, bizim için bilinmeyen bir dip tabakada hapsedilmişlerdir.

*

Her sanat eserinin başında bir Orfeus hikâyesi vardır. Ölüm diyarından sarışın Eurydice'yi geri almak. Orfeus, ölmüş olan karısını ahrette sazının kuvvetiyle bulur. Gerçekte saz ile Eurydice birdir. Her çehre, her hâtıra, ömrün her vâkıası bize kendi hususî nağmesiyle gelir. Onu yeniden yaşamak için bu

sesi bulabilmek lâzımdır. Bazen bu nağme kendiliğinden - dıştan gelen herhangi bir sebeple - satıhta yüzmeye başlar. Bu, zaman nehri tersine akmak istiyor, büyük uçurum yuttuğu her şeyi geri veriyor demektir.

Dede'nin *Mahur beste*'sini ilk def'a dinlediğim zaman, birdenbire gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başına hâkim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal, musikînin rüzgârıyle bende doğan bir şeydi. Halbuki bu besteyi o anda dinlemeye hazırlanmış değildim; nağme beni ansızın yakalamıştı. Bu hayalin meydana gelmesi, uyanık hâlde bir rüyadır. Bestenin güftesinde böyle bir hayali uyandıracak hiç bir şey yoktur. Sonra herkes bilir ki, alaturka musikî dış âlemi örnek olarak almaz. Bu itibarla bu hayalin bende meydana gelmesi, bu parçanın tasavvurları içinde olmayan bir şeydir. Şunu da unutmamalı ki, kan ve sinir cihazı şeklinde iki ağacı bünyemizde gezdiriyoruz. Duyuşun aniliği yüzünden damarlarımda ve sinir cihazımda olan değişiklik (evin içinde çığlık var, her şey uyanmıştır) bana bu iki ağaç şemasından birini göstermiş olabilir; sızının Mösyö Teste'e vücudunu gösterdiği gibi...

Fakat bu izahı kabul etmekle de her şey halledilmez; çünkü ortada bir an içinde geçilmiş bütün bir yol kalıyor. Asıl ehemmiyetli olan şey, bu hayal bende doğarken sade uyanık olmayışımdır; zihnimle de çalışıyordum. Kalabalıkta idim ve konuşuyordum, yani kendi kendimle çok yakından meşguldüm. "Muhatap" adını verdiğimiz ayrı bir âlemin tesiri altında idim. Bu karşılaşmanın benim şahsî değerler cetvelimde yaptığı değişiklikler beni son derece, mümkün olduğu kadar uyanık tutuyordu. Şuurum, nabzım, vücudumun her uzvu bu karşılaşmanın bende açtığı derinliklerin peşinde idi. Düşüncem onların boşluğunu doldurmağa çalışıyor, onun şekilleriyle şeklini ve oluşunu değiştiriyordu. İşte bu çalışma devam ederken, daha altta musikî ile temasın uyandırdığı çok ani bir çalışma daha olmuş, geceleyin bir şimşek altında aydınlanan bir orman, bir manzara gibi, kısa bir anda içimde bir şey teşekkül etmiş yahut çok önceden mevcut bir yumak çözülmüş, ya bana eski bir masalı veya hayali yine bir ışık altında göstermiş, yahut da uzviyetimin sinirlerle yaptığı bu "ihtizaz" şeklindeki bir "tecrit" ile beni karşı karşıya bırakmıştı.

Aynı temas bu hayalin yerine bende herhangi bir hâtırayı doğrudan doğruya uyandırabilir, yani zamansız ve mücerret bir kuruluş yerine kendi zamanlarımdan birini canlandırabilirdi.

Nitekim Eyyubî Bekir Ağa'nın *Nühüf beste*'sini dinlerken, topraktan ayaklarını kesmeden, meçhul ve her an beni ilgaya hazır bir haz tufanı içinde ağır bir çıkış hissini kendimde duyarım. Fakat bu kendiliğinden meydana çıkan bir şey değildir, çünkü Dante'nin *Âraf*'ını *Nühüft beste*'sinden önce tanırım. Kimbilir, belki de bazı XV inci asır ressamlarında onu bilerek veya bilmeyerek aramışımdır. Yani musikînin hamlesi altında, içten bir rüzgârla şişmiş yelken gibi, yavaş yavaş yürüyen bir yelken fikri, gene dıştan gelen bir terbiye ile, bende göze ait bir tecrübe hâline gelmiştir. Yine Eyyubî Bekir Ağa'nın *Mahur beste*'si bende, ne zaman gördüğümü bilmediğim bir kadın yüzüyle birleşir.

Bu hayallerin üçü de iradî değildir; kendiliğinden meydana gelmiştir. Dinlediğimiz musikîye bildiğimiz veya yaşadığımız şeylerle isteyerek çizdiğimiz çerçevelerden bahsetmiyorum; herkes, sevdiği bir keman konçertosuna kendi ömrünün bir anını verebilir, Mozart'ı, bir Watteau veya *Fêtes galantes* havasında tatmak çaresini bulabilir. Musikînin bu tarzda bir tefsiri ve görünürler dünyasına tercümesi hepimizin sık sık yaptığımız bir şeydir.

Şimdi sırasıyle bu üç hayali bende karşılığı olan duygulara çeviriyorum: Uzlet, mistik ülkü, ferdî saadet hasreti...

Hakikat şu ki, nereden ve nasıl gelirlerse gelsinler, bugün bende musikî ile temasın doğurduğu üç şekil var ki, ayrı ayrı ruh hâletlerini karşılıyor: Nağmeden bir ağaç, nağmeden bir yükseliş, nağmeden bir yüz... Üçü de ani bir duyuş altında şekillenmiş üç rüyadır.

Bu üç şeklin bir gün herhangi bir şiirime girip girmemesi artık benim kendi derinliklerimi yoklayabilmek kabiliyetime bağlıdır. Başlangıçları veren bu duyuş itibarıyle aynı cinsten olan bu üç hayalin yazdığım ve yazacağım şeylerde mafiyetlerini değiştirerek girdikleri ve girecekleri şekillere, mümkün ve muhtemel değişmelerine gelince, onları hiç düşünmedim. Bu, geceleyin karanlık suda parlayan belirsiz ışığın nereden, hangi bilinmeyen âlemden kopup geldiğini düşünmek gibi bir şey olabilir.

Bir noktayı unutmamak isterim: Bu üç hayalin bende şekillenmesi bir taklit eseri de olabilir. Meselâ musikîden geldiklerine göre, Proust'un Vinteuil sonatının ilk cümlesi için yazdıklarını herkes gibi ben de okudum. Fakat böyle de olsa, işin içine şahsî olarak duyulmuş bir heyecan girdiği için macera genel şahsîliğini kaybetmez.

*

Musikîden gelen duyuş, uyanık hâlde rüyanın tek kaynağı değildir; bütün hayatımız büyük firar kapılarıyle doludur. Gece içimizdedir. Doğrusu şu ki, bazen bu iki hâli birbirinden ayırmak imkânsızlaşır. Musikî gibi, büyük manzaralar da uyandırdıkları sonsuzluk duygusuyle bizi ezerler. Açık havadan çok def'a yorgun ve harap, fakat daima büyük bir keşifle zengin döneriz. Bu, kâinatla denk olan ölüm düşüncesidir.

Musikî daima oluş hâlindedir. Zaman gibi ve onun nizamıyle kendi kendisini yiyerek büyür, kendinde doğar ve kendinde kaybolur.

*

Hiç bir şey, karşılaşan iki motifin birbirine karşı giriştiği cenk kadar güzel ve mânâlı değildir. Bir anda yükseldiğini gördüğümüz bu altın sarayın, bu murassa kemer ve sükûnların, bu emsalsiz şafak bahçesinin sonra kendi içinden yıkılması, birin ibini yutarak büyümesi, bir sonsuzluğa doğru çoğalması, değişmesi; bu renk ve cevher kasırgası, her kıvılcımı bir sonsuzluğa akseden kutup yangını, bu fikir kadar ürkek ve şaşırtıcı uyanan, gülen, örtüsünü ve tüllerini

yırtan, gerinen, atılan, kan, alev, humma içinde yüzen ifritler ve onların saza, ölçüye göre değişen yüzleri; mermerin, tuncun, gül yaprağının, alevden filizin birbirine karışıp tükendiği altın ve zümrüt şahlanışlar, tıpkı bir zambak veya su nergisi koklarken gelen ölüm gibi, bu beyaz ve munis teslimiyet ve hepsinin sonunda bütün bu şehrâyinden avucumuzda kalan gül rengi boşluk ve onun hiç beklemediğimiz bir zamanda benliğimizin bir tarafından bir sarmaşık gibi, kalın yosunlar gibi canlanıp bizi sarması... Bütün bunlar hakikatte tabiattan çok yüksek bir şeyin, hilkat nizamının peşindedirler.

*

Musikî giydirilmiş zamandır. Diğer sanatların hemen hepsinde tabiattan bir şey var. Musikî sadece alır; zaman gibi onu da her şeyle durdurabilirsiniz. Maddesizdir, sesten yani heyecanların en iptidaî işaretinden yapılmıştır. Onun için daima iptidaîdir. Düşünceyi değil, nabzı idare eder.

Bir kültürün musikî anlayışı, zekâsının zamana en yüksek tasarruf şekli, yani kudretini harcamak tarzıdır. Onun içindir ki, değişmesi çok güçtür.

ÜLKÜ, nr. 57, 1 Şubat 1944, s. 6 - 7

ŞİİR VE DÜNYA ÖLÇÜSÜ

I

Şiirin güzel sanatlar arasında garip bir talihi vardır. Örgüsünü veren malzeme - yani lisan - itibarıyle hemen herkes için olan bu sanat, gene bu yüzden hudutları en dar olan sanattır.

Bir resim, bir heykel, ortadan biraz üstün bir zekâ için, ilk bakışta yakalanan, lezzetine az çok erilen bir şeydir. Mimarî eserleri de böyledir. Her cinsten, her milletten insan, yetişme şartları derecesinde onunla ilk karşılaşışında zevk alır, beğenir, sever yahut reddeder.

Anlaşılması için hususî bir bilgiye az çok muhtaç olan musikî bile, hiç olmazsa bir medeniyetin zevk çerçevesi içinde, dinleme kabiliyetinden başka bir vasıtaya muhtaç olmadan tadılır. Bu sanatların her biri, milliyetlerin, hudutların üstünde, bütün insanlık için müsavi olan hususî dilleri kullanan sanatlardır. Hattâ işi bu kadar karıştırmadan söyleyebiliriz; görmek ve duymak onları tatmak için kâfidir.

Şiirden gayri söz sanatları da az çok böyledir. Yazıldıkları dilden gayrı dillere tercümeleri mümkündür. Bir Balzac veya Zola türkçede, çincede, çekçede tercümenin iyiliği nisbetinde artan bir zevkle daima okunabilir. Yazarın hususî tarafları kaybolsa bile, bu eserlerde üslûbu yapan muhteva ortadadır. Vak'a, psikolojik değişmeler, dramatik vaziyetler, sosyal şartlarla insanın karşılaşması kader fikri, şu ve bu, kaybolmaz. Daha ziyade halk dilinin hususiliklerine ve cemiyetin bünyesine bağlı olan komedyada, ister Aristophane, ister Molière olsun, tercümesi kabil olmayan şeylerin yanıbaşında eserin asıl örgüsü gene elde kalır. Dilin neş'esini, cemiyetin dikkatini yapan nükteler bile daima karşılığı bulunabilen, bazı fedakârlıklarla tabiî şeylerdir.

Yalnız şiirdir ki yazıldığı lisanın malıdır. O lisanda okunmak şartıyle güzelliklerine sahiptir, vardır. Çünkü şiir dilin özüdür, kokusudur, lezzetidir, musikî kabiliyetidir, yahut bunlardan doğan hususî bir şekildir. Hepsinin birden doğurduğu hususî ve canlı şekil ki, hattâ aynı dilde bile başka bir suretle tekrar edildi mi kendisi olmaktan çıkar. Çünkü mısra dediğimiz şey, deniz köpüğü gibi, göğün maviliği gibi, kendi hazinelerinde seyredildikçe mevcut ve güzel olan şeylerdir. Deniz köpüğünü dalgaların ucundan toplamağa kalkınız, avucunuzda birkaç damla tuzlu su kalır. Fakat dalgaların üstünde, o çalkantıların mucizesi, tacı ve süsü oldukça size Afrodit'i düşündürür, su perilerinin çıplak oyun-

larını hatırlatır, kâinatınızı bir yığın hayalle doldurur. Evet, ne göklerin maviliği, ne denizin köpüğü yakalanır; fakat oldukları yerde kadirullahı ve aşk mabudesini doğururlar.

Şiir yazıldığı dilin içindedir. Tercüme ile sevilen şâir hemen hemen yoktur. Yahut şiiri için değil, düşüncesi için sevilir. Meğer ki çok büyük bir istidadın, bir nevi dehanın eline geçsin. Hayyam'ın ingilizcede Fitzgerald'ı, türkçede Yahya Kemal'i bulması gibi mesut bir tesadüf olsun. Fakat bu cins tercümelere de tercüme demek pek kabil olmaz. Verlaine ve Mallarmé'nin almancaya Stephan George tarafından, Valéry'in gene aynı dile Rilke tarafından yapılan tercümeleri cinsinden eserler, Rönesans devrinde şahsî eser addedilirdi. Böyle az çok eşit dehaların birbirini bulması bir tarafa bırakılırsa, bir şiirin kendi şekli dışına nakli imkânsızdır. Meğer ki şiir gittikten sonra elde kalanı, yani his küllerini, hayal islerini ve düşünce benzerlerini, kısacası Valéry'nin tabiriyle bayram ve şehrâyin artıklarını sevelim.

Şiir, hikâyedeki Melâmî dervişine benzer. Ateşe atılınca derviş sırolur, yalnız tacı ile hırkası kalır.

Onun içindir ki, şâirlerin kendi zamanlarında vatanlarının dışına çıkan şöhret kazanmaları, dünyaca tanınmaları, daima resim, mimarî, musikî, roman ve tiyatro gibi eser yaratanlardan güçtür. Bir roman, tek bir tercüme ile on beş günde sahibini tanıtır. Beynelmilel sanat pazarında birkaç senelik bir didinme, iki üç sergi veya müsabaka bir ressamı, bir heykeltrası, bir mimarı milletlerarası bir şöhret yapar. Fakat bir şâirin bu şöhreti kazanması imkânsızdır.

Bazı şâirler yaşadıkları devirlerde kendi dillerinin hudutlarını aşmışsa, bunun kerameti yazdıkları dilin tanınmasındadır. Meselâ asrımızda Rilke, Valéry, T. S. Eliot için olduğu gibi. İyi yetişmiş her Avrupalı fransızca, ingilizce ve almancadan hiç olmazsa ikisini bildiği için bu şöhretlerin tesisi kabil olabilmiştir. Valéry'nin ingilizce yazılmış bir kitabı vardı. Rilke fransızca - çok hususî şive ve edası olan - şiirler yazardı. Eliot, kendisi her iki dili bilir. Her üçünün vatandaşları ise, tabiî aydın ve onun üstündeki seçkin tabaka, bu dillerin bütün güzelliklerine sahiptiler. Onun içindir ki, bu şâirlerin eserleri her tarafta bütün lezzetlerine varılarak okunuyordu.

Gerçeği şu ki, entellektüel Avrupa daha XVI ncı, hattâ XV inci asırlardan beri bir tek aile gibi yaşamağa alıştığı için, şiirde kolayca dünya ölçüsünde şöhret kurulabiliyor. Geçen asrın başında Byron, Goethe ve Hugo'nun şöhretlerinin sebebi budur.

Eskiden bizde de böyle idi. Müslüman Şark entellektüel ve sanatkârları, bir aile olarak yaşardı. Arapça, farsça, bizim lehçede ve çağataycada türkçe, sanat ve fikir dünyasının temeli idiler. Ben Musul'da, bir medresede *Fuzulî Divanı* ile *Cezmi* okutularak türkçe öğretildiğini gördüm. Onun için eski medeniyetin müşterek malı olan şöhretlerimiz vardı.

Bu düşüncelerden sonra şiirin münhasıran millî bir sanat olduğunu tekrara bilmem lüzum var mı? Belki bir bakıma tek millî sanat şiirdir. Öbürlerinin

hepsinde, millî karakterin hakikî şahsiyeti yaptığı muhakkak olmakla beraber, milletlerarası bir taraf vardır. O kadar ki, onların milletlerarası pazarı, mücadele yeri bile vardır. Bütün XIX uncu asır boyunca ve hattâ bugün bile Paris, bir nevi sanat merkezi olarak tanılır. Bütün musikî zaferleri oradan yayıldı. Bütün resim ve heykel şöhretleri orada kuruldu. Birçok milletlerin romancıları hakikî şöhretlerini, hiç olmazsa kendi dillerinin dışındaki şöhretlerini fransızcaya tercümeden sonra tattılar.

Buna mukabil yaşadığı memleketin dışında şöhretini yapan tek şâir yoktur. Hiç bir millet, büyük bir şâirini başka bir milletin yardımıyle tanımamıştır. Şiirde şöhret, yerinde teşekkül eder.

Şiir bir iç kale sanatıdır. Çünkü dil, vasıta olarak değil, malzeme ve nesiç olarak kullanıldığı zaman milletin iç kalesidir. Böyle alınınca, bir milletin insanının, tarihinin, kültürünün ta kendisidir; köpüğüdür, çiçeğidir, tacıdır. Onunla yapılan sanat, bir iç kale sanatı olur. Zaferlerini yavaş yavaş oradan yapar. Şâirin Roma'sı kartallarını zamanla surlarının dışına çıkarır.

II

Böyle bir sanatta dünya ölçüsünü nasıl arayacağız? Dışarıdan hiç bir yardım bekleyemeyeceğimize göre bu dünya ölçüsü dediğimiz değer hükmünü nasıl veririz? Elbette ki kendi içimizde ve cemaatin vicdanında.

Zaten dünya ölçüsü nedir? Milletlerarasında gününde teşekkül eden şöhretlerin ne olduğunu az çok biliyoruz. Şöhretin, velev dünya çapında olsa bile, her zaman hakikî bir değeri karşılaması bir tesadüf işidir. Her sanatın tarihi buna bir yığın misâl verir.

Bugün modern duyuş tarzının babası tanılan, şiir, musikî heykel, resim, roman, hepsinde az çok hissesi olan, modern insanı getirdiği duyuş tarzıyle âdetâ yoğuran Baudelaire, hakikî şöhret hakkını ölümünden ancak otuz, kırk sene sonra alabildi. Bugün Avrupa Hölderling'i almancanın en büyük şâirlerinden biri tanıyor. Halbuki Almanya, onun ölümünün farkında bile olmamıştı. Şimdi ise Hölderling, insaniyetin en büyük yıldızları arasında parlıyor.

Balzac gibi şuurlu ve dikkatli bir deha, insanlığı günün birinde tam olarak kendisinde bulan ve bize veren adam, Beethoven gibi emsalsiz bir dehanın farkında bile olmaz, Rossini'nin peşindedir. Romanlarında onu medheder. Wagner, sanat bahislerinde o kadar anlayışlı olan devrinin yarısına geldiği zaman, Baudelaire gibi birkaç istisnaî zekâdan, eşit dehadan gayrı kendisini anlayan adam bulmaz. Bavyera kralı İkinci Ludwig, biraz da Wagner uğrunda birkaç para sarfettiği için tahtından olur. Bugün insanlığın yarısı Wagner'in başına yemin ediyor, bütünü de Beethoven diyor. Daha garibi Beethoven'i zamanında beğenmeyenler, Beethoven'de en iyi devamını bulan şeyler namına onu beğenmiyorlardı. Daha misal mi istersiniz? Yığınlarca. Cézanne gibi bundan böyle

resmin babası olacak adamın sanatının ve eserinin müdafaası, tıpkı Dreyfus gibi Zola'nın sırtına yüklenir.

O hâlde şöhret hazen bizi aldatır. Dünya ölçüsü bazen geçici bir sıtma oluyor. Fırtına geçince şöhretler cetveli yeni baştan kuruluyor, demektir.

Bu hesapta aldanmayanlar kimlerdir? Elbette ki geleceği sezenler ve değişmez kıymetler cetvelini nefislerinde tam olarak bulanlar. Yani anlayışlarıyle, hükümlerinin salâbetiyle tesadüften, geçici olandan, modadan geleni kendi içlerinde olsun yıkanlar.

Bugünün, Shakespeare'in unutulduğu devirlerden farkı, tenkidin daha uyaaddan başka bir şey bırakmaz.

Bazen da şaşırmaz. Byron, Goethe, da Vinci'de, Michel Ange'da olduğu gibi.

Bazen da öyle yanılır ki, gelmiş geçmiş bütün şâirlerin en büyüğü olan Shakespeare'de olduğu gibi iki asır farkına varmaz.

Bugünün, Shakespeare'in unutulduğu devirlerden farkı, tenkidin daha uyanık olmağa çalışması, değişmez yahut zarurî değerler üzerinde duran insanların çok olmamasındadır.

Evet, her sanatın kendisine mahsus, her türlü ayrılıkların üstünde hüküm süren bir aslî kıymetler silsilesi vardır. Asıl dünya ölçüsünü, her sanat için zaten müsavi olmayan şartlar içinde tanınmadan ziyade bu değerlerde aramalıdır.

Bu şiir gerçekten şiir mi? Gündelik hayatta kullandığımız sözü, o piyasa ve karışık pazarlar akçesini saf bir sanat malzemesi hâline getirmiş mi? Ondan ayrı bir teşekkül yaratmış mı? Bu şekil, tekâmülün zincirinde yeni bir halka mıdır? Bize bir ufuk açıyor mu? O şâir gelmeseydi cemiyetimizde bir şeyler eksik olur muydu? Peyzajımızı, insanımızı, tarihimizi kendi kalbimizi ondan sonra tanıdığımız gibi tanır mıydık?

Aşk, ölüm, hayat, vatan gibi büyük mefhumlar, hayatın etrafında döndüğü mihverler onun gelişiyle mânâlarını değiştirdi mi?

Sonra söyleyişin kendisi? Mısrada uçuyor mu? Söz, musikîye ve kaidelerine muhtaç olmadan bizde teganni ediyor mu?

Bir şiir bunları yapıyorsa, o şiir millî dehanın ölçüsündedir ve bundan iyi de dünya ölçüsü bulunmaz: Bir milletin dili olmaktan daha büyük dünya ölçüsü yoktur. Dünyada kaç millet var?

Bu mevzudaki düşüncelerimi yazmağa devam edeceğim.

CUMHURİYET, nr. 8377, 12 Aralık 1947

2. Bölüm

ROMANA DAİR

BİZDE ROMAN

I

Bir Türk romanı niçin yoktur? Evvelâ bu sualin iyi anlaşılması lâzım. Şüphesiz ki, bir Türk romanı vardır ve hem de kendi cemiyetimiz içinde kalmakla beraber, oldukça geniş bir okuyucu kalabalığına hitap eder; hattâ bu okuyucu kalabalığıyle bu romanın yazıcıları arasında karşılıklı bir tesir bile vardır. Bununla beraber, garp dillerinden birini bilen, yabancı ülkelerde bu sanatın verdiği iyi örnekleri okuyan ve hayat üzerinde az çok fikir sâhibi olan okur - yazarlarımızın büyük bir zevkle tattığı bir romanı henüz yoktur. Bunun gibi müşterek vasıfları cemiyet ve hayatımızla Türk insanı ve onun meseleleriyle olan alâkasından gelen ve beraberinde taşıdığı hava ile birbirine en uzak nümûnelerinde bile bir bütünlük gösteren bir Türk romanı yoktur. Münferit eserlerin hepimizi zaman zaman tatmin etmiş güzelliklerini bir kenara bırakarak umumî bir bakışla, bizde bu sanatı görmeğe çalışanlar, bu yokluğu pek kolay reddedemezler.

Hepimizin az çok itiraf ettiği bu zaafın sebepleri nedir ve niçin bütün bir bolluğa rağmen bu kısırlık mevcuttur?

Bu suali ilk defa ben sormuyorum. Bu, memlekette öteden beri mevcut olan ve münakaşa edilen bir sualdir. Vâkıâ başlı başına ortaya konulduğu pek az ise de, kâh bugünkü Türk yazı âlemine atılan umumî bakışlarda ve kâh fikir hayatımızla cemiyetimiz arasındaki münasebetlere dâir açılan münakaşalarda hemen daima bu suale gizli ve âşikâr rastgelinir. Ayrıca da bütün okur - yazar topluluklarının belli başlı konuşma mevzularından biri olmaktadır ve daima iki ayrı şekilde cevap alırız. Bunlardan birisi o artık hepimizin ezberlediği "yazıcılarımızın, cemiyetimizle, hayatımızla alâkadar olmaması, Türk milletini, hayatını bilmemesi, okudukları garplı muharrirlerin tesiri altında kalmaları, eserlerinde samimî olmamaları" cevabıdır. Bu acı itap, idealistlerimizin ağzından çıkar çıkmaz herkes susar, yüzler kızarır, başlar eğilir.

İkinci cevap deterministlerindir. Onlar derler ki, "istediğimiz gibi Türk romanı yoksa, bundan kabahatli hayattır. Hayatımız mütekâsif değildir, bir intikal devresindeyiz, bu vaziyette kuvvetli bir romancımızın çıkması mümkün değildir."

Her ikisinde de büyük bir hakikat payı olan bu cevapların üzerinde teker teker durmak, bu meseleyi konuşmak için en iyi çare olsa gerek. Fakat daha

evvel şurasını kaydetmek isterim ki, bütün bu tenkidi yapanlar ve bu hükümleri verenlerin hiç biri, teferruata girmek zahmetini ihtiyar etmezler.

Meselâ bu yokluğundan şikâyet ettiğimiz alâka ne cins bir alâkadar, bu bahsedilen taklit nereye kadar varmıştır, kastedilen samimiyetin mânâsı nedir? Diğer taraftan, hayatımızın bizi iyi eser vermekten meneden darlıkları nelerdir? Bu kansızlık nereden geliyor? Bütün bu teferruat ortada cevapsız kalır. Nihayet, ikinci bir mesele olarak şu vardır: Örnek meselesi. Bu tenkitler yapılırken daima ortaya Rus romanı konmaktadır. Bütün mükemmelliğine rağmen, bu roman dünyada yegâne değildir. Ve niçin bir sanattan bu kadar çok şey birden istenmektedir? Bunu iyice anlatabilmekliğim için daha evvel, tenkitlerin objektif kıymetleri üstünde durmamız lâzım gelecektir. Bunun için de ilk cevabı taşıdığı hükümlere göre ayıralım :

1 — Türk romancısı cemiyetimizle, hayatımızla alâkadar değildir.

2 — Garptan okuduklarının tesiri altındadır.

3 — Samimî değildir.

Evvelâ birinci hükmü alalım : Bir romancının cemiyetle, o cemiyetin insanıyle, hayatıyle alâkasını nereden anlarız? Herhangi bir Türk romanını açıyorum. İçindeki isimlere bakıyorum : Türk. Yaşayışına bakıyorum : Bu memlekette mevcut bir yaşayış.

Manzaraya bakıyorum : Anadolu veya İstanbul manzaraları. Yazıcı, elinden geldiği kadar etrafını vermeğe çalışmış. Mevzu : Kendi hayatımızdan seçilmiş. Üstelik halledilmeğe çalışılan meseleler varsa, onlar da cemiyetimizin meseleleri - vâkıâ bu meseleler bahsinde ayrıca durmak lâzım gelecek -. Hülâsa, yaşayışındaki tezatlarla dahi olsa bu memleketin insanı, bu memleketin peyzajında, bu memleket halkının diliyle kendi hazin veya mesut macerasını yaşıyor. Şimdi bu romanın cemiyetimizle alâkasız olduğunu nasıl iddia edebiliriz? Daha ileriye giderek söyleyelim, gazetelerimizde ve hayatımızda yer tutan meselelerin hemen hepsi Türk romanına geçmiştir. Türk romancısı, başka memleketlerde yeni yeni tecrübe edilen köylü romanı bile yapmağa kalkmıştır. Kadın - erkek meselesi, cehalet meselesi, yenilik meselesi, münevverin sermaye meselesi... daha realistlerin elinde köylünün hayatı, cehalet, tenbellik. Bütün bunlar bizim romanlarda var. O hâlde Türk romanı günü gününe yaşayışımızla alâkadar. Fakat bütün bunlara rağmen, bu romanı çok defa sun'î bulmamak, okurken cansızlığına isyan etmemek, hattâ realite ile arasında bir münasebet tesis edebilmek de pek az mümkün. Bu da ayrı mesele.

İkinci hükme geçiyorum : "Türk romancıları garptan okuduklarının tesiri altındadır." Buna karşı "Elbette, romanı onlardan öğrendik." diyebilir ve ayrı bir mülâhaza silsilesi açabilirdik. Fakat maksadımız basit bir polemik olmadığı için daha geniş düşünebilir ve şöyle bir münakaşa yapabiliriz : Dünyanın hangi sanat hareketi, başka bir sanatın, başka bir dil ve âlemin tesiriyle başlamamıştır? Basit ansiklopedi bilgilerini burada tekrara lüzum yoktur. Hemen her milletin edebiyatında, her devirde hariçden gelen bir aşının tesiri al-

tında yeni bir hamlenin tesiri görülür. Bizde ismi çok geçtiği için Dostoievsky'yi alalım : Şüphesiz ki, ihtilâlden evvelki Rus cemaatini, Rus insanını bu romancı kadar anlatan muharrir pek azdır. Bu cümleyi okuyucum mazur görsün, ben Dostoievsky'den böyle bahsetmek istemezdim, fakat burada onun hakikatlerinden bir tanesi lâzım. Üstelik, garp düşünüşünün istilâsına rağmen, Rus kalma cereyanının en belli başlı mümessili idi. Halbuki bu muharririn eserlerinin asıl büyük temi, üzerinde o hepimizi kavrayan kahramanlarının mulajını yaptığı büyük model hariçten geliyordu.

Cürüm ve ceza'da, *Les Possédés*'deki, *Karamazoflar*'daki kahramanların eşlerini, kendisinden evvel yetişmiş Fransız romancılarında, Balzac ve Stendhal'e bulabiliriz.

Napoléon'dan sonra Avrupa'da, kendisinde insanlığın üstüne çıkmak hakkını bulan bir tip moda olmuştu. Bu örnek, bütün Avrupa'yı dolaştı. Ve her yerde, XIX uncu asrın sonuna kadar fikir ve sanat âleminin biricik meselesi oldu ve bütün edebiyatçıları besledi ve bütün bu adamlar birbirlerini okuyorlar, takrarlıyorlar, tamamlıyorlardı. Demek ki, değil alelâde entrika, küçük mevzu, bir kitabın özünü yapan bir mesele pekâlâ alınabiliyor. Teknik ve hayata bakış cihetine geçince Rus romanının Fransız romanıyle olan münasebetlerinde ne geniş meseleler çıkar. Ve nihayet biz, Fransız diline akseden şekillerinden bu kadarını kavrayabiliyoruz.

Tolstoi, uzun zaman bir Fransız muharririnden her sabah tercüme yaparmış; sırf onun sanatını kavrayabilsin diye. O hâlde bizim romancıları, garplıları okumak ve onların tesiri altında kalmakla neye itham ediyoruz? Tesir etmeyen, iz bırakmayan okumak neye yarar? İnsan kendisine ilâve etmek için okur, unutayım diye değil.

Burada bir itiraz kendiliğinden yapılabilir ve ben de onu bekliyorum. Birisi bana diyebilir ki, iyi ama, tesir altında kalınakla saman kâğıdı ile kopye arasında büyük bir fark vardır. Ben de şöyle cevap veririm : Hayır, bunu o kadar büyültmeyelim, bu fark şüphesiz vardır, fakat bu yapış farkıdır, yani muvaffak olmak veyahut olmamaktan ibaret bir farktır. Bu paradoksu izah edeyim :

Meselâ Dostoievsky gibi, Balzac veya Stendhal'i okumuş fakat onun dehâsına mâlik olmayan bir muharririn aynı temleri kullanmasını tasavvur ediniz. Onun yazacağını veya yazdığını tasavvur ettiğimiz eserler karşısında elbette ki büyük romancının eseri için duyduğumuz hayranlığı duymayız ve ondan Dostoievsky'den bahseder gibi bahsedemeyiz.

Halbuki tem aynı tem, şema aynı şemadır. Arada mevcut fark küçük bir fert farkıdır; Dostoievsky'nin hüviyetidir, sarasıdır, muvazenesizliğidir, hastalıklarıdır ve hilkatin o erişilmez sırrı, dehâsıdır. Mesele, tesir ve taklit meselesinden çok uzaktır. Biz bir Dostoievsky'yi tanıyoruz, uzaktan sadece, muvaffak olmuş hamleyi, en yüksek tepeyi görüyoruz; yarı yolda kalmış olanları hiç düşünmüyoruz.

Fakat burası bize lâzım değil, asıl lâzım olan fikre dönelim; maksadım saman kâğıdı ile kopye edilmiş dediğimiz eserle büyük, orijinal eser arasındaki farkın çok def'a basit bir muvaffakiyet meselesi olduğunu söylemektir. Binaenaleyh sanatkârlarımızın garplıların tesiri altında kalması keyfiyeti onların muvaffakiyetsizliğinin sebebi değildir. Belki muvaffak olmamaları yüzündendir ki, garplı muharrirlerle olan münasebetleri bu kadar göze çarpıyor.

Burada bir nokta daha var: Hakikaten biz okuyor muyuz, şikâyet edilecek derecede garp sanatının tesiri altında mıyız? Ben buna kolay kolay inanamam. Bizde okuyan adam o kadar azdır ki, hattâ tanılır bile. Bizde dünyanın hiç bir yerinde görülmemiş bir elit zümre teşekkül etmiştir; okuyanlar zümresi. Tek bir satır yazmadığı, tek bir söz söylemediği hâlde sırf okuduğu için hürmet gören adamların bulunduğu memlekette pek fazla okuyan adam olmasa gerek. Fakat biz bu okuma meselesi üzerinde de ayrıca duracağız. Şimdi hülâsa edelim: 1 — Türk romancısı zannedildiği gibi bize, kendi memleketimize karşı alâkasız değildir; yalnız bu alâka bizi peşinden sürüklemiyor; sâri değildir. 2 — Türk romancısına izafe edilen garp tesiri altında kalmak keyfiyeti, başka şartlar altında temenni edilmesi lâzım gelen bir şeydir ve zâten pek kuvvetle de mevcut değildir. O hâlde ortada sadece bir muvaffakiyetsizlik vardır ki, bunun sebeplerini başka noktalarda aramak lâzım gelir.

Bir kere buraya varılınca münakaşa ettiğimiz hükmün üçüncü kısmı kendiliğinden düşer. Çünkü muvaffak olmamış bir eserin samimiyetsizliği iddia edilemez. Bence, hatalarını örtemeyen, bütün iplerini bize gösteren, sakatlıklarını ve zaaflarını veren bir eser, hattâ samimîden bile ileri geçer de, bizzat samimiyet olur. Meğer ki, samimiyetten kastımız büyük muharrirlerin birinci vasfı olan o büyük sirayet kudreti olmasın.

Şimdi ikinci fikre, deterministlerin düşüncesine geçelim. Onlar diyorlar ki, "hayatımız dardır, kuvvetli değildir, biz bir intikal devresindeyiz; hakikî Türk romanı ancak memleketin kendisine mahsus bir hayatı yaşamasından sonra yazılabilir." Bu iddiada da şüphesiz ki, doğru taraflar var. Bununla beraber bizzat bu fikrin genişletilmesi ile dahi mükemmel bir roman mümkün olabileceği akla ilk gelen şeydir.

Hayatımız dardır; karışıktır. İyi ama, bu hayat nihayet vardır ve yaşıyoruz, nefret ediyor, ıztırap çekiyor, ölüyoruz. Bir romancı için bu kadarı yetmez mi? Bir tek insanın ıztırap çektiği yerde insanlara söylenebilecek her şey vardır. Evet bunlar doğru... Fakat buna rağmen olmuyor, niçin? Bu hususta düşündüklerimi ikinci bir makalede söylemeğe çalışacağım.

KÜLTÜR HAFTASI. nr. 2, 22 İkincikânun 1936, s. 25 - 26

BİZDE ROMAN

II

Geçen makalemde başlamış olduğum düşünceler silsilesine dönmezden evvel, bir başka sual sormak isterim.

— Acaba hakikaten istediğimiz gibi bir romanımız olsa, bunun farkına varır mıydık? Bu suale taşıdığı ağır hükümden korkmadan, "hayır..." cevabını verebilirim. Bizim entellektüellerimizin, sanatkârlarımızın bir vasfı da yerli okumamaları, hattâ kendi edebiyatımızın bahsine bile yanaşmamalarıdır.

Türkiye'de aşağı yukarı altmış senelik mazisi olan bir roman vardır ve en durgun senelerinde, hiç olmazsa yirmi roman çıkar, bugün yaşayanlar arasında halk tarafından tanınmış, eserleri okunan altı yedi romancımız var. Öyle olduğu hâlde henüz Türk romanını Avrupa'lı bir gözle tedkik eden, mevcut temayülleri anlatan, zayıf ve hareketli noktaları gösteren, memleketteki sanata ve hariçteki edebiyata karşı olan alâkalarını tesbit eden bir tek tenkit tecrübemiz yoktur. Bir tek yazarımız zahmetine katlanıp Türk romanını belli başlı mümessillerinde okuyup onu anlamağa çalışmamıştır. Bundan vazgeçtik, günün eserleri üzerinde olsa ciddî bir münakaşanın açıldığını göremeyiz. Bizzat roman yazanlar da eserlerinin hâricinde, sanatlarına ve arkadaşlarına dair yazı yazmazlar yahut sayılacak kadar az. Ben çok def'a âlemimizin bu hâli karşısında "acaba bizde roman, okuyucu ile yazıcı arasında çok hususî kalması lâzım gelen bir nevi ailevî bir iş midir" diye düşündüm. Son senelerde kendi edebiyatımızla alâkamızın şekli o dereceye gelmiştir ki, bir muharririmizden biraz daha genişçe bir şekilde bahsedebilmemiz için zavallının ölmüş olması lâzım gelir. Tenkidin mersiye ile beraber yürüdüğü yegâne sanat hayatı bizimkidir.

Bununla beraber bu hiç kimsenin bahsetmediği roman okunur, evvelâ iyi kötü gazete sahifelerinde okunur, sonra da basılır, en azı iki bin ile üç bin arası bir satış yapılır ve her nüsha elden ele dolaşır.

Fazla uzatmayalım, bu kadar az alâka gösterdiğimiz bir sanatın bizi ifadede mucizeler göstermesini nasıl isteriz?

İşte Yahya Kemal'e mektepten memlekete davasında hak kazandıran noktalardan biri budur; kendi kendimizle biraz alâkadar olmak meselesi... Bu sadece bize kendimiz hakkında hüküm vermek selâhiyetini getirmeyecektir, mese-

lelerimizi meydana çıkaracak yani onları karşılayacak müstakbel eserleri hazırlamış olacaktır.

Bu acemi sualimle anlatmak istediğim şey şudur : Bir memlekette bir sanat nev'inin tek başına inkişafını yapabilmesi imkânı yoktur. Ona müsait vasatı verecek bütün bir edebiyat hayatının bulunması lâzımdır. Türk romanı münferit eserler şeklinde kaldıkça ilerlemesi güç bir şeydir. Bizde belki bir romanı yazmak için her şey vardır. Fakat romancıyı beslemek için bütün bir memleket hayatını birden kavrayan o elektrikli edebiyat havası yoktur. Sanat hayatımız evvelâ dağınık, sonra fakirdir.

Fert meselesini burada mevzuubahs etmek istemem, o hilkatin anlaşılmaz bir sırrıdır; bütün sebepler ortaya dökülür, münakaşa edilir,hâlledilir. Fakat yine bir düğüm kalır ki, tek başına meçhulü devam ettirir : Yaratılış. Cemiyet filân saatinde, filân büyük sanatkârı yetiştirmek için bütün imkânlarına mâliktir. Fakat bunu ancak o büyük sanatkâr yetiştiği zaman öğrenebiliriz. Bir romancı, bir insandır, fakat bütün bir kalabalığı, bütün bir müstakbel insanlığı kafasında taşıyan bir insandır. Bu bakımdan bakılacak olursa, mesele büsbütün değişir. Bununla beraber yine biz biliyoruz ki, bir cemiyet içinde bir an'anenin devamı bazen böyle mucizeleri tabiî kılıyor. Zaman geçtikçe tekâmülün seyri şiddetleniyor. Bu itibarla kabul etmek lâzımdır ki, henüz Türk cemaati roman denen vâdide kendisini ifadeye yeni başlamıştır. Şurasını da unutmayalım ki, yaratılış bir sırdır. Fakat insanı yetiştirmek sadece bir bilgi ve program işidir. Bu elimizdedir.

Benim görebildiğim ikinci mesele, sınıf meselesidir. Bizde sınıfların vâzıh ve kat'î şekilde mevcut olmaması, münevveri ayrı bir sınıf hâline getirmektedir ki, bu cemiyetle olan alâkasını mübhem bir şekle sokuyor. Türk romancısı muayyen bir hayatın adamı olamıyor, sadece fikirlerle yaşıyor. Ve bu bizde pek fazla olmadığı için umumî hayata istikamet veren fikirlerin içinde kalıyor.

Meşrutiyet'ten beri edebiyat, umumî hayatın peşindedir; halbuki başka memleketlerde umumî hayat, edebiyatı güçlükle takip eder.

İdealin ufku evvelâ edebiyatta gülümser, biz çok def'a meş'alenin geçtiğimiz yolu aydınlatmasını istiyoruz. Bu hâl Türk romanını bazı nümunelerinde zaman zaman bir nevi sun'iliğe atmıştır. Her şeyden evvel şunu unuturuz : Bir romanda anlatılabilecek şeyin azamisi ferttir, muayyen bir cemiyetin muayyen bir zümresinin muayyen bir tarihi onda yaşamış olan ferdi ve bu fert de bizzat romancının kendisidir.

Roman yazmak isteyen genç bir arkadaşım bir gün (Anadolu'ya gidip, köylerde dolaşmayı, köylü ve halk psikolojisini tedkik etmeği) istediğini söyledi. Ne yapacaksınız? diye sordum : (Roman yazacağım ve bu memleketin halkını bu romanda konuşturacağım). Hatırıma Zola'nın Paris amele mahallelerinde üstü açık ve zarif bir araba ile dolaşması geldi. Fakat bu asil hüsnüniyet karşısında şüphesiz ki, bir şey denemezdi. Hattâ bu Anadolu çocuğuna, Anadolu'dan daha dün geldiğini bile söylemedim. Dostum, Anadolu'da uzun uzadıya dolaştı.

Köylüyü gördü, küçük kasabalı ile konuştu, notlar aldı, fotoğraflar çekti. Fakat romandan eser yoktu, sordum, mübhem bir işaretle ve birkaç kelime ile bahsi kesti. Hakikat şu idi ki, dostum bir vehme kapılmıştı. Evvelâ onun anladığı gibi bir köylü romanı yapılamazdı, belki yeni Rus muharrirlerinin denediği gibi, köyün bir nevi epopemsi romanı yapılabilirdi. Köylüden yahut küçük şehir halkından tipler meydana çıkarabilirdi, bilhassa Gorky'nin hikâyelerinde yaptığı gibi. Bunun için de Anadolu'yu gezmek kifâyet etmezdi. Çünkü o hayatı sun'î bir sanat mukavelesi ile görmek başkadır, onu tabiî şekilde yaşamak yani başka türlü yaşamak mümkün olmadığı için o hayatı yaşamak başkadır. Sonra da hakikaten romancı doğan bir adam, bunu kendi odasında da yapabilirdi. Dostum, Anadolu'da üç beş halk masalı dinledi ve bir nevi etnografya tedkiki yaptı ve nihayet mevsime, iklime, tesadüf ettiği ruh hâletlerine ve kendi hâlet-i ruhiyesine göre bir yığın da kablî hüküm peyda edip döndü ve roman kaldı. Kendisine bütün kütleyi konuşturmak vazifesini veren bu dostum, bu seyahat yerine kendini derinleştirseydi, kendi mütenakıs hakikatlerini ortaya atsa idi, Türk romancılığı eminim ki, şâyân-ı dikkat bir eser kazanacaktı ve belki de yapmak istediğini bilmeden yapacaktı.

Fakat dostum bu yanlış adımda haklı idi. Bütün gençliğinde ona bunu tavsiye etmişlerdi: "Halka karışın, köye, kasabaya gidin... Yalnız orada hakikat vardır..." Hiç kimse ona dememişti ki, "Sen tek başına bir realitesin, bu realiteyi bize anlat. Yaşadığın saati, duyduğun günü, her gün içini parçalayan sızıları ve her akşam sana yaşamak aşkını veren ümitleri anlat, ayrıldığın yüzler, gördüğün manzaralar... hasret ve gurbetlerin bize yeter, çünkü biz biliyoruz, senin benliğinde bütün bir Türk iklimi, bütün bir Türk cemiyeti, hattâ bunların arasında bütün bir insanlık var, onları konuştur, yani kendini konuştur. Söyleyeceğin yalan bile bizim için bir kıymettir. Elverir ki, güzel yazasın. Madem ki roman yazacaksın, evvelâ, her şeyden evvel bir roman işçisi ol." Hayır bunu ona hiç kimse dememişti.

Memleketin entellektüel hayatının zayıf olmasından yukarıda bahsettim. Tek başına bir romancıyı hiç tasavvur edemedim. Bir romancı, bir şâir, bir tiyatro muharriri... Bütün bunların yetişebilmesi için memlekette evvelâ kendimizle, sonra bütün ile alâkadar bir edebiyatın bulunması lüzûmu vardır. Halbuki bu, bizde yoktur. Türkçe, henüz ferde ait tecessüsle başlayan tecrübe dediğimiz şeyi tanımıyor.

Türk vatanı, yeni ufuklara doğru gidiyor, on iki seneden beri her gün muazzam bir hâdisenin sahnesi oluyor, bütün bir cemiyet kökünden değişiyor. İtikatlar, yaşayış şekilleri, iktisadî hayat... Hepsi değişiyor. Fakat bizim millî kütüphanemizde bütün bunların bir aksini bulmak mümkün değildir. Keza girmek istediğimiz Avrupa câmiasının fikir hayatını türkçede takip etmek isteyenin vay başına!

Doğrusunu söylemek lâzım gelirse fikir hayatımız gündelik gazetelerin elindedir. Bu biraz da yok demektir. Böyle bir edebiyat âleminde romancının ve

sanatkârların işindeki ağırlığı tasavvur etmek kolaydır. Arada mutavassıt olmadığı için her şeyi kendisi yapmak mecburiyetindedir. Üçüncü mesele daha maddîdir; romancılık meslek olmamıştır. Bir memlekette tam bir roman vücûda gelmesi için bu sanatın onunla uğraşanı geçindirmesi lâzımdır. Bizde roman gazeteciliğin bir şubesidir. Bir romancı, velev en meşhuru olsun, biraz para kazanabilmek için romanını tefrika ettirmek mecburiyetindedir. Bırakın ki, hayatını kazanmak için de ayrıca gazetecilik yapmağa mecburdur; yahut memur olacaktır. Halbuki bir gazetenin romancıya yapabileceği misafirperverlik birtakım şartlara tâbidir ve bu şartların hemen çoğu iyi düşünülürse, Anatole France gibi bir adam, Fransa gibi bir memlekette kitap satışından şikâyet ederse, bizim feryadı göklere çıkarmamız lâzım gelir. Mesele üzerinde durulmağa değer.

Görülüyor ki, roman meselesi tek başına değildir. Evvelâ ferdin yetişmesinde, ikinci olarak memleketimizin umumî sanat anlayışında ve nihayet kitapçılık hayatımızda değişmesi lâzım gelen birtakım şeyler vardır. Fakat bu hususta tam ve selâhiyetli bir konuşma, mevcudu bilmekle kabildir. Ben burada da en faydalı şeklin bizzat romanlarımızın ve romancılarımızın üstünde konuşmak olduğuna inanıyorum.

KÜLTÜR HAFTASI, nr. 3, 29 İkincikânun 1936, s. 45 - 46

HAYAT KARŞISINDA ROMANCI

Balzac'ı hemen herkes gibi, ben de fransızca okumağa başladığım zaman tanıdım. Fakat onu yeni anlıyorum. Şimdi kırkını bir iki kademe geçmiş muharrir sıfatıyle ondan alınabilecek dersleri daha iyi görüyorum, hattâ daha iyisi, bu dersleri aldıktan sonra edebiyatı, diğer Fransızları, büyük Rus muharrirlerini, bazı İngiliz romancılarını görüşüm değişti. Yirmi yıl önce bana masumca bir övünme gibi gelen, romanlarına verdiği o "içtimaî tedkik" adını - bu büyük muharrirden bahseden münekkitlerin bütün zeki tebessümlerine rağmen - şimdi çok yerinde buluyorum. İnsan bu büyük adama birçok taraflarından hayran olabilir: dehâsının genişliği, bir seli andıracak derecede coşkun ve şaşırtıcı çeşidi, karakterlerinin kudreti vs... Fakat hepsini bir noktada toplayabiliriz. İmkânsız denebilecek bir realite duygusuna sahip olması ve gerçek mânâsında sanat adamı sıfatına lâyık oluşu buradan geliyor. Balzac'da insan, tabiat, muhit, cemiyet, hepsi hayatın kendisi gibi tabiî şeklinde terkibini yapıyor. Bununla beraber hiç bir "tabiat karşısında çalışma" iddiası yoktur; sade ve özentisizdir. Cemiyet hâdiseleri karşısında gözü tek başına çalışır. Ne adesesi, ne de mikroskopu vardır. "Tecrid" e tenezzül etmez. Elinde not defteri dolaşmaz, model aramaz, hayat manzaraları karşısında insanı sanattan iğrendiren o özentili ve isterik hayranlıkları ve tiksintileri yoktur. Çalışmadan bilir ve çalışmadan bulur denecek kadar sadedir. Hiç bir taş yontuculuğuna tenezzül etmeden dev kollarıyle, yakaladığı kütleleri üstüste dizerek büyük duvarını örer. İnsanî olan her şeyi sever. Her insan, onu cemiyetin kendisine götürür. Onun dinamik tarafını derhal yakalar. Köklerinin yerleştiği ve dal budak saldığı toprakla beraber nakledilen bir ağaç gibi yakaladığı insanı, arkasında çalışan bütün meseleleriyle, davalarıyle sadece kuvvetini harcamaktan mesut bir dev gibi, herhangi bir şey yaptığını düşünmeden eserlerine nakleder. Sahifeler ilerledikçe biz bir yeri, o yerdeki insan kalabalığını, bir istatistik belâgat ve vuzûhu ile, yani terkibi kaybeden bir sıhhatle değil, hayatın sade görünüşünü muhafaza etmek şartıyle önümüzde en ince teferruatına kadar açılmış görürüz. Sefalet, ıztırap, kin, sevgi, ihtiras, küçük hesaplar, büyük dolaplar, mevki, zenginlik, yeis, ümit... hepsi onda vardır. Fakat hiç biri insanı bölmez. İnsanları kendi tabiî havasında, kendi ışığında yaşar. Balzac bize sanatın büyük kaynaklarından biri olan sanat adamı neş'esini en iyi veren muharrirdir. Biz sanat adamı kelimesini,

son zamanlarda, kış bahçesinde çiçek yetiştiren, derme-çatma laboratuvarında hava fişeği yapan gerçekten lüzumsuz mânâsında lüks bir işçi olarak alıyoruz. Halbuki hakikî sanat adamı hiç de böyle değildir. O, hür ibdaı nefsinde zaptedilmez bir sel, bir tufan gibi duyan adamdır. Balzac, küçük hesabın hiç karışmadığı ibdalarında Mikel Ancelo'ya, Rembrandt'a, Rodin'e, Shakespeare'e, Goethe'ye benzer. Kendisinden sonra ona benzetilenler pek azdır. Sanatlarını biraz fazla cendere içine almış olmakla beraber, Tolstoi, Dickens, Zola, Proust belki muasırlarımızdan Huxley, Roger Martin du Gard ve Giono onu andırırlar. Çalışma tarzları aynı değilse bile, bu çalışma tarzının öldüremediği taraflarıyle ona benzerler. Yani bütün hazırlıklarına rağmen hayatın mucizesini kaybetmezler.

Romanın bir sanat eseri olmaktan çıkıp da bir ustalık işi, makineleşmiş bir hüner hâline girdiği bu devirde bu son saydıklarım kıratında romancıların yetişmesi bana biraz da hayatın kendi sürükleyici kudretiyle izah edilecek bir hâdise gibi geliyor.

Beylik Rus romanından ve hikâyesinden bıktım. Arkasında bir insan yerine, kurulmuş bir saatin, takırtısı sinirleri bozan bir zembereğin işlediği her şeyden bıktığım gibi... O yeraltı itiraflarından, o cinlerin çarptığı insanlardan, o enfüsîliği korkunç bir cehennem kuyusu gibi açılan büyük muztarip benliklerden, iradesizliklerden, o sefalet ve ıztırap sarhoşluklarından, onulmaz biçârelikten artık rahatça sarhoş olamıyorum. O deliler bana letafetsiz görünüyor, yeislerinin makineleşmiş tarafını derhal buluyorum. Ağzımdan fazla laboratuvar ve eczahane kokan bir şarap tadı bırakıyorlar. Hakikî şarabın içinde güneş ve onun ışığı çalkanır. Burada ise enkaz hâlinde bir insanlıkla üreyen birtakım cinler hüküm sürüyor.

Şüphesiz Ruslarda da çok büyükler var. Bir Gogol'ü, bir Dostoievsky'yi okuyup sevmemek kabil değil. Tolstoi ise bana daima en büyük Avrupalılardan biri olarak görünmüştür. *Harp ve sulh*'ü her okuyuşumda içimi her küçük, hodbin ve budala zaaftan temizlenir buldum. Büyük muharrirde insan ruhunu yıkayan bir taraf var. Uyku gibi, bazı unutmalar gibi, zekâsının sıhhatini veriyorlar.

Geçen harpten sonra başlayan küçük ve karınca gayretli bir sanat, insanlığı bir yeisin müntehasına taşıdı. Orada, yaşanması imkânsız bir darlıkta, ufuksuz yaşadık. Halbuki insan, insanla yaşar. Onu görür, onu arar, onda ve onunla kendisini bulur. Hakikî ve biricik ufku - büyük şâirimizin, Yahya Kemal'in dediği gibi - yine insandır. İnsanı küçülten sanat, hayatın mucizesine göz yuman sanattır. İnsanın kalbinde ümidin ağacını kesmeğe hiç kimsenin hakkı yoktur. Ölüm bile bunu yapamaz.

Çok fakir, çok zavallı bir ihtiyar kadın tanırdım. Hayattan ziyade kitapla yaşadığım devirlerdi. İnsanları, o yaşlarda çok def'a olduğu gibi, sadece etiketleriyle görürdüm. Yırtık ve sefil elbisesi, buruşuk ve bir ceviz kadar kuru, kavruk yüzü, fersiz gözleri, dişsiz ağzı, daima geçindirmeğe çalıştığı işsiz ve ay-

yaş damadı, evde kalmış ve ikisi hastalıklı olmak üzere üç kızı ile bu kadın yıllarca hayatımda, ötesine geçilmemesi lâzım gelen bir duvar gibi dikildi durdu. Onun gecelerini, açlık ve sefaletle dolu saatlerini daima büyük bir korku ile tasavvur ederdim. O, benim hayatımda rastladığım ilk sefil değildi. Fakat önünde muhayyilemin ürktüğü bir duvar gibi, bütün sefaletlerin, tersine dönmüş talihin timsali olmuştur. Bir gün bu duvarın arka tarafına geçmeğe cesaret ettim. Hayatımda benim için bundan daha büyük bir kalp kuvveti, bir teselli olamazdı. Bu fakir kadın, damadının iş bulduğu gün, yerine getirdiği adağı bize anlattı: Bütün peygamber ve belli başlı evliyâ isimlerinden sonra, Tezveren Sultan, Nallı Dede, Kalburlu Dede, Bukağılı Dede diye bir yığın İstanbul velisine hediye ettiği bir okka ekmeği anlatırken bu buruşuk yüz birdenbire o kadar hoş bir mizah çeşnisiyle aydınlandı ki... İşte o zaman hakikî neş'enin ne olduğunu anladım. Yavaş yavaş onun hayatına girmeğe cesaret ettim. Bazı geceler, bir gaz lâmbasının şöyle böyle aydınlattığı odasına misafir giderdim. Hayır, bu sefalet, hiç de zannettiğimiz gibi "her türlü ümit ve neş'enin dışında" bir şey değildi; sağlam bir yaşama aşkı bu kalpte ve etrafındakilerde, yerinden sökülmesi imkânsız bir ağaç gibi, kökleşmişti. Iztırapları olduğu için ümit etmesini de biliyorlardı. Yaşama sevinçleri hiç kaybolmamıştı. Ne kadar sıhhatli bir gülüşleri vardı! Bir gün bu ihtiyar kadın, bana tesadüfle içine düştüğü bir bayram kalabalığını anlattı; daha henüz bu kuvvette bir mizahı Türk romanında ve hattâ en meşhurlarında bile görmedim. Görmesini bilen ve gördüğü ile kendini avutup eğlenen bu insanlara, kendi düşüncelerimin güneşe kapalı ülkesindeki yapmacık merhametiyle acımaktan o gün kurtuldum. Çünkü onlar benim bilmediğim, mahrum bulunduğum bir hayat kaynağına sahiptiler. Gülmesini ve yaşamasını biliyorlardı.

Büyük romancının kuvveti işte bu yaşamak sevincini kendisinde öldürmemekle başlar. Onunla güneşe tutulmuş bir ayna gibi dolan sahifeler, sanatın asıl mucizeli tarafını yaparlar. Romancı insana inanmalıdır. Çünkü hayatı bu iman yapar. Nerede hayat varsa, orada bu imanın renk ve ışık tufanı olan neş'e vardır. Hayatımızı görelim, eksikliklerini bilelim. İnsanı realiteye, realiteyi altındaki kökleşmiş meseleye irca etmeden bu memleketin edebiyatının yapılacağına ben de kani değilim. Hattâ bu meseleleri hakikî yüzü ve diliyle tanıdığımız zaman, kendimizi çok başka bulacağımıza, hayatı sadece tahammül edilmesi lâzım gelen bir şey, bir kader gibi kabul edeceğimiz yerde, ona hâkim olacağımıza, etrafımıza büyük yapıcıların nefis güvenleriyle bakacağımıza inanıyorum. Fakat bu yapıcı ruhu bulabilmek için yaşamanın tadını bulmamız lâzımdır. Büyük tabiat var olmaktan ne kadar mesut görünüyorsa, biz de yaşamanın saadetini öyle tatmalıyız. Bu da, bu cemiyetin insanına güvenmekle olur. Onu yabancı adeselerin tuttuğu ışıklar altında görmekle, yahut hiç realitesine bakmadan sadece zihnin bir mahsûlü gibi yaratmakla hiç bir şey elde edilemez.

ÜLKÜ, nr. 43, 1 Temmuz 1943, s. 2 - 3

ROMANA VE ROMANCIYA DAİR NOTLAR

I

Bizde ilk roman Namık Kemal'in *İntibah*'ıdır. Bundan evvel bazı garp eserlerinin tercüme veya hülâsalarıyle Ahmed Midhat Efendi'nin *Letâif-i rivâyât*'ının ilk cüz'üleri vardır. Emin Nihad Bey'in *Müsameretnâme*'si *İntibah*'la hemen hemen aynı senelerdedir. Her üçü de 1870 den sonra olduğuna göre, roman nev'ini Türk edebiyatının en genç mahsulü addetmek icap eder.

Bu üç muharrirden Namık Kemal, en ziyade garba yakın olanıdır. Bununla garp milletlerinin bu alanda verdiklerini yakından tanıdığını, iddia ve ideallerini benimsediğini iddia etmiyorum. Sadece şark hikâyesi karşısındaki vaziyetinin daha kesin olduğunu, onun unsurlarından istifadeye kalkmadığını söylemek istiyorum. *İntibah*'ta her şey ibdâ değilse bile, şahsî icadıdır.

Buna mukabil, gerek Ahmed Midhat Efendi'de, gerek ona çok yakın olan Emin Nihad Bey'de tahkiyenin bazı unsurlarını kullanmak arzusu kuvvetle görünür. Fakat bu hâl, bir dıştan almadan ileriye gitmez. Yani eski hikâyeyi kendi içinde yenileştirmek fikri yoktur. Ahmed Midhat Efendi, *Letâif-i rivâyât*'ın ilk cüz'ülerinden itibaren meddah ağzına yakın bir lisan kullanmağı tercih eder. Sonuna kadar da bundan kurtulamaz. Şarkı, garbı birbirine katarak büyük külliyâtını vücuda getirir. Onun için, romancıdan ziyade büyük bir roman okuyucusu diyebiliriz. Onun romancı muhayyilesinden zaman zaman bahsedenler oldu. Hakikatte o da Namık Kemal kadar, belki ondan da fazla bu muhayyileden mahrumdur.

Muhayyile, herhangi bir şeyi uydurmak değil, belki herhangi bir şeye hayatın sıcaklığını geçirmek, yalanı yaşar hâle sokmaktır. Fakat bir kuvveti inkâr edilemez. Aceleci ve dikkatsiz olmasına rağmen, velûttu. Bütün hakikî icattan mahrum olanlar gibi, çabuk ve kolay uydurabiliyordu. Okuduklarını derhal benimsiyor ve eşini yapmağa başlıyordu. Şaşılacak bir cesareti vardı. Bu cesaret günün birinde kendisini *Don Kişot*'a, yani taklit edilemez taklide bile götürdü. Son derece sathiydi. İyi niyetin her şeyi affettirebileceğine kaniydi ve okuyucularıyle hakikaten imrenilecek bir safiyette bir mahremlik, bir samimilik havası içinde yaşıyordu. Senelerden sonra onun kitaplarına tekrar döndüğüm zaman kendimi, oyuncaklarını gösterirken saadetinden gülen bir çocuğun karşısında zannettim.

Tarifesiz ve vergisiz bir gümrük kadar geniş idhalat yaptı. Garpta ne bul-

duysa getirdi. *Simon ve Marie* ile *La Dame aux camélias* arasında sallanan zevki polis ve cinayet romanından tezli romana kadar hepsinin nümunesini verdi. Fakat bir def'acık olsun hakikî mânâsında roman yazmağa çalışmadı. Halbuki istese, gördükleri ve duyduklarıyle iktifa etse, yazabilecekti. Türkçenin en güzel kitaplarından biri, onun Beşir Fuad için yazdığı küçük kitaptır. Fakat bu merhaleye eriştikten sonra hikâyelerinin şekli yine değişmez.

Namık Kemal'e gelince, romanda da rolüne ve şahsiyetine sâdıktır. Zengin bir tabiatın hiç bir nizamsız ve başı boş gelişmesi. Bir yığın zaaf ve boşluk ve bir o kadar aydınlık. Namık Kemal'in Ahmed Midhat Efendi'ye üstün olan tarafı bazı eksikliklerinin farkında olmasıdır. Ahmed Midhat Efendi'nin dolu dizgin atıldığı birçok yerde Namık Kemal sakınmasını bilir.

Her ikisinin de hakikî romancı olarak ve romancı muhayyilesi ile doğmadıkları muhakkaktır. Romancı muhayyilesinden ilerde bahsedeceğiz. Bununla beraber yeni devir Türk hikâyeciliğinin onlarla başladığı ve uzun zaman onların mirasını kullandığı da inkâr edilemez.

Türk romanı mütalaa edilirken göz önünde tutulması lâzım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabiî bir gelişmesiyle doğmadığı, bir an'anenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyetidir. Roman bize dışardan gelir. Bunu söylemekle nev'i doğuran evolüsyonun cemiyetimiz içinde tamamlanmış olmadığını hatırlatmak istiyoruz.

İnsanı ferdî ve içtimâî hususiyetleriyle, ruh hâletleriyle, ferdiyetini besleyen bin türlü şartlarla verebilmek için muasır garp hikâyeciliği, başlangıç noktası olan *Don Kişot*'dan *Goriot Baba*'ya ve *Chartreuse de Parme*'a varıncaya kadar muazzam bir inkişaf devresi geçirmişti. Arada klâsik on yedinci asırla aydınlanma asrının bütün kazançları, bütün hayal sukutları, müsbet ilmin tekâmülü, yeni bir felsefenin doğuşu, bir yığın içtimâî mücadele ve ihtilâl ve tenkit fikrinin bütün hayat ve fikrin üstündeki saltanatı vardı. İnsanoğlunun iç hayatı ve kıymetler dünyası kaç def'a yıkılıp sonra yeniden kurulmuştu. Halbuki *Don Kişot*'un kendisi de bu cinsten merhalelerin biriydi. Ortaçağ romanı ona, kendi an'anesi içinde birçok içtimâî gelişme ve değişmelerden sonra erişebilmişti. Bu roman, Ortaçağ romanının tenkidi idi ve yeni bir zihniyetin doğuşunu müjdeliyordu.

Fransız münekkidi A. Thibaudet bu bahis üzerinde çok güzel şeyler yazmıştır. Bu muharrire göre bugünkü roman, romanın tenkididir. Modern romanın - tıpkı komedinin olduğu gibi - doğuşunda tenkit fikrinin büyük bir hissesi vardır. Halbuki tenkit fikri şark medeniyetlerinde hiç bir zaman tam ve âmil bir rol oynamamıştır. Her ne şekilde bakılacak olursa roman, içtimâî bir evolüsyonun neticesi olarak görünür. Asıl mühim tarafı, romanın bu tekâmülü yaparken, vasıtalarını hazırlaması, dilin insanı ve hayatı bütün buudları ile kavrayabilecek hususiyetler kazanması idi. Bu gelişme bugün bile devam etmektedir. Dış âlemi aşağı yukarı fetheden roman, şimdi bir tarafıyle iç âlemimizin

en gizli noktalarına, gayr-ı şuura ve rüyalara dönmüş bulunuyor. Ve kendisine bütün bir gölge âlemini ifade edecek, yumuşak, kıvrak, âdetâ kemiksiz, sert ve akisli renklerden uzak, uçucu bir dil, bir ağacın kökü kadar dallı budaklı ve karanlığa alışık bir dil yapmağa çalışıyor. Proust'un, Montherlant'ın, R. Martin du Gard'ın, bugünkü İngiliz romancıların dili artık Balzac'ın dili değildir.

Bizde roman meselesi bizi ister istemez Türk nesrinin mazisine götürür. Vâkıâ bir Evliya Çelebi, bir Naima, bir Peçevî türkçede yetişmiştir. Bunlar herhangi bir dilde büyük kudretler gibi tanılabilecek muharrirlerdir. Bazen bu kudret, Bâki'nin *Levayih-i hamidiyye* ve Nedim'in *Sahaif-ül-ahbâr* tercümelerindeki vâzıh ve bol imkânlı olgunluğa bile erişmiştir. Fakat bütün bu örnekler hiç bir suretle nesilden nesle muntazam bir şekilde ilerlemiş bir Türk nesrinin mevcut olduğunu bize kabul ettiremez. Hakikatte eskiler ya konuşurlar, yahut da yazarlardı. Ve her ikisinde de başka başka adamlardı. Yazdıkları zaman daha ziyade göz için bir lezzet, bir cümbüş hazırlamağa çalışıyorlardı. Büyük münşi tanınmış herhangi bir muharririmizin yazdığı bir sahifeyi, cümlelerin ritmine, diğer dillerden iktibaslara, zikrettiği âyet ve hadîslere ve nihayet tavsif için kullanılmış tabirlere iyice dikkat ederek okuyunuz, sahifeyi cümle cümle, ayrı ayrı renklerle süslü ve yer yer yaldıza boğulmuş görürsünüz. Daha sade yazdıkları zaman ise, sadece konuşurlardı. Her iki şeklinde de düşünceyi, eşyayı, hayat şekillerini ve ârızalarını içine almağa azmetmiş mantıkî bir nesir dilinden uzaktı.

Eski nesrin alıştığı ve hoşlandığı mevzulardan çıkar çıkmaz dikkatleri tükenir ve küçük tahkiyenin ve gündelik ihtiyaçların ötesine yükselemezdi. Bu, bir sanat modası görünür. Fakat hakikatte daha esaslı bir sebebe dayanır. Eski âlemimizin ufku dardı, insanı pek az tanır ve ancak şöyle böyle kıymetlendirirdi. Dış hayata gelince, onunla pek az meşgul olurdu.

Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır. Bazı umumî fikirlerin dışında insan ve insan ruhu onu pek az meşgul etmiştir. Kendisini metodik şekilde derinleştirmeğe çalışanlar bulunsa bile, bu bir kültür için umumî bir terbiye mahiyetini alacak şekle girmemiştir.

Eski sanatlarımızın bazılarının yarım kalmasına ve bazı sanatların - resim ve heykel gibi- hiç inkişaf etmemesine İslâmî akidenin sebep olduğu söylenir. Bugün yeni baştan ve haklı bir surette münakaşa sahasına giren bu hükmün üzerinde duracak değilim. Bizce İslâmî akidenin hakikaten akim bıraktığı bir saha varsa, o da psikolojik tefahhustur.

Introspection, bu içe doğru çevrilmiş araştırıcı göz, günah çıkartma kürsülerinin dibinde gelişmiştir.

Kadîm Yunan'a hıristiyan dünyasının üstün olduğu tek nokta burası, bu içe doğru dönüştür. Onunla kadere karşı koyma fikri tamamlanır. Yani kahraman hakikî mânâsında teşekkül eder. İnsan kendi bütünlüğünü alır. Eski şark hikâyesine böyle bir terbiye yardım etmemiştir. Hıristiyanlıktaki cibillî

günah fikrinin doğurduğu hürriyet mücadelesinin eski şark cemiyetlerinde olmadığı gibi.

Yanlış anlaşılmasın, garp romanının hıristiyanlıktaki günah çıkartmadan geldiğini iddia etmiyorum. Sadece hıristiyan dünyasında, kendi kendisini ister istemez her an yoklama, derinleştirme terbiyesinin bulunduğunu hatırlatıyorum. Bu terbiye garp fikir hayatının büyük zembereklerinden biridir ve modern romanın teşekkülüne yardım etmiştir. Bizde bazı tasavvuf mesleklerinde şüphe ve kendi kendisini mürakabe vardır; fakat cibillî günah fikrine bağlı değildir. Tasavvuftaki ibadet ve riyazet ile kurtuluş, maddeye şâmil bir hâlden, tabir câizse bir neutralité'den kurtuluştur. Hıristiyanlıkta ise bir lekeden, menfî bir hâlden, bütün hayata şâmil bir lânet gibi bir günahtan kurtulmuştur. Tenzihî akideye gelince, hayatı sadece ilâhî bir mevhibe gibi kabul eder.

Şark hikâyesi muayyen bir vaka anlayışında kalmış, onun ötesine geçip insana erişememiştir. Vâkıâ bu çerçeveyi kırmağa hiç çalışmamış değildir. Daha *Heves-nâme*'den itibaren manzum hikâyecilerimiz, yüksek kültürün gelenekleri dışında kalmış mevzularda sağa sola başvurmuşlardır. Hattâ içlerinde hikâye tarzını genişletenler oldu. Böylece birçok def'a yerli hayattan bahsettiler. Biraz açık-saçık olmakla beraber, komik tipler ve vaziyetler buldular. İzzet Molla'nın *Mihnet-i Keşan*'ı bütün bir örf romanının malzemesini verir. Fakat hiç bir zman dışa ait dikkatlerin ötesine geçemediler. İnsanın içine inemediler. Onun şartları içinde çalışmadılar. Aşkta, ihtirasta, çok iptidâî hadlerin içinde kaldılar. İnsanı şartlarıyle beraber alınağı bilmedikleri için ferdin cahili idiler.

Müşterek İslâmî kültürden gelen büyük hikâye an'anesine gelince, muayyen mevzulardan çıkamayan bu an'ane, insanı da, hâricî âlemi de beraberce inkâr ediyordu. Onlara göre hayatın ezelî ve ebedî tek bir dramı vardır: Asıl menbaından uzaklaşmış ruhun bu menbaa hasreti ve ona erişmek için gidilecek yol. Büyük tasavvufî mevzular, böylece yalnız sembol üzerinde konuşuyorlardı. Eşyaya, cansız şeylere bile şâmil olan bu ezelî dramın dışında her şey ehemmiyetsiz ve mânâsızdı.

Dikkat edilirse eski psikolojinin iki haddi vardır: Şevk ve hicran. Vuslat fikri şevki doğurur. Onun dışında hicran vardır. *Mesnevî*'nin ilk mısraları bu itibarla bütün bir estetiktir. Bu an'ane başlangıcından itibaren "ayrılıklardan şikâyet" dir.

Eski sanata istikametini veren şiirdir. Nesir, şiiri uzaktan ve adım adım takip eder. İnsan ve cemiyet değişmediği için felsefe ve dünya görüşü değişmez. Bütün hadler ve kıymetler olduğu yerde kalır. Binaenaleyh bir ehram durgunluğu içinde uzak ve yakın maziye dönüşlerle - yani umumî telâkkilerin içinde gidip gelen cezir ve medlerle - ve bazen teknik ilerleyişlerle hep aynı şeyler devam eder. Ferdi inkâr eden ve hayata göz yuman bir telâkki elbette ki, insanın etrafında dönen bir sanat geleneğini tek başına kuramazdı. Türk hikâyesinin değişebilmesi için ferdin kıymetlenmesi lâzımdı. Modern roman ferdin

üzerinde döner. Eski ise hayat ve kader karşısında ferdin hürriyetini değil, mevcudiyetini bile kabul etmez. Bir hayal perdesindeki gölgenin macerası ancak bizi bir hikmete eriştirmek için ehemmiyetli olabilir.

Bununla beraber eskiler hiç de hayata karşı duygusuz değildiler. Onun manzaralarından hoşlanırlardı. Kalabalığı, çarşıyı, pazarı, cümbüşü, yaşadıkları şehri, kendi hayatlarını seyretmekten zevk alırlardı. Kurulmuş, uygun ve tam bir zevke sâhip oldukları için, onun dışındaki şeyleri beğenmezler, onlara garip ve acaip şeyler gözüyle bakarlardı. Dilde, şivede. cemiyet âdâbından son derecede mutaassıp ve mağrurdular. Ufacık sakatlıkları bile affetmezlerdi. Bu dikkatleri insan karakterlerine de şâmildi. Hiddetli adam, mağrur adam derhal belli olurdu. Bütün bu unsurlardan onlar daha geniş bir terkip yapabilirlerdi. Yazık ki, ufukları dardı. Dışarıya karşı kapalı idiler. Sonra, insan hayatının trajik duygusuna sâhip değillerdi. İnsan kaderi onları sadece bir hikmete götürüyordu.

Tek bir adam, Fuzulî *Leylâ ve Mecnun*'da bu an'anenin dışına çıkmış görünür. Onda bütün psikolojik kımıldanışı vardır. Bilhassa Leylâ'nın ölümünden sonraki kısımda, ferdiyetin başlangıcı olan isyana bile tesadüf edilir. Fakat onun verdiği örnek devam etmez. Zaten Fuzulî birçok noktalarda olduğu gibi, burada da eskiler tarafından anlaşılmamıştır.

Şüphesiz hayat eskilerin üzerine de tazyikini yapıyordu. Fakat bu tazyike karşı onlar ya dine yahut hulyaya kaçıyorlardı. Bu bütün Ortaçağ insanının vaziyetidir. Şark masalı uzun ve lezzetli bir kaçıştır. Hayatın imkânlarını tüketti̇ği her yerde harikulâdenin altın kapıları açılır. Eğer hikâyeden kasdımız, bir şeyler dinleyerek - veya okuyarak - avunmak ise, - bir mânâda elbette böyledir - dünyanın en lezzetli romanı şüphesiz *Binbir gece*'dir. Fakat bir noktayı unutmamalıdır... Kaçmakla kahraman teşekkül etmez.

Her medeniyette halktan gelen büyük ve değiştirici hamleler vardır. Halk daima velûddur. Mirası geniş olduğu için daima en zengin terkipleri yapmağa muktedirdir. Büyük kültür geleneğindeki bu durgunluğa karşı, halk hikâyesi az çok yeni şeyler icat etmiştir. Fakat halka mahsus teknik veya unsurların tam şekilde faydalı olabilmesi, bu unsurların fikrî hayatın terkibine girmesi için büyük içtimâî değişikliklerle beraber yürümesi, cemiyette derin bir nadas ameliyesine, bir altüst oluşa tesadüf etmesi lâzım gelir. Eski imparatorlukta böyle şümûllü bir değişiklik olmamış, müesseseler olduğu gibi devam etmiştir. Bu yüzden şehirli halka mahsus şifahî hikâyeler hiç bir zaman edebiyatın büyük an'anesine katılamamıştır. Bu suretle Ortaçağ hikâyeciliğimiz olduğu gibi kalmış, insan ve hayata yükselememiştir.

Bu dikkatlere destanın yokluğunu da ilâve etmek lâzım gelir. İslâmiyetin kabulü ile millî hayattaki ayrılışın en mühim zararlarından biri de budur.

Türk romanının başlangıcındaki imkânsızlıklara kadın ve erkeğin beraber yaşamaması, hayatın kapalı ve tek taraflı olmasını da ilâve etmelidir. Kadınsız bir cemiyetin hayat tecrübesi tabiatıyle tam olamazdı. Ferdin bahis mevzuu

olduğu her yerde saadet meselesi kendiliğinden ortaya çıkar ve mesele dönüp dolaşıp aşka intikal eder. Eski ustûre doğrudur: İnsanoğlu kendisini tamamlayacak olan yarımını arar. Bu ilk romancılarımızda muaşaka tabiatıyle cariyelerle veyahut aile efradı arasında yahut da azınlık kadınlarla olacaktı. Her üç şeklin de kendiliğinden gelme mahzurları vardı. Birincisinde partönerler arasında hürriyet fikri kayboluyordu. Pazardan alınan bir kadının, girdiği evdeki erkeğe mukavemet derecesi tasavvur edilebilir. Onda bilâkis her şey bu ihtirası kabul etmeği emredecekti. Hürriyet, maddî saadet, rahatlık, şeref hep onunla geleceklerdi. Diğer ikisinde ise, hayat zorlanıyordu. Sanatta mümkünü aramak en tehlikeli zayıflıktır.

ULUS, nr. 7951, 19 Eylûl 1943

ROMANA VE ROMANCIYA DAİR NOTLAR

II

Kadın meselesi

Bu ilk romanlarımızı okurken, muharrirlerinin her akşam sofralarında karı, anne, kızkardeş olarak gördükleri şeklinde bile kadını tanımadıklarına hükmedeceğimiz geliyor. Eserlerindeki kadınlar o kadar hakikî hüviyetten mahrumdurlar.

Namık Kemal'de kadın tamamiyle zihnî bir icattır. Bir sembol gibi ya iyi, ya fena olur. İyileri muharririn kadın kıyafetine girmiş iyi niyetleridir. Fenaları ise bizzat fenalığın kendisidir. Zâten bütün yarattığı insanlar böyledir; kadını göremediği için erkeği de göremez. Bu yüzdendir ki, Namık Kemal'de diyalog yoktur, monolog ve tirat vardır. Konuşmaz, hutbe verir. Perihan iyidir, Şehriyar kötü ve fenadır. Dilâşub ve Mehpeyker de böyledir. Birisi sahneye çıkınca öbürünü de gölgesi gibi behemahal beraberinde taşıyacaktır. İki kadınsız romanı yoktur. Bu şahıslar kendi talihlerini tek başlarına taşıyamıyorlar, demektir. *Chartreuse de Parme*'ın kadınları, Gina ile Clelia birbirlerinden ayrı psikoloji taşırlar. Fakat birbirlerinin zıttı değildirler. Tek başlarına yaşarlar. Ahmed Midhat Efendi'de de aynı iptidaî oyun vardır. Üstelik çok iptidaî bir realite anlayışı bu kadınları doğuşlarında sakat bırakır.

Cemiyet kayıtları yüzünden bu ilk devir romanlarında kadının cariye veya azınlık, yahut da akraba olmasının zarurî olduğunu söylemiştim. Bu zarureti bir imkânsızlık gibi kabul etmemelidir. Hayat daima romancı için imkânlar hazinesidir. Elverir ki, onun karşısında romancı, seçmek hürriyetini kullansın.

Ne Namık Kemal, ne Midhat Efendi, ne Recaizâde, ne Sami Paşazâde, hülâsa esir kadın tipini roman veya tiyatrolarına mevzu alanların hiç biri, bir cariyenin satıldığı evde hanım olmak için sarfedebileceği gayretin hikâyesini yazmağı düşünmediler. Halbuki bu, yaşadığı devirlerde bütün İstanbul'da her büyük konak ve evde oynanan bir dram idi. Saray düşünülürse bütün tarih boyunca bu oyun vardır. Abdülaziz devrinin hususiyetlerini verebilecek en güzel mevzulardan biri, bu olsa gerekti. Fakat bu kadarcığını bile seçmek için hayat karşısında serbest olmamız lâzımdır. Cariyeyi esir pazarından alır almaz kendi insiyakları ve talihi karşısında serbest bırakmak lâzımdır. Bu meleke kollektif bir tecrübe ile ancak elde edilebilecek bir melekedir. Hürriyet, insan zekâsının bir kazancıdır, tabiattan gelen bir şey değildir.

Madde ve örnek

Yeni bir tekniğin kendisini ilk deneyişleri ne kadar acemice oluyor. Bugün Halid Ziya'nın bizi taşıdığı zevk merhalesinden bu ilk eserlere bakarken, muharrirlerin sâfiyetine şaşırmamak kabil değildir. Halbuki bütün bu acemilikler, yeniye karşı bir kanat açıştan başka bir şey değildi. Arkasında bütün bir zihniyete ve göreneğe karşı bir tepki vardı.

Ziya Paşa, *Harâbât* mukaddimesinde bu meseleyi büsbütün başka bir yoldan ve itiraz şeklinde düşünür. Garp dünyasının bizimkinden ayrıldığını söylerken, onlar bir bahçeye girecek olsalar içindeki ağaçların ve çiçeklerin nev'ini ve adedini sayar, der. Bu basit dikkat, bütün bir zihniyet ayrılığıdır. Altında bütün estetik bir terbiye, bütün bir kollektif tecrübe vardır.

İntibah'ın, *Cezmi*'nin *Letâif-i rivâyât*'ın acemilikleri bize ister istemez sanat meselelerinde başka türlü derinleşmeğe götürür. Onların giriştikleri işte el, dil, göz, hepsi kendilerine sırt çeviriyorlardı.

Çünkü ferdî kuvvetlerimiz ne kadar yüksek olursa olsun, hayatı kendimizde tam bir mevcudiyet gibi duymamız için bütün bir an'anenin yardımına bizden evvel hazırlanmış bir yığın terkibin bizimle beraber çalışmasına muhtacız.

Daha Homiros'dan itibaren, sanatların edebiyata müdahalesini görürüz. Homiros'daki jest kudretine bakınız. Bir dilin bunu duyabilmesi için, o cemiyette heykeltraşlığın terbiyesi lâzımdır. Bu demektir ki, bir kültür, kazançlarını ayrı ayrı tekniklere naklettikçe genişler ve tek kalan dikkatler, bir terkip mahiyetini alır. Dil, bu terkibin en geniş aynasıdır.

Homiros kördü. Milton da kördür. Onların eserinde rengin, şeklin, ışığın, hareketin mucizesini duyan ve nakleden, kullandıkları dildir. Bu dil vasıtasıyle doğrudan doğruya temas hâlinde olmadıkları, bulanık bir gölge olarak ancak duyabildikleri duyumlar âlemini naklettiler.

Garpta muhtelif milletlere ait nesrin XVIII inci asırdan beri yaptığı inkişafta resmin hissesini ayırmak ne kadar faydalı bir tedkik mevzuu olacaktır. Denebilir ki, yeni devirde edebiyat, resmin peşinde giderek tabiatı fethetmiştir. Deniz, dağ, orman, geniş tabiat manzaraları, hayvanlar, çoğu evvelâ resimde başlar. XIX uncu asırdaki edebî realizmden çok evvel, XVII ve XVIII inci asırların, hattâ XVI ncı asrın - bazı İspanyollarda - "genre" tablolarını hatırlamalıdır. XVIII inci asırda başlayan resim tenkidinin Fransız nesrinin eşya ve gündelik hayat tasvirleri ile zenginleşmesinde büyük hissesi olmuştur. Tabloyu anlatırken eşyayı, tabiatı, hattâ havayı yani konuşan, gülen, eğlenen, müşterek veya birbirine zıt hareketlerle birleşmiş insanların etrafında ve üzerinde bu hareketin akislerini bulmuştur. Bu tesiri anlamak için, büyük Fransız romancılarından çoğunun resim tenkidi yaptığını, yahut resimle alâkadar olduğunu düşünmek kâfidir. Hugo, devrinin en iyi desinatörlerinden biridir; modern kitap tasviri belki de onunla başlar. (Goethe de bir cins resimden çok iyi anlar, iyi kötü kendisi de resim yapardı). Théophile Gautier ressamlıktan gelmedir, bü-

yük romanlarını vermeden evvel büyük bir esseyist olan Stendhal, sanat tenkidi yapar, Balzac resme ve bütün sanat eşyasına hayran olmakla kalmaz, ondan anlar da. Stendhal için yazdığı tedkikde kendi sanatını şöyle anlatır: "Modern cemiyetin tasvirinin XVII nci ve XVIII inci asırdaki edebiyatın o ağır başlı usulüyle (kendisinin fikirlerin edebiyatı adını verdiği hayalsiz, düz, kısa cümleli üslubu kasdediyor) kabil olacağına inanmıyorum. Dram unsurunun, hayalin, tablonun, tasvirin modern edebiyata girmesinin zarurî olduğuna kaniim". Bu cümlede tabloyu tasvirden ayırmak suretiyle Balzac, âdetâ tecrit edilmiş resme bile sanatında yer veriyor. Filhakika her ikisi de eserlerinde bol bol vardır. Balzac'dan sonra Zola gelir. Zola, resim tenkidi ile meşguldür. Ressamların muhitinde yaşar. Cézanne'ın biricik dostudur. Goncourt Kardeşler'e gelince, sadece büyük sanat kolleksiyoncusu olarak kalmazlar, sanattan en geniş selâhiyetle bahseden muharrirlerdendir. Onların XVIII inci asır Fransız sanatı için yazdıkları kitap, bugün plastik ve temsilî sanatlardan bahseden eserlerin başında gelir. Halbuki XIX uncu asrın ikinci yarısından sonraki nesir üslubu biraz da onların malıdır. (Bunu hiç çekinmeden şiire de tatbik mümkündür. Devrinin en keskin ve muvazeneli dehası olan Baudelaire iyi bir desinatör ve büyük bir resim münekkidi idi. Hattâ pek az tenkit, bu kadar cömert ve velûd bir şekilde fikirle doludur. Mallarmé sonuna kadar ressam muhitinde yaşadı. Valéry için de aynı şeyler söylenebilir).

Bütün bu saydığımız isimler, bu sevdikleri ve çok iyi tanıdıkları sanatın kazançlarını nesre taşıdılar. Balzac veya onun neslinin eserlerinde taklit edilen veya örnek alınan tablo, duvara asılmak için kendiliğinden sahifeden fırlayacak gibidir. O inceden inceye teferruat merakı, bitmek tükenmek bilmeyen portre, sonu gelmeyen rötuşlar, bîr heyet-i umumiyeyi bir çizgide ihata etmek ister gibi uzayan cümleler, bütün bunlar resimden geliyordu.

Bunun gibi İngiliz nesrinin inkişafında büyük İngiliz peyzajcılarının hissesi vardır. Atelyenin yazı odasına tesiri her taklidî bir sanatın kendi sahasında bu önden gidişine hayret edilemez. Portrede, karakter tasvirinde, ev eşyasında, jestte, mahremiyet havasında, büyük tabiat heyet-i umumiyelerinde resim, nesri peşinden sürüklemiş ve ona yeni ufuklar açmıştır. İşte bu tecrübe iledir ki, bugünkü garp nesri, hakikî ifade vasıtası mahiyetini almıştır. Bu tabiri en sarih mânâsıyle alıyorum. Hattâ sanattan kastedilen îcâz ve şeklin aleyhine olarak bu böyledir.

Fakat garpta nesrin yardımcısı sade resim değildir. Aynı suretle at başı gitmek arzusu musikî içinde de vardır. Oradan geniş bir terbiye dile ve dolayısıyle insana geçer.

İlk romancılarımız garp hikâyesini taklide başladıkları zaman, türkçe bu tecrübelerin dile getirdiği imkânlardan mahrumdu. Minyatürle büyük resmin, çiçekli veya hendesî çizgili duvar süsünün, zihnî ve mücerret bir sanat olan ve her sanat için mukadder olan merhalelerden geçmekle beraber, tabiatla hiçbir alâkası olmayan yazının, kabartma, fresk veya heykelle aralarındaki farkın ede-

biyatta kendisini göstermesi gayet tabiîdir. Eski minyatür, hayatı muayyen âdab ve merasim içinde ve çok küçük bir köşeden görür. Eski edebiyat onun erişebildiği her şeyi içine aldı. Hattâ biraz ileriye gitti. Fakat onun ufkunun dışına çıkamadı.

Bütün bir iç âlemi, bin türlü inbikten sızdırılmış renkleriyle gül ve lâle bahçeleri, bahar ve amber kokusuyle hayatı takip etmekten yorulmuş bir hikmetin bütün incelikleriyle bu edebiyatta görülür. Fakat bu kadar incelmiş bir ifade vâsıtası, bir bardağı veya bir kanepeyi anlatmaktan âcizdir. Bir manzarayı bazı halk hayatından gelen ifadelerin dışında, birkaç satır içinde toplamağa muvaffak olamazdı. Bizâtihi kendilerinin de görme itiyatları teşekkül etmemişti, diyebiliriz. Bu itiyat, ancak bir tekniğin sarih ve devamlı kullanışıyle elde edilecek bir şeydir.

ULUS, nr. 8018, 27 Sonteşrin 1943

ROMANA VE ROMANCIYA DAİR NOTLAR

III

Romandan bahsedilirken konuşma pek az hatıra gelir. Halbuki bugünkü hikâyenin yükünü asıl o taşır.

Vatanın inkişafında psikolojik tefahhus veya teninde hep onun açtığı perspektif vardır. Balzac'da, Stendhal'de, Dickens'de, Dostoievsky ve bütün Ruslarda konuşma, bir desende asıl canlılığın fışkırdığı küçük, araştırıcı çizgilere benzer. Stendhal'de bir bahsin ortasından çok def'a küçük bir parçası alınan bir konuşma ile şahıslar hakikî kabartmalarını kazanır, ruhî alâkalar ve vaziyetler aydınlık bir plana geçerler.

Stendhal, sadece konuşturmaz, şahısların derunî konuşmalarını da takip eder; böylece romancının kendi ibdaı karşısındaki vaziyetini bir zabıt kâtipliğinden kurtarır Filhakika muhtelif şahısların bu tarzda konuşmasıyle hikâye, dinlediğini ve gördüğünü nakletmek sanatı olmaktan çıkar, açıktan açığa icat olur.

Dostoievsky'de konuşma, Stendhal'den daha çok, daha esaslı yer alır. Raskolnikof'un macerası bir konuşmayı istemeyerek dinlemesiyle başlar ve konuşa konuşa inkişaf eder. Her kahraman kendi hakikatine konuşarak erişir. *Hastalar, Budala, Karamazof*'lar hep kendi kendileriyle veya birbirleriyle konuşarak yürürler. Ortanca Karamazof, konuşarak çıldırır. Alyoşka konuşa konuşa hakikate erer. Dostoievsky'de bütün başlar kendi içine eğilir. Herkes bir terkibin bozulan ahengini kendisi ile konuşarak yakalamaya gayret eder. Onun sıkıntısını çeker, sonra birdenbire set kırılır ve biriyle konuşmağa başlarlar. Dostoievsky bitmez tükenmez bir muhaveredir. Roman bitince bu kahramanlar gene susmazlar. Bu sefer sizin içinizde konuşurlar.

Dostoievsky'den çok başka türlü mizaçta olan Dickens de, tıpkı Balzac gibi, şahsiyetler kendilerini konuştukça açarlar. Bazen bu mükâleme lüzûmsuz görülecek kadar uzun olur. Fakat Dickens'in iddiası başkadır. O, hayatın peşindedir. Herkesin malı olan hayat yok mu, işte onun. Bunu konuşmaktan daha iyi ne verebilir? Dickens'de mükâleme çarçabuk ferdi aşar, isimsize, umumiye gider. Bütün sokağı, hayatı içine alır. O, ferdî psikolojinin peşinde değildir. Sağlam şekilde karakteri kurduktan sonra, onu etrafla münasebette serbest bırakır. Bu kahramanlar çok def'a kendilerini anlatmak için, etraflarını teşhir için konuşurlar. Dickens mütemadiyen parmağıyle etrafını gösteren adam-

dır. Iztıraptan bahsetmekten hoşlanmaz. Bu belki de mensup olduğu câmiaya ait bir terbiye, bir nevi iffet işidir.

Yanlış anlaşılmasın, bu her an dışarıdan içeriye doğru kayan yahut ferdin üzerinden aşarak bir sınıfı, bir cemaati yakalayan konuşmayı kasdetmiyorum. Vakayı ancak destekleyebilen, iki insanı birbirinin karşısında gayr-ı tabiî bir atalette bırakmayan, birbirleriyle karşılaşan şahsiyetlerin arasında bir mahremiyet, bir ihtiras veya menfaat havasını kuran, en basit mânâsında konuşmadan bahsediyorum. İlk romancılarımızda işte bu konuşmayı bulamayız. Kesret-i kelâma müptelâ olan Ahmed Midhat Efendi'de kahramanlar bir şey söylemeden konuşurlar. Etraflarındaki havada hiç bir gerginlik, hiç bir dolgunluk yoktur. Bizzat mükâlemenin kendisi de acemice ve biçâredir. Bu hakikatte mankenleri konuşturmanın güçlüğüdür. Bir şahsı konuşturabilmek için onun postuna girmek lâzımdır.

Meddah Sururi'yi dinlerken bir şeye dikkat etmiştim. Anlattığı hikâyelerde filân veya falan adamın ağzından konuşurken, çehre ifadesi değişiyordu. Hususî bir mimik yapmağa, çok iptidâî şekilde olsa bile şahsiyetini değiştirmeğe çalışıyordu. Bu demektir ki, konuşturacağı adama kendi içinden intibak etmek, ona benzemek, onu kendisinde yaratmak istiyordu.

Romancı bu içten değişmeyi, kendi müşahedesinin veya icadının kalıbına bürünmeği, onun şahsiyetini benimseyebilmeyi yapabilen adamdır. Ancak o zaman uydurma, ibda hâline girer.

Namık Kemal de Midhat Efendi gibidir. *İntibah*'daki mükâlemeler, vakanın basit ihtiyaçlarını ancak karşılarlar. Biraz konuşabilselerdi, Mehpeyker'le Dilâşub'un talihleri şüphesiz başka türlü olurdu. İntibah'a nazaran her noktada bir inkişafı kaydeden Cezmi'nin konuşmaları evvelden tesbit edilmiş bir dama oyununa benzer. "Sen bunu iteceksin, o taşını alacak..." Fakat konuşmayan, konuşturamayan birisi varsa o da Recâizâdedir. *Araba sevdası* bu itibarla dikkat edilecek bir eserdir. Vâkıâ birkaç yerde hafif komiği yakalar. Fakat o kadar şiddetle üzerinde ısrar eder, dokunulup geçilmesi lâzım gelen tellere o kadar şiddetle ve üstüste vurur ki saz kırılır.

Türk romanında hakikî konuşma, Hüseyin Rahmi ile başlar. Onda her cins konuşma vardır. Hüseyin Rahmi'nin büyük kuvveti, insan yaratmasını bilmesidir. Kahramanları kitabın ortasında tabiî muhitlerinde imiş gibi yaşarlar. Vâkıâ biraz fazla saçılır, dökülürler; fakat yaşarlar. O, halkımızı ve hayatımızı tanıyan muharrirlerdendir. Fakat asıl edebiyatımıza sokak onunla girmiştir.

Hüseyin Rahmi'nin mizahı biraz psikoloji ile beraber yürüseydi, insanları biraz fert ve talih olarak görseydi, ne kadar iyi olurdu. O zaman kitaplarını dolduran ve çoğu hakikaten lezzetli olan o konuşmalar sadece geçerken yakalanmış küçük çizgiler ve onların bazen mübalağaya kaçan orkestrasiyonu hâlinde kalmazlardı. O zaman herkes kendi talihinin hissiyle yaşanmış bir hayatın tecrübesi içinden ve onun kendi ağzında kalmış tadıyle konuşacağı için, ki-

taplarının sonuna koyduğu o felsefî mülâhazalar, o mücerret fikirler bu eserleri beyhude yere ağırlaştırmazdı.

Hüseyin Rahmi, bu eksiği hayat sevgisiyle telâfi eder. Fert hâlinde pek az kimseyi seven, tesadüf ettiği her çehre, her karakter karşısında bu kadar soğuk bir müşâhit olan bu muharrir, bizzat hayatın karşısında ne kadar sıcaktır. *Şıpsevdi*'nin, *Bir muadele-i sevda*'nın, *Mürebbiye*'nin güzel tarafları, insanın yendiği taraflardır. O zaman heccavî bir eserden bekleyeceğimiz en yüksek şeye, hayat sıtmasına kavuşuruz.

Mizah, meslek olmamak şartıyle güzeldir. Onu her şeyin yerine koyduğumuz zaman, kâinat bir sırıtmadan ibaret kalır. İnsanın bugün gibi, dün de sadece gülebilmesi için budala olması lâzımdır. Hüseyin Rahmi, komiği bir yerde durdurmasını bildiği için güzeldir. Bunu bazen âdetâ farkında olmaksızın yapar. O zaman bir Meftun Bey'in, bir Raci'nin gülmekten daha başka bir şeye, daha yüksek bir şeye lâyık olduğunu anlarız. O zaman sevmek ve acımak dediğimiz mucizeli dünyaya gireriz. "İnsan kardeşler..."

ULUS, nr. 8140, 1 Nisan 1944

3. Bölüm

TENKİT, DİL, TERCÜMEYE DAİR

TENKİT İHTİYACI

Avrupa fikir ve sanat âlemi ile temastan sonra memleketimize gelen nev'ilerden biri de tenkittir. Fakat bu geliş hiç birisine benzemedi. Çünkü öbür nev'iler, meselâ tiyatro, roman, hikâye ve hattâ modern şiir, az çok dram muharriri, romancı ilh... ile yani kendilerini vücuda getiren sanatkârlarıyle beraber geldiler. Halbuki tenkit, münekkitsiz geldi. Onu edebiyatımızda bazı ufak tefek nümuneleriyle, bazı işaret ve remizleriyle gördük, hattâ çok muvaffak olmuş bazı eserler bile verdi. Hattâ bu eserlerin bir iki sanat veya nev'in üzerinde ciddî birtakım tesirler bile yaptığı oldu. Fakat aramızda münekkit diyeceğimiz muharrir henüz yetişmedi. Ve bence bugünkü edebiyatımızın en büyük zaaflarından biri de budur. Bunu bizde ilk def'a az çok selâhiyetle garp sanat nev'ilerinden bahseden, onların usul ve tatlarını anlatan, kendi eski şiirimiz hakkında fikir ve mütalaa serdeden ve bu suretle belki son derecede iptidaî bir malzeme ile cemiyetimizin zevk ve duyuş tarzında en geniş ihtilâli yapanlardan hiç birini unutmadan söylüyorum. Bu hükmü verirken bir isim, son senelerde sık sık tesadüf edilen feyizli bir isim beni şüpheye düşürüyor. Filhakika haddizâtında büyük bir sanatkâr olan Nurullah Ataç'ın daima en güzel ve hâlis cinsinden bir münekkit olduğunu biliyorum. Fakat şimdiye kadar o kendisini bir an'anenin veya tek bir eserin havasına kapamağı pek az tecrübe etti. Daha ziyade fikirlerinin üzerinde ısrar etti. Ve şüphesiz ki, bu fikirleri yaymakla edebiyatımıza getirdiği şeylerin muhasebesini yapacak olan istikbal onun rolünün zannettiğimizden çok mühim olduğunu gösterecektir. Fakat benim istediğim ve yokluğundan bahsettiğim münekkit Nurullah Ataç'tan daha başka türlü bir münekkittir.

Hâtıraların empresiyonist ressamı Nurullah Ataç'tan, bugünün türkçesine, ince rüzgârların taradığı bir ağaç gibi yumuşak nesrinde istediği şekil ve hassasiyeti veren bu cins muharrirden, zaten onu beklemeyiz. O, Thibaudet'nin sanatkârlara mahsus tenkit diye adlandırdığı nev'in en iyisini yaptı. Fakat daima sevgilerinde mahpus kaldı. Bu sevgilerde pek az aldanmış olmasının da büyük bir meziyet olduğunu ayrıca kaydetmek isterim.

Yokluğundan bahsettiğim münekkit garptaki büyük örneklerin nev'inden olan münekkittir. Bunun yokluğu edebiyatımızın her köşesinde görülüyor. Ve bilhassa roman, tiyatro, hikâye gibi neviler bu yokluktan cidden muztariptir.

Ahmed Midhat ve Namık Kemal'den beri yetmiş seneyi mütecaviz bir zaman içinde bu nevilerin memlekette eseri veriliyor; birçok şöhretli, az şöhretli muharririmiz var, yüzlerce eser daima yenileşen bir okuyucu kütlesinin hayat ve fikir susuzluğunu tatmin ediyor. Beğenilenler, ihtirasla sevilenler, beğenilmeyip bir köşeye atılanlar, tekrar moda olanlar, velhâsıl her cinsten eser var. Ve bunların temas ettiği bir yığın mevzu ve bu mevzuların hemen hepsinin de ister istemez dokundukları birçok meseleler var. Fakat bütün bunlara küllî bir bakışla bakan, hayatla, devirle, tarihle, yabancı ana'nelerle ve yerli görenekle onların arasında mevcut gizli ve âşikâr münasebetleri meydana çıkaran, altlarını çizen ve zarurî surette bir tekâmülün mahsüs olması lâzım gelen bu eserlerde o tekâmülün merhalelerini işaret eden tek eserimiz yok. Kâinata bir masal gibi bakan şiir dolu bir güneşten realite âlemine çıktığımız ve Avrupalı nesirle eser yazmağa başladığımızdan beri sadece elimizin ve gözümüzün geçirdiği tecrübe başlı başına mühim bir etüd mevzuu olabilir.

Aile, kasaba ve şehirli hayatı ve fertleri, büyük siyasî vak'alar ve akisleri cemiyetimizin içinde başlayan ve hayatımızı değiştiren büyük siyasî fikirler ile içtimâî hareketler, fert ve cemiyet meseleleri, saadet meselesi hepsi bu eserlerde iyi veya kötü cevap alan birtakım meselelerdir. Ve şüphesiz ki, bir muharrirden öbür muharrire, bir nesilden öbür nesle geçerken bu cevapların hepsi az çok değişmiş, hattâ meselelerin ortaya atılış şekli bile ayrı mahiyetler almıştır. Buna mukabil bunları hakkıyle tedkik eden ve aralarındaki devam zincirini bulup da bu zincirin koptuğu noktaları işaret eden tedkik eserlerinden mahrum bulunuyoruz.

Bugüne kadar umumî kanaat şudur: Namık Kemal - Hâmid nesli garp romantiklerinin peşine takılmıştır. Servet-i Fünun romanı Fransız realizminin bir taklididir. Fecr-i Âti romanda ve tiyatroda bu örnekleri değiştirir. Maupassant'ı keşfeder, iyisini okur, daha muahhar nesiller yeni ustalar keşfederler. Barrès, Maeterlinck, Proust yeni bir nesil tarafından benimsenir. Ve bütün bunların neticesi, Türk romanı, Türk nesri, Türk şiiri, Fransız veya herhangi bir modern garp memleketinin sanatını yirmi beş, otuz senelik fâsıla ile takip eder.

Ve her nesil başlı başınadır, yalnızdır, maziden kendisine hiç bir şey kalmadan sanata girer. Silinmiş tahta üstünde kendi mânâlı veya mânâsız edebiyatını yapar. Halbuki hakikatte böyle bir şey olamaz. Hakikatte her memlekette olduğu gibi bizde de her yeni eserin müspet veya menfî, kendisinden evvel gelenlerle bir yığın münasebeti, alâkası vardır.

Yeni tanıdığımız XVIII inci asır filozoflarını, okuduğu Victor Hugo'yu taklit eden Namık Kemal, hakikatte dirsek çevirdiği eski Türk şiiri ve nesrinin tesiri altındadır. Halid Ziya Uşaklıgil, Namık Kemal'den ayrılmağı ve onu geçmeği sanat için bir nevi zarurî merhale addeder ve bizim kendi neslimizin terbiyesinde, her nesil için olduğu gibi, bizden evvel gelenlerin tesiri aranırsa kolaylıkla bulunur.

Hayatta her şeyde olduğu gibi sanatta da "devam" denen bir kudret vardır. Bu fizyolojide olduğu gibi cemiyet hayatında da, fikir hayatında da esastır.

Benim yokluğundan bahsettiğim münekkit, bu devamı sabrıyle arayacak münekkittir.

Şüphesiz ki, edebiyatımıza garp tesir etmiştir. Bunu hiç kimse inkâr edemez. Fakat işin garip tarafına bakın ki, şimdiye kadar bu garplı örneklerin tesirinin herhangi bir eserde az çok muayyen hudutlarını çizen bir tek tedkik elde yoktur.

Bu tesirden kâh birbirimizi medhetmek, kâh umumî fikirler serdetmek için daima bahsedilmiştir. Fakat onun nasıl, hangi noktalarda, hangi telâkkilerde olduğunu göstermeğe gelince söz biter, yahut da müphem bir jeste inkılâp eder.

Yalnız romandan, hikâyeden bahsettim. Şiirimiz için de vaziyet başka türlü değildir. Hiç bir zaman Türk şiiri yetmiş seneden beri geçirdiği değişiklik kadar büyük ve sarsıntılı bir değişme geçirmemiştir. Basit bir âlet değiştirmesi adını verdiğimiz aruz ve hece meselesinden, şekil, mevzu, anlayış, velhâsıl bu sanatı yapan her unsurda bu değişikliğin muhtelif tezahürlerine şâhit olduk.

İlk zamanlarda eski lugatla yeni mefhumlar ve duygular terennüm edildi. Sonra yeni dil ve estetiğin peşinde koşuldu. Türkçede hâlis ve mağşuş bir yığın ses ve güzellik arandı. Velhâsıl Hâmid ile başlayan ve Yahya Kemal'in o kadar mucizeli bir şekilde ve yepyeni bir hâlde an'anenin temiz taraflarına dönüşüyle biten kavis içinde Türk şiiri muazzam bir macera yaşadı. Bu maceranın bazı merhalelerini işaret eden birkaç eser yok değildir, fakat çoğunu yine aziz Nurullah Ataç'a borçlu olduğumuz bu çalışmalar meseleyi ancak umumî hatlarında tenvir edebilir. Ve yine birçok noktalar karanlık bulunuyor.

İşte benim istediğim ve yokluğunu göstermeğe çalıştığım münekkit, bu boşlukları sabır ve tetebbu ile dolduracak münekkittir. Bu bahse tekrar döneceğim.

TASVİR-İ EFKÂR, nr. 4808, 7 Eylûl 1941

BİZDE TENKİT

Eski edebiyatımızın en büyük zaafı - İran edebiyatı için de böyledir - tenkit fikrini ikinci, üçüncü dereceye almış olmasındadır. Şüphesiz eskiler de tenkit ediyorlardı. Bu meleke insanlık kadar değilse bile yaratma kadar eskidir. Fakat bizdeki tenkit daima şifahî kalmış ve bazı teknik dikkatlerin ötesine geçememiştir. Felsefede, teolojide, tasavvufta yani bir sistemin bulunduğu her yerde zarurî olarak mevcut olan tenkit sanatla bazen bir kültürün devamı boyunca iptidaî şeklinde kalabilir. Bizde de böyle oldu. Sadece tekniğe inhisar etti. Bu dikkatlerin gerçekten kaideci olan ve ilhamı en geniş ve asil mânâsında bir nevi imtihan şeklinde kabul eden bir edebiyattaki ehemmiyeti kendiliğinden takdir olunabilir. Birçok tezkireler, şâirlerin kendi aralarında yaptıkları bu cinsten tenkitlerin bazı örneklerini verir. Hele Âşık Çelebi bize çağdaşlarının birçok hükümlerini nakletmiştir. Birer fıkra mahiyetinde kalmalarına rağmen, bu dikkatler bize sadece eskilerin konuşmak zevki hakkında fikir vermekle kalmazlar, ne kadar dar hudutların içinde, ne ince bir anlayışla çalıştıklarını gösterirler. Bunun dışında yazılmış olarak tenkit, an'anenin büyük kıymet hükümlerini taşıyan ve hemen her eserde tesadüf edilen fikirlerden, kısa ve kesin cümlelerden ibarettir.

Edebiyatımızı ve şiirimizi - mimarlığımız gibi - daha ilk devirlerden millî bir gurur meselesi addeden şâirlerimizde bu hükümlerin türlü görünüşleri vardır. Yalnız bir tek şâirimiz bu kadarıyle kalmamış, tenkidin yolunu değiştirmiştir. Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ın baş tarafındaki Nâbi tenkidinde mevzuunun modern tenkitte olduğu gibi "insan" la değilse bile, "an'ane" ile münasebetini araştıran bir eda vardır. "İnsan" ile diyorum; çünkü tenkit, insanı fikrî alâkaların ve tecessüsün mevzuu olarak alan kültürlerde inkişaf etmiştir. Eski Yunan ve Roma'da tenkit vardır. Çünkü hayat insanın etrafındadır. Buna karşı sanat hayatı gerçekten çok yüksek olan garp Ortaçağında tenkit yoktur, yahut yukarıda söylediğimiz gibi sadece teolojiye, felsefî sisteme inhisar eder. Halbuki insanın tekrar hayatın merkezi olduğu rönesans devrinden itibaren tenkit sanata hâkim olur. Şurasını da söyleyelim ki, sanat tenkidinin inkişaf etmemesine mukabil eskilerde siyasî ve tarihî tenkit diyebileceğimiz bir nevi tenkit vardır. Gerçekten Kâtib Çelebi'nin, Koçi Bey'in risaleleriyle başlayan ve bütün XVII - XVIII inci yüzyıllar boyunca devam ettikten sonra XIX uncu asırda Sadık

Rıfat Paşa'nın *Islah-ı ahval-i Devlet-i Aliyye*'si ile kapanan bütün o lâyihalar ve mütalaa-nâmeler için başka bir isim bulmak güçtür. İmparatorluğa çok bağlı olan, onun genişliği, serveti ve kudretiyle övünen ve kurtulması çareleri üzerinde zihin yormaktan hoşlanan eskiler bu mütalaa-nâmelerde, memlekette öteden beri mevcut olan tarih anlayışının üstüne çıkamadıkları ve garbı lâyıkıyle tanımadıkları için, bu tenkitlerde devletin kuvvetli zamanlarıyle yaşadıkları devir arasında bazı mukayeseler yapmaktan ve satıhtan toplanmış müşahedelere dayanan birtakım mülâhazalardan ileriye geçememişler ve her siyasî çöküşün arkasındaki iktisadî çözülüşü bulamamışlardır. Yalnız bir kişi, İbrahim Müteferrika, *Usul-ül hikem fi nizam-ül-ümem*'inde hıristiyan garbın şarka doğru inkişafının hakikî mânâsını ve tehlikesini anlamış görünür. Bununla beraber müesseselerdeki inhilâli adım adım takip ettikleri için vak'anüvisler, büsbütün ayrı bir şekilde, âdeta cemiyet hayatının maktaını alırlar ve bu itibarla ehemmiyetlidirler.

Bugünkü anlayışımıza oldukça yakın tenkidin bizde ilk görünüşü Namık Kemal'den sonra, yani garplılaşma hareketinden sonradır. Münekkit olarak Namık Kemal, romancı, tiyatrocu, gazeteci Namık Kemal'in aynıdır. Bir başka yerde de dediğim gibi, bir yığın zaaf ve noksan, bir o kadar parıltı. Bu muharririn büyük tarafı hayat ve edebiyatı birbirinden ayırmaması ve tekliflerini her ikisi için beraber yapmasıydı. Zayıf tarafı ise her ikisini de lâyıkıyle ve yaşadığı devrin istediği gibi tanımaması idi. Kendisinde her ikisinin de, tâbir caizse, sezişi yoktu. İnsanoğlunun zaaflarına karşı merhametsizdi. Zihnî hayatı tahmin edildiğinden fazla dardı. Sanatçı ve tenkitçi için elzem olan felsefî yaratılıştan mahrumdu. Onun, başta *Celâl mukaddimesi* olmak üzere, *Tahrib-i harâbat, Takib, Meprizon tercümesi muahaze-nâmesi, İrfan Paşa'ya mektup, Renan müdafaa-nâmesi* ile Ebüzziya'ya yazdığı birkaç mektuptan ibaret olan bu tenkit eserlerini bir ciltte toplamak çok faydalı olacaktır. Bütün bu yazılarda boş bir sarnıç gibi onun zayıf tarafları derhal görülür. Fakat bütün o şişkin olayların, açık haksızlıkların, paradoksların altından eskiyi yıkmağa çalışan kazma seslerini duymamak da mümkün olmaz. Namık Kemal'in yeniye olan sevgisi ne kadar sathî ise, bu tenkitlerinde eskiye bulduğu kusurlar da o kadar sathîdir. Fakat bir meziyeti vardır ki bugün dahi şaşırmamak kabil değildir; okuyucu ile muayyen bir seviyede konuşmasını biliyordu. O bir taraftan eskiyi yıkarken, diğer taraftan da yeninin, kendi anladığı gibi yeninin temelini atıyordu. Nasıl kendisi eski ile yeni arasında bir çeşit "muvazaa" ise, tenkidi de öyle kaldı.

Hakikatte tenkit, bu kendi şahsiyetinin içinden bir türlü çıkamayan ve dünyası tahmin ettiğimizden çok dar olan bu muharririn en az yapabileceği şeydi. Namık Kemal niçin iyi romancı ve iyi tiyatro muharriri olamadı ise onun için iyi münekkit olamadı. Hayatın sezişi kendisinde yoktu. İnsan zaaflarına karşı merhametsizdi. Zihnî hayatı dardı. Edebiyatı, sadece anladığı gibi bir edebiyatın ve insanı âdeta silen birtakım içtimaî fikirlerin arasından görmekle kaldı.

Türk tenkidinin ikinci merhalesi Beşir Fuad'ın eserleridir. Bugün çok unutulmuş olan bu muharrirle Namık Kemal arasındaki fark sadece bir edebiyat görüşünden ibaret değildir. Onunla edebiyatımıza müsbet ilimlerin verimleri girer.

Namık Kemal, asıl kendisi ile başlayan gazetenin hayata zaferiydi. Beşir Fuad memlekete yeni giren müspet ilim fikrinin hararetli taraftarıdır. Namık Kemal'in temsil ettiği romantizm yahut Namık Kemal edebiyatı düşünülürse, bizzat kendisinin de dediği gibi hayalciliğe karşı realizm ve naturalizm namına mücadele etmeği bir vazife edinmişti. Bu suretle hakikatin peşinde koşan bir edebiyat aradığını söylüyordu.

Beşir Fuad'ın *Volter* ve *Victor Hugo* adlı eserleri sadece türkçede bir ecnebi edebiyatına dair çıkmış ilk etüdler (benzerleri olmadığı için hâlâ da biraz böyledirler) olmakla kalmazlar, aynı zamanda hayal ve insanla sanat arasındaki muvazene ve alâkayı ciddiyetle araştıran tecrübeler olmak itibarıyle de ehemmiyetlidirler. Belki de irsî bir sinir bozukluğunun neticesi bulunan ihtiyarî ölümünün röportajını bizzat yapmak isteyecek kadar asrın farikasını veren ilmî tecrübeye meftundu. *Volter*'de *Beşir Fuad*'ı hurafelere karşı dolu dizgin mücadele hâlinde görürüz. Müspet ilim ve düşüncenin apolojisini yapar. Ayrıca insana hakikatler namına girişilen mücadelenin zevkini tattırmağa çalışır. *Victor Hugo*'sunda ise XIX uncu asır Fransa'sının bu gerçekten büyük şâirinin sanatını Emile Zola'nın sanatı ile karşılaştırır. Daha ziyade romatizmin realizme mağlubiyetinin hikâyesi üzerinde israr eden bu kitapta bilhassa hücum edilen taraf Hugo'nun tiyatrosu, yani en zayıf tarafıdır. Böylece bugün realizm, naturalizm diye tanıdığımız edebiyat meslekleri türkçede tanınmış olurlar. Beşir Fuad'ın edebî zevki hakkında büyük bir şey söylenemez. Namık Kemal'e doğrudan doğruya yöneltilmiş tenkitleri, şiirle bir millet kurtulamaz, cümlesinde toplanabilir, ki insana bir şey ilâve etmeyen o lüzumsuz doğru iddialardan biridir. Esasen Beşir Fuad bu hareketinde yalnız değildi. Ahmet Midhat Efendi de - biraz da Abdülhamid'in teşvikiyle - Namık Kemal'in etrafta uyandırdığı hassasiyet ve heyecanı muzır göstermeğe çalışıyordu. Beşir Fuad'ın kitaplarının asıl ehemmiyeti edebiyatçılarımızın garp kültürü karşısında karışık ve tesadüfe tâbi bir mütalaadan kurtuluşlarını göstermesidir. Namık Kemal ihtiyaçlara göre bir adaptasyondu. Garpla temasında büyük bir ayıklama fikriyle hareket ediyordu. Ahmed Midhat Efendi ise bu adaptasyonu tesadüflere göre yapıyordu. İlk def'a olarak Beşir Fuad Bey, muayyen bir garp ekolünü bütün iddialarıyle benimser. Bu itibarla Nâbizade Nâzım'ın *Kara Bibik mukaddimesi*, Samipaşazâde'nin realizmden bahseden makaleleri, onun açtığı yolda yürüyen eserlerdir.

ÜLKÜ, nr. 49, 1 Birinciteşrin 1943, s. 2 - 3

TERCÜME MESELESİ

Yüz seneden beri Avrupa medeniyetinin ve kültürünün dairesine girmiş bulunuyoruz. Avrupalıca düşünmek, Avrupalıca yaşamak, Avrupalı gibi öğrenmek ve ilim yapmak istiyoruz. Memleketimizin mukadderatına hâkim olan büyük vak'aların verdiği imkânlar nispetinde müesseselerimiz Avrupalılaştı. Saatimizden, takvimimizden eğlence tarzımıza kadar bizi bir garplıdan ayıran farklar artık bir nispet farkını geçmiyor. Bununla beraber bir noktada henüz bir işe başladığımız gün kadar olduğumuz yerdeyiz; o da bir millî kütüphane meselesi.

Hâlâ gençlerimiz ilmi, felsefeyi ve edebiyat şâheserlerini Avrupalı dillerden okumak mecburiyetinde bulunuyorlar. Sarfedilen bütün gayretlere, ortaya atılan fikirlere ve tek tük teşebbüslere rağmen, Avrupa irfanını yapan kitaplar hâlâ dilimize nakledilmiş değildir. Ve hâlâ yeni yetişen gençlerimizin karşısında bugün herhangi bir Avrupalı genci ancak ikinci ve üçüncü derecede işgal eden bir yabancı dil öğrenme meselesi, yani kendisini millî lisandan gayrı bir kaynağa bağlamak ihtiyacının doğurduğu çetrefil bir mesele vardır.

Vâkıâ dilimize şimdiye kadar birçok eserler tercüme edildi. Fakat rastgele seçilen ve hiç bir programa tâbi olmadan yapılan bu tercümeler ihtiyacı karşılamak şöyle dursun, bu işin zaruretini duyuracak miktarda değildir. Bütün bir edebiyat mazisinden dilimizin haberi yoktur. Tek tük birkaç roman, beş on felsefe kitabı ve birkaç elemanter bilgi eseri. İşte bir asra yaklaşan bir müddet zarfında dilimizin kazançları...

Aynı hata ve ihmali dedelerimiz İslâm medeniyeti için de yaptılar. Acem ve Arap kültürünü bir devre içinde ve geniş bir hamle ile dilimize nakledecekleri yerde, fert sıfatıyle teker teker bu kültürlere gitmeği tercih ettiler. Medrese tahsilini bir nevi lisan tahsili şekline soktular. Bugün türkçede Arap ve Acem şâirlerinden, tarihçilerinden, mutasavvıflarından hakkıyle tercüme edilmiş elli cilt bulamayız. Altı asır içinde elli cilt. Netice şu oldu: Osmanlı müverrihi Arap ve Acem kültürüne sonuna kadar bağlı kaldı ve bu dillerin lugatını istediğimiz gibi tasarruf etmemize rağmen, bu kültürü halk tabakasına sindiremedik. Bir cemiyet için en lüzumlu şey olan tecanüsü kaybettik.

Aynı şey Tanzimat'tan beri devam ediyor. Hakikî münevverlerimizle dilimizin zenginliği arasındaki fark hakikaten mânâlıdır. Vâkıâ Avrupa irfanıyle besleniyoruz, fakat teker teker. Tıpkı bir komşu bahçesinden sarkmış bir meyveyi

yer gibi besleniyoruz. Ağacın kendisi dışarıda kalıyor. Bu tarzda bir doyma da ihtiyacı tatmin edebilir, fakat geleceği temin etmez. İçimizde müstakil bir kültür sahibi olmanın emniyet ve huzuru yok. Bugün okur-yazarlarımızı ingilizce, almanca, fransızca bilir diye ayırmak mümkündür. Ve bu tarzda tefrikin mânâsı bazen çok fazlalaşıyor. Bunların dışında kalan geniş bir okur-yazar zümresi ise memlekette mevcut kitap azlığı yüzünden fikir meseleleriyle istedikleri gibi alâkadar olamıyorlar. Kendilerini yetiştiremiyorlar ve çok def'a körleniyorlar. Lise tahsilinin gayesi münevver adam yetiştirmektir. Bir lise mezunu fikir hayatına doğmuş bir adamdır. Fakat istediği zaman herhangi bir bilgi şubesinde istediği kitabı okumak imkânından mahrum olan bir lise mezunu tasavvur ediniz. Bu gencin bilgisi ve kültür seviyesi birkaç sene içinde mesleğinin iptidaî ve elzem unsurlarına inhisar edecektir.

Aynı zarar yüksek tahsil gençlerimiz için de vârittir. Hiç bir memlekette üniversite genci ecnebi dili öğrenmek için bu kadar zaman ve emek sarfetmeğe mecbur değildir. Lise veya orta tahsilin başlattığı şeye elinden geldiği kadar devam eder, ilerletir. Bir fransız genci ingilizce veya alınancayı o lisandaki kitapları okumak ve o kitapların içindekileri öğrenmek için değil, o lisanın zenginliklerini tatmak veya mesleğine ait o lisandaki neşriyata ve o memleketteki faaliyete günü gününe vâkıf olmak için öğrenir. Bizde ise mektep kitabının veya notun öğreteceği şeylerden gayrısını öğrenmek için ecnebi dili bilmek zarureti vardır. Büyük bir lisana kendimizi bağlayamazsak mektepte öğrendiğimizle kalırız.

Bir kültür seviyesini yapanlar büyük sanatkârlar, âlimler ve filozoflardan ziyade, onlarla asıl kütle ve hayat arasında mutavassıt rolü oynayanlardır. Çünkü nazariyeyi, bilgiyi, dehanın hamlesini hayata bunlar nakleder, hayatı bunlar zenginleştirirler. İşte bu mutavassıt sınıfı beslemek ancak geniş bir tercüme faaliyetiyle kabildir. Kayseri'deki öğretmenin, Sıvas'taki adliye memurunun, Mersin'deki ziraat mütehassısının sadece bir meslek veya talihin kendisine çizdiği rolde kalmaması, etrafında bir fikir muhiti yapabilmesi, ancak onun en kolay surette ve her istediği zaman fikir dünyasıyle münasebet temin edebilmesiyle kabildir.

Dilimizin fakir kalmasının başlıca sebebi, tercümenin yokluğudur. Bir dil küçülüp darlaşabilir. Nitekim son zamanlarda türkçe öyle olmuştur. Bunu genişletmek, Avrupalı bir dil seviyesine çıkarmak ancak Avrupalı kültürü ona boşaltmakla kabildir. Edebiyatımızdaki kan zaafı yeni yetişenlerimizin ana dilinde lâyıkıyle beslenmemelerinden değil midir? Hiç bir terbiye ve tahsil ilk çağların mütalaaları kadar bize tesir etmez. En velût okuma devri on beşle yirmi arasında olan devirdir, çünkü o zaman okunan şeyler sadece zihnî bir ihtiyacı tatmin etmezler, bütün şahsiyeti beslerler. Muhayyilemizin, hislerimizin, tefekkür kabiliyetimizin dereceleri bu ilk okumalara bağlanır. Onbeş yirmi yaş arasındaki gençlerimize bu tercüme noksanlığı yüzünden faydalı olacak kitap, memlekette azdır. Birkaç ikinci derece Fransız romancısının eseriyle, bir iki yerli hikâye

ile, beş on vodville genç bir neslin bedii terbiyesi yapılamaz. Hattâ ihmal dahi edilmiş olmaz, sadece bozulur.

Dilimizin hâricindeki güzellikler ve nimetler gözümüzün dışındaki ufuklar gibidir, vâkıâ ferdî mesai ile onları elde etmemiz mümkündür, fakat buna hayat her zaman imkân vermez. Tercüme edilmiş kitap, dilimiz, binaenaleyh memleketimiz için kazanılmış bir zenginliktir. Aksi takdirde daima kültür hayatımızda veresiye olarak yaşamış olacağız.

Fakat tercüme meselesi sadece bir iyi niyet meselesi değildir. Para ve program meselesidir. Eğer bir Türk irfanı yaratmak istiyorsak, bu işe bir devlet programıyle ve memleketin bütün imkânlarını seferber ederek girmemiz lâzımdır. Bu gayreti sarfetmezsek başka milletlerin âdetâ farkında olmadan bir nabız intizamıyle ve kendiliğinden yaptıkları şeyler bizim için daima geleceği tehdit eden müşkül ve mu'dil meseleler hâlinde kalacaktır.

CUMHURİYET, nr. 5399, 25 Mayıs 1939

4. Bölüm

Türk Edebiyatının Umumî Meseleleri : DEVİRLER, NESİLLER VE CEREYANLAR

YENİ EDEBİYAT CEREYANINA DAİR

Gençlere - içlerinde bu cins cereyanlarda daima olduğu gibi otuz beş, kırk yaşlarında bulunanlar da var - yapılan serzenişlerden biri de ciddî olmamalarıdır. Bence bu, bir aksülâmelin mahsulü olmalarından ileri geliyor. Alaycıdırlar, fanteziden hoşlanırlar ve an'ane ile değilse bile, görenek edebiyatı ile olan münasebetleri menfî bir şekildedir. Bunu kendileri itiraf etmeyebilirler. Fakat aynı yoldan otuz, kırk sene evvel geçen Avrupalı rehberleri, hâtıralarını yazacak çağa geldiler; binaenaleyh onlardan öğrenebiliriz. Hakikaten aksülâmel devrinde yetişen her şâirde bu menfî münasebet şekli daima mevcuttur. Dün, filân şâir, kendinden evvelki şâiri geçmek için şiir yazardı, rekabet ve döğüş aynı sahada ve aynı silâhla kabul edilirdi. Bugün ise, tam aksi oluyor. Yeniler müşterek bir yolda evvelkileri geçmek istemiyorlar. Daha ziyade onlara benzememek suretiyle rekabetten kurtuluyorlar. Düne kadar cemiyet için firar mahiyetini muhafaza eden sanat şimdi bizzat sanatkâr için meslekî bir kaçamak şeklini almıştır. Modern sanatlar, oyunda lâzım olan asaleti buradan kaybeder.

Onlarda benzememek aşkı bir hastalık hâline geliyor ve bittabi bir nevi şaşırtma edebiyatına yol açıyor. Tam şiiri bulduğu, büyük damarı keşfettiğini sandığımız anda şâir, bir sirk hokkabazının kahkahasıyle bizi kendi yarattığı ruh hâletinden uyandırıyor. Âdetâ "budala diyor, ne diye bana kandın ve bir vesika fotoğrafçısı karşısında durur gibi o hazin ve hulyalı tavrı takındın; ben şaka ediyordum; bir şaka ki, saflığınla alay oldu."

Sebebi malum : eskiyi yıkmak istiyorlar. Fakat çok def'a aksini yapıyorlar, şiirden bıktırıyorlar. Gençlerin bu hâlini de sevmemek kabil değil; çünkü şiirin lugatı, şiirin rüyası ve melânkolisi, şiirin ürpermesi ancak hakikî şiirde güzeldir. Taklitte sadece gülünçtür. Fakat her taklit şey gibi bazen şiir taklidi de safdilleri avlayabilir. Gençler, fantazileri ile bizi safiyetten kurtarıyorlar.

Hazır elbise ile, lastik yaka ve takma kravatla zarif şekilde giyindiğini zanneden nahvetli otomat ile, hakikî şâirin geniş ve yaldızlı lugatını kendi hiçliğinin üstüne bir harmanî gibi geçiren ahmak mukallit arasında hiç bir fark yoktur... Şarlo'nun harap melon şapkası, yırtık bonjuru, iddialı bıyıkları ve muztarip bastonu her ikisi ile beraber alay eder. Şiirimizin son zamanlarda Hint hikâyesinin karacaları ile, boyacı dükkânını açık bulduğu için küpten küpe girip

[illegible] ve sonra kendi cür'etinden korkup kaçtığı ormanda garip manzarasına [illegible]lar üstünde ilk haykırma ânına kadar saltanat süren zavallı mahlûklarla dolmuştur. Gençler, onların mezarcı ciddiyetiyle, sahte vakarıyle, asalet yokluğuyle, hesaplı cinnetleri ile alay ediyorlarsa elbette haklıdırlar. Fakat...

Bütün bunlar görülüyor ki, güzel şeyler, hoş şeyler. Fakat şiirle, sanatla alâkaları, müspet bağları nerede? İşte asıl düşünülecek mesele... Hakikatte şiirin, ne bu geniş fanteziye, ne bu taşıyamayacağı kadar ağır zenginliğe, ne bu alaya, ne de bu cinsten bir aksülâmele ihtiyacı vardır. Güzel eser, kendi yolunu ebediyete doğru bizzat açar. O, zamanın malıdır, onunla güreşir, onunla zaferini kazanır. Elverir ki, bu tahripkâr ilâha mukavemet edebilmek için bir salâbeti, bir formu bulunsun. Ve bunu ancak müsbet taraflarımızla yapabiliriz. Sanatımızın nizamını aşan bir aksülâmel, şahsiyeti haricî tesirlere kiralamaktan başka bir şey değildir.

Gençleri seviyorum. Onlarla vâkıa şiirin cevherinde anlaşamıyorum. Fakat sanatı ne olsa ciddiye almalarını, yeni bir ifade tarzı aramalarını, keskin ve tahammülü dar zevklerini - bittabi hepsinde değil -, daha evvel söylenmiş olandan nefretlerini seviyorum. Fakat şiirden, hem de gittikçe genişleyen bir zaviye ile uzaklaştıklarını gizlemek de mümkün değil.

Bu uzaklaşma sanatlarının behemahal yeni olması hususundaki azimlerinden başlar. Onlar, henüz şiirin bir söyleyiş tarzı olduğunu kabul etmek istemiyorlar, hayatta olduğu gibi sanatta da yeninin sonu olamayacağını düşünmüyorlar. İş yenilik bahsine girince bunun sonu gelmez. Mesele behemahal yeni de değil, genç, taze ve bâkir olmaktadır. Gençleri seviyorum, fakat canım şiir okumak isteyince Bâkî Efendi'yi açıyorum :

Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan
Düştü çemende berk-i diraht itibârdan

TASVİR-İ EFKÂR, nr. 4515, 14 Birinciteşrin 1940

MİLLÎ BİR EDEBİYATA DOĞRU

Sayın dinleyicilerim,

Hepiniz biliyorsunuz ki, son senelerde fikir hayatımızın en çok konuşulan meselesi millî edebiyat meselesi olmuştur. Hiç bir muharrir ve şâirimiz, hiç bir fikir adamımız yoktur ki, bu meseleyi kendi zaviyesinden görüp halletmeğe kalkmış olmasın. Bu kadar geniş bir zaman içinde, birbirinden çok ayrı zevk, zihniyet ve istidat sâhibi insanlar tarafından sorulan bir sualin birçok cephelerden yoklanmış ve cevabını almış olmaması mümkün değildir.

Nitekim sade şu on beş sene içinde muhtelif selâhiyetler, millî bir edebiyatı kâh hâlis bir türkçede, kâh eski veznimiz olan ve şimdi birkaç şâirin elinde bir nevi olgunluğa erişen hece vezninde, kâh münhasıran Anadolu'ya ait mevzularda yahut halkın veya köylünün hayatında ve daha birçok sahalarda aradılar. Halkı ve köylüyü düşünen ve yalnız ona hitap eden bir edebiyat, büyük inkılâp umdelerinin en yakın tatbik sahası olan yazılar, hamlesini sadece "iyi niyetten alan" vatanî ve destanî bir şiir, folklor araştırmaları ve pastişleri, velhâsıl çoğu tasavvurla icranın arasında en küçük bir olgunlaşma fâsılasına mazhar olmadan vücuda getirilmiş bir yığın eser veyahut eser hâline istihale etmemiş birçok teklif, nazariye ve serzeniş, edebiyat ve matbuat âlemimizden geçti.

Fakat mesele olduğu gibi kaldı. Bu kadar umumîleşmiş bir meseleyi benim de kendi kendime sormuş olmaklığım kadar tabiî bir şey yoktur. Fakat şimdiye kadar onu yüksek sesle münakaşa etmek imkânını bulamamıştım. Bugün Halkevlerinin bahşettiği fırsattan istifade ederek ve lutuf ve müsamahanıza güvenerek edebiyatımızın bu biricik muammasını muhterem huzurunuzda vazetmeğe cesaret ediyorum. Şüphe yok ki, size tam bir hâl çaresi göstereceğime kani değilim. Esasen bu cins meselelerde bir tek ve kat'i cevabın mevcut olacağına inanmak safdillik olur. Bununla beraber meselenin şimdiye kadar ihmal edilmiş bir cephesi üzerinde duracağımı ümit ediyorum. Konuşmak bulmak değildir. Fakat düşünmektir; söyleyeceğim şeyler, bu meselenin yeni bir tarzda vaz'ına yardım ederlerse kaybettirdiğim zamana elbette acımam.

Daha baştan söyleyeyim ki, bu meselenin benim için en mühim tarafı, içinde, mevcut edebiyatımıza karşı beslenen bir şüphenin daima gizli olarak mevcut olması keyfiyetidir.

Filhakika herhangi bir dilin edebî mahsullerinin o dili kullanan cemaat için

millî mahsuller olmasındaki tabiîlik ve hattâ zaruret düşünülecek olursa, böyle bir suali ve meseleyi vazedebilmek için evvelâ edebiyatımızın bir marazına, bir nevi eksikliğine inanmış olmamış lâzım gelir.

Derhal ve gündelik hayatın aceleci ve zâhiren çok mübrem görünen ihtiyaçlarına göre bir millî edebiyat programı hazırlayamadığım için ben kendi kendime bu ikinci suali sormuştum:

— Kendimize hemen daima millî bir edebiyat aradığımıza göre, acaba edebiyatımızda bulduğumuz büyük noksan nedir?

Vâkıa sarihti. Bütün cemaat, çeyrek asrı geçen bir zamanda, kendi hayatının, zevkinin ve emeğinin mahsulleri olan eserleri beğenmiyor. Onların kendisinde bir yeri, bir tarafı boş bıraktığına kani oluyor, yeni ve selâmet getirici bir ufuk, bir çare arıyor. Dikkat edilecek olursa, mesele hattâ çeyrek asırdan daha evvele inebilir. Filhakika Edebiyat-ı Cedide dediğimiz nesil, kendi sanatlarını vücuda getirirken Tevfik Fikret çapında, ne yaptığını bilen, hattâ çok def'a ancak istediğini yapan bir büyük adamla dahi başka şekilde olmakla beraber bu şikâyeti yapmış yani bizzat mensup olduğu neslin eserleri karşısında bir fakr-üd-dem intibaı aldığını, onları eksik, hayatiyetsiz bulduğunu söylemişti. Bu suretle devam edegelen bir şikâyet sadece bir memnuniyetsizlik itiyadı olamayacağı gibi, edebiyatımızın cemiyet meseleleri karşısında lâkayt kalmasının doğurduğu bir hitap da olamazdı. Çünkü - ve burası muharrirlerimizin şüphesiz ki çok lehine bir hususiyettir - hiç bir memlekette edebiyat, bizim memleketimizde olduğu kadar gündelik hayat peşinde koşmamış, âcil ihtiyaçların emrine cömertçe kendini terketmemiştir. Vatan şiiri, halk şiiri, millî hayata dâir roman... siyasî, iktisadî, içtimaî, günün bütün mevzuları, hepsi edebiyatımızda daima ön saftadır. Münakaşa edilir. Bu bir dil meselesi de olamazdı, çünkü halk kitlesi ile münevver zümre arasındaki düşünce farkının hususiyetlerini ortadan kaldıracak kadar sade bir dil - ve heyhat çok def'a ondan daha sade bir muhteva, - senelerden beri edebiyatımızda hüküm sürüyor. O hâlde bu memnuniyetsizlik nereden geliyordu? Hangi korkunç hakikat, zâhiren çok masum ve tabiî görünen bir sualin çizgileri altında gizleniyordu? Bu muammanın anahtarını bundan birkaç sene evvel şâir Yahya Kemal, âdetâ peygamberâne denebilecek bir cümle ile verdi. Filhakika *Mektepten memlekete* başlığını taşıyan bir musahabesinde o diyordu ki, edebiyatımız senelerden beri Avrupa mektebindedir ve artık memlekete dönmelidir. Bu zâhiren basit ve hattâ biraz haksız görünen teklifin o zaman memleketimizde uyandırdığı aksi hatırlarsınız. Edebiyatımız, demin arzettiğim gibi memlekette idi ve memleket meselelerini bir an bırakmıyordu O hâlde?...

Hakikatte ise Yahya Kemal'in formülü tahmin ettiğimizden daha kat'î bir şekilde doğru idi ve müsaade ederseniz vâzıh olmak için biraz daha geniş bir çerçeve içinde konuşayım.

Hakikat şudur ki, edebiyatımız hayat karşısında, daima memlekettedir ve bu hâl kendisinin büyük faziletlerindendir. Fakat bir cemiyetin, hayatın kabuğu

üstünde dolaşan meseleleriyle meşgul olmak bir edebiyatı kâfi derecede yerli yapabilir mi?

İşte asıl mesele... Son yetmiş senelik edebiyatımızın tekâmülü üstünde bir düşünülecek olursa, onun en bariz fârikasının mazideki kaynaklarımızla olan alâkasını yavaş yavaş fakat çok cezrî surette kesmiş olması keyfiyeti olduğu görülür. Tanzimat'ı müteakip gelen nesilden itibaren yepyeni ve çok Avrupalı bir edebiyat vücuda gelir. Ve bu edebiyatın bilhassa Servet-i Fünûn neslinden itibaren Avrupalı örneklerine çok sıkı bir şekilde bağlı kaldığını görüyoruz. Ve bu bağlılık devam eder. Bir taraftan yeni vücuda gelen bu edebiyatın taze an'anesi, diğer taraftan bu Avrupa'yı adım adım takip etmek ihtiyacı Türk şiirini ve edebiyatını hareket noktasından çok uzaklara götürdü. Ve bu suretle bugünkü rahatsızlığın başı olan bir ikilik peydahlandı.

Burada ikilikten bahsederken bir yanlışlığa meydan vermiş olmayayım. Bizde eskinin yeni ile beraber yürüyen pes-zinde an'anesi hiç bir zaman yaşayan edebiyatın karşısında mühim bir rol oynamamıştır. Bütün o gazel ve kaside artıkları ölü eserlerdir. Bahsettiğim ikilik ruhumuzdadır. Nitekim aşağıda daha geniş surette arzetmek imkânını bulacağım.

Lüzumsuz olduğunu bilmekle beraber tekrar edelim, bu suretle yeni ve Avrupalının peşinden koşmamız bir zarûretti. Çünkü cemiyetimiz için ölmek veya garplılaşmak şıklarından birini derhal ihtiyar etmek zarûreti vardı. Türk cemiyeti yaşamak iradesiyle garplılaştı. Bu suretle yeni bir cemiyet, yeni bir ahlâk, yeni bir hayat tarzı peşinde giderken elbette ki, yeni bir edebiyatı da arayacaktı. Hattâ daha iyisi muayyen bir devreden sonra bu garplılaşmak yolunda - bu yeni ve Avrupalı örneklere göre yapılmış edebiyat medeniyet yolunda - ona istikamet dahi verdi.

Bu edebiyat kendisine düşen vazifeyi çok iyi ve sarih bir şekilde gördü. O, memlekette yeni bir vatan ve millet aşkının, yeni bir yaşayış şeklinin, insanî hakların, medeniyet ve faziletin meş'alesi olacaktı. Ve ayrıca da kurmasına çalıştığı bu yeni âlemin içinde, yeni bir duyuş tarzıyle yepyeni unsurları ihtiva eden bir muhayyile ile güzellik dediğimiz büyük ve asil ideali tahakkuk ettirecekti.

Hâdise bir bakıma göre basitti ve her bakıma göre de haklı, meşru ve zarurî idi. Bununla beraber basit olmayan bir tarafı vardı. Filhakika bizim gibi bir vakitler kendi çerçevesi içinde mütekâmil bir medeniyete, muayyen asalet kazanmış bir zevke ve bu zevkin tam bir kemale erişmiş eserlerine mâlik olan, yani kendi mazisinde olgun bir sanat ve edebiyat an'anesine mâlik olan milletlerin derhal yeni bir edebiyat yapmaları ne dereceye kadar mümkün olabilirdi? Hakikatte bir edebiyat ve sanat ancak kendi an'anesi içinde yenileşebilir.

Haricî tesirler onu zenginleştirir, genişletir. Eksiklerini tamamlar fakat maziden beri gelen an'anenin üzerine aşılanmak şartıyle... Fakat onu birdenbire

terkedip yenisini tesis edebilmek oldukça güç bir şeydir. Hattâ bir hayatın bütünlüğünü bozacak kadar...

Filhakika bir taraftan mazideki eserler - medeniyetimizi değiştirdiğimiz için, vücuda geldikleri zamanın şartları, zihniyeti filân gibi sanatın nisbeten dışında kalan ârızî taraflarından sıyrıldıktan sonra bütün güzellikleriyle hâfızamıza ve şuurumuza kendi asaletlerini ve birliklerini arzederken - onun yanıbaşında bu an'aneye ve asalete yabancı, maziden tevarüs ettiğimiz hiç bir hususiyete cevap vermeyen bir güzelliği kabul etmek... İşte bahsettiğim yenilik ve işte Türk ruhunun bir asırlık mücadelesi...

Böyle birdenbire yepyeni bir edebiyat yapabilmek ancak eski ve kuvvetli bir edebiyat an'anesinden mahrum olan milletler için kolaydır.

Tıpkı Ruslarda olduğu gibi... Komşularımız garp medeniyetine hemen hemen bir millet hâline geldikleri zaman teşebbüs ettiler ve derhal yeni, Avrupalı bir edebiyat yapmağa başladılar. Arkalarında kendilerini her an geriye bakmağa mecbur edecek, her yarı muvaffak olunmuş denemeye, zaman zaman boşa sarfedilmiş bir emek nazarıyle bakmağa mecbur edecek müesses bir edebiyat an'aneleri yoktu. İlk denemelerden sonra yavaş yavaş rüştünü bulan bir edebiyat vücuda getirdiler.

Biz ise öyle değildik. Tâ ilk çağlardan başlayan, geniş ve şerefli tarihimizin bütün devamı müddetince genişleyen, zenginleşen, tasfiye gören, dal-budak salan bir sanat ve edebiyatımız vardı. Ve yaşadığımız hayat içinde ve onun şartları dahilinde bu sanat ve edebiyat bir bütünlük teşkil ediyordu.

Eski âlemimiz dardı, küçük ve cahil kaldığı noktaları çoktu, fakat tamdı, yekpare idi ve her köşesini kendimiz tanzim etmiş ve onu tanzim ederken manevî benliğimizi vücuda getirmiştik. Şüphesiz onu yaparken etraftan birçok şey almıştık. Fakat bu alış bütün bir tarihin devamınca olmuştu ve alırken biz de teşekkül etmiştik. Bir şiir dili vücuda getirmiştik ki, istinat ettiği unsurlar itibariyle çok sun'î olmasına rağmen, harikulâde renkli, nüanslı ve tedaileri itibariyle çok zengindi. Kadîm ve efsanevî Asya, tarihiyle, itikatlarıyle, etnik hususiyetleri, âdetleri, örfleri ile peyzajı ile masallarıyle ve her dokunduğu şeye bir masal ve hulya çeşnisi sindiren bin türlü hususiyetiyle bu dili bir telkin ve tedai hazinesi gibi besliyordu. Ve bu hazine bizde ırkımızın hayat kabiliyetini tecrübe eden bin türlü hâdisenin cezir ve meddi içinde vücuda gelmişti.

Ve bu şiir dili bir tarih boyunca döğülmüş, incelmiş, renk ve hassasiyet bulmuştu. Bu şiirin en mütekâmil sanatlarda ancak bulunabilen bir musikîsi, bir ifade tarzı, mevzuuna yatışı, eşyası ve canı kavrayışı vardı.

Bunlar şüphesiz terkedilebilirdi. Nitekim ettik. Fakat yeni ve ideal hedefler için terkettiğimiz bütün bu şeylerin bizde - yine asırlar zarfında - vücuda getirdiği bir terbiye, çok hususî ve bedîî bir hayat ve güzellik görüşü vardı ki, o kolay kolay terkedilemezdi. Bir servet kaybedilebilir, hattâ bırakılabilir; fakat o servetin hazırladığı muhit ve yarattığı hayat şartlarının nezaket, zerafet,

güzel ve hasbîye alışmak, istinas, istihfaf, hattâ tembellik ve rehavet gibi, belki de uzviyetimize geçmiş kıvrımları kolay kolay bırakılamaz.

Binaenaleyh eski edebiyatımızı bırakıp garba döndüğümüz zaman ve bilhassa bu geçişin büyük ve âni hamleleri dinip de nisbeten sâlim bir ruhla üzerinde düşünmek imkânını bulunca birdenbire bu eski âmillerin terbiye ettiği zevkin, yeni karşısında hasımkâr olmasa bile septik bir vaziyet alması gayet tabiî idi.

Daima tekrar edilen millî edebiyat ihtiyacının en büyük âmilini işte kendi içimizde her an yaptığımız muhasebede aramak lâzım gelir. Yaptığımız yenide büyük medeniyetlerle kendimizi bulamamak keyfiyetidir ki, bize daima bir millî edebiyat aratıyor. Fakat mesele bununla da kalmıyor. Daha ileri gidiyordu.

Avrupa'da girdiğimiz çıraklık devresinde ilerledikçe orada bize örnek olan eserleri tek başına görmemeğe başladık. Bu eserlerin bütün bir medeniyet ve kültür an'anesine, bir hayata, bir maziye bağlı olduğunu, zevkin ve mükemmeliyetin mücerret tebessümleri hâlinde tattığımız bu güzelliklerin, tıpkı dalında sarkan veya ince sapında gülen bir meyve veya çiçek gibi bir ağaca, bir uzviyete ve onun da toprağın altında gözün görmediği hazinelerden beslenen bir köke bağlı olduğunu anladık. Ve ona bakarak, sadece güzelliğine imrenerek ve onu taklit ederek yaptığımız eserin bu derinleşmiş ve bir tarihin içine dal -budak salmış kökten mahrum olduğunu gördük. O zaman zevâhirin peşinde koştuğumuzu, doğru ve güzellik gibi ideallerin bir milletin ancak hayat ve mazisinde mevcut olabileceğini farkettik.

İşte meselenin ikinci safhası.

Nasıl bir insan uzviyetiyle, psikolojisiyle bütün bir irsiyetin hiç bir suretle hesap ve kontrol edemeyeceğimiz derin tesalübün mahsulü ise bir sanat eseri - de öylece bütün tarihin, mensup olduğu kültüre ait birçok macera ve tesadüfün mahsulüdür. Ve nasıl hiç beklenmedik bir zamanda ferdin hayatında bu ırsiyetler, iyi veya kötü fiiller hâlinde tezahür ederse, bir sanatın umumî tekâmülünde de bunlar öylece dirilirler, satha çıkarlar, unutulan ve uyuyan canlanır, - hayata karışır, saf ve mücerret gıda, renk ve lezzet olur.

İşte yetmiş seneden beri edebiyatımızda mevcut olmayan şey - Yahya Kemal ve bir iki şâirin tecrübesi müstesna - bu dirilişler, bu mes'ut infilâklardır.

Hastalığı bu suretle teşhis ettikten sonra, millî bir edebiyata nasıl gidebiliriz, sualine vereceğim cevap kendiliğinden çıkar, zannederim.

— Kendimize dönmek şartıyla...

Filhakika artık Avrupa'dan ilk hamlede alınması lâzım gelen şeylerin hemen hepsini almış bulunuyoruz. Geri kalanı da almak yolundayız. Türk milletini Avrupalılaştırmak azminde hiç bir engel tevkif etmedi. Bundan böyle de edemez. Şimdi yapılacak şey, kendimize, kendi hayatımıza, mazimize, zenginliklerimize dönmek ve mükemmeliyeti olduğu kadar muhtevayı da kendimizde aramaktır.

Buna muvaffak olmak için en kısa yol ise bilmektir.

Bilelim.

Evvelâ neyiz ve nelerimiz var? Bunu bilmenin ihtirasını duyalım. O zaman hattâ mevcudiyetinden bile haberdar olmadığımız hazinelerin üzerinde oturduğumuzu göreceğiz. O zaman birdenbire bugünün yoksulluğu içinde, kahramanları, hâtıraları, efsaneleri, büyük mimarî âbideleri, nesillerin sükûn ve ruhaniyet ihtiyaclarını tatmin etmiş aydınlık peyzajlarıyle bütün bir âlem, şiiriyle, musikisiyle, küçük büyük diğer sanatlarıyla olgun ve tam zevkin, hâkim bir dünya görüşünün, tamamiyle bize mahsus bir zaman tasarrufunun hüküm sürdüğü yekpâre bir âlem meydana çıkacaktır.

İşte bu âlemin sırrına vâsıl olduğumuz derecededir ki, peşinde koştuğumuz garplı kemale ereceğiz. Çünkü garp milletlerini bilhassa temyiz eden vasıf, bu kendi kendilerini bilme keyfiyetleri, sanat ve edebiyatlarında daima bir devam aramaları, millî kaynaklara her an yeni baştan yaklaşınaları keyfiyetidir.

Bugün garp musikîsinin karşısına çıkabilecek ve onunla hiç de küçük düşmeden imtihana girebilecek derecede büyük ve muhteşem bir musikîmiz var. İstanbul ve memleketimize her gelen ecnebi - bittabi mensup olduğu kültürün muayyen bir seviyesine gelmiş olanlardan bahsediyorum. Yoksa simsar veya alelâde turistten değil - bu musikî ile bozulmamış şeklinde ve hakikaten büyük eserleriyle karşılaştığı zaman, şimdiye kadar bu kudrette bir güzelliğin kendilerine meçhul kalmasına hayret ediyor. Onların bu hayretlerini dinlerken biz şaşırıyoruz. Çünkü sahibi olduğumuz bu sanattan haberdar değiliz. Kendi musikîmiz deyince piyasa şarkısını hatırlıyor ve utanıyoruz.

Hangimiz bir Itrî'yi, bir Dede Efendi'yi, bir Şâkir Ağa'yı, bir Eyyubî Bekir Ağa'yı, bir Hâfız Post'u, bir Derunî Mehmed Efendi'yi, bir Tab'ı Mustafa Efendi'yi biliyor ve tanıyoruz. Hattâ bu sanatkârların eserlerinin çoğu kaybolmuş olduğu gibi mevcutlarının nasıl okunacağını ve çalınacağını bilmiyoruz. Onlar henüz keşfedilmemiş yıldızlar gibi kendi semalarında ve yarattıkları güzelliklerin şaşaası içinde münzevi fakat emsalsiz parlıyorlar. Bize ise tahakkuku milletimize nasip olmuş bu mükemmeliyetlerden habersiz ve onlara yabancıyız. Halbuki onları bilmemiz lâzım. Onlar asırların içinde Türk ruhu dediğimiz şeyi, bir ırkın güzellik rüyasını, nesillerin sonsuzluk daüssılasını, aşk ve ölüm ürpermelerini, bütün cûşiş ve kederlerini tahakkuk ettirmişlerdir. Biz onların örsünde döğüldük ve hâlâ onlarla hayat ve ruhumuzu zenginleştirebiliriz. İçinde yaşadığımız ve mânâsını anlamağa çalıştığımız âlemin altın anahtarları onlardır. Onları bilmeden tamamiyetimizi kazanamayız. Bu, zamanla mümkün olsa da, bu suretle tahakkuk edecek şey artık biz olmayız. Bizden başka bir şey olur. Halbuki cemiyet hayatının en büyük sırrı, millî benlikteki devamdır.

Musikîmiz için mevcut olan lâkaydimiz, mimarîmiz için de devam ediyor. Dokuz asırdan beri Anadolu ve Rumeli toprağını ırkımızın güzellik rüyaları

olan eserlerle süsledik; cami, medrese, han, kervansaray, çeşme, türbe, bir yığın eserimiz var. Bunlar hakkında ne biliyoruz? Kaç kitabımız var ve daha ilerisine gidelim, hattâ muhafazaları için ne yapıyoruz? Onların gözümüzün önünde harap oluşuna şâhit olan nesiller henüz aramızdadır. Ve bugün dahi bu eserlerin çoğu bakımsızdır. Halbuki göz göre göre ihmal ettiğimiz bu eserler içinde öyleleri vardır ki, yalnız bir tanesini tahakkuk ettirebilirse, tarihsiz bir insan sürüsü millet sıfatını alabilir.

Bir edebiyat nelerden teşekkül eder?

Her zaman müstakil şâheser vücuda gelmez. Hattâ milletlerin hayatında yaratmanın kendisine mahsus bir ritmi vardır. Belki bu ritm hususî şartlarla tâcil edilir. Fakat ne olsa, kısır devirler, velût devirler kadar çoktur. Bugün bir edebiyatı asıl yapan şeyler, biyografiler, monografiler, velhâsıl cemiyetin kendisini bilmek için sarfettiği gayretin mahsulü olan ikinci derecede eserlerdir. Ve bu cins mahsullerdir ki, dehanın gelip geniş terkibini yapabilmesi için lâzım olan muhit ve malzemeyi hazırlarlar. Onun vasatını teşkil ederler. Başka memleketlerde her edebî nesil işe mazi hakkındaki görüşünü, onu anlayış tarzını tesbit etmekle başlar.

Alman edebiyatının en beşerî ve hattâ en kozmopolit siması gibi göründuğü söylenen Goethe'nin gençliğinde Alman katedralleri hakkında yazmış olduğu küçük bir etüdü okurken yaptığım mukayese beni şaşırttı. Klâsik Goethe, Yunan âşıkı Goethe, Voltaire'in ve Racine'in sâkin ve olempiyen vekarlı tilmizi, Racine'in hayrankârı Goethe, Alman kültürünün kaynaklarından biri önünde birdenbire düşüncesinin en mahrem tarafında yakalanınca bana çırçıplak göründü. Ve o zaman onu daha iyi tanıdım. O yazıyı okur okumaz anladım ki, bu yeni tesirler, sevgiler sonradan gelen aşılardır. Onda asıl bünyeyi yapan millî Alman harsıdır.

Anadolu'nun her şehrinde, her kazasında ruhun nefha nefha estiği yerler var. Daha hiç kimse onlardan bahsetmedi. Halbuki Türk peyzajı, unsurlarının sadeliği ve telkin ettiği hislerin kesafeti itibariyle bahse değen bir şeydir. Bizi Avrupalıların, kendilerinden aldığımız şeyler için beğenmesi ve bize hayran kalması mümkün değildir. Olsa olsa aferin deyip geçerler, bizde asıl bizim olan şeyleri tanıttığımız zamandır ki, bizi beğenip seveceklerdir; çünkü o zaman güzelliğin, kendi kendisini tahakkuk ettirmenin yolunda kendileriyle müsavi göreceklerdir.

Aynı şey şiirimiz için söylenebilir, fakat burada kaynaklarımızdan edeceğimiz istifade de benim için daha vâzıhdır.

Yukarıda bugünkü edebiyatımızdan memnun olmamağa bizi sevkeden âmillerin eski şiir an'anemizle yeninin arasındaki rabıtasızlıktan olduğunu arzetmiştim. Eski şiirlerimizde bugün dil, imaj tarzları, hayat telâkkisi ve hattâ sanat telâkkisi aramak, bizim için tarih olmuştur. Bunu bilmek, onu tanımaktan bizi

müstağni bırakmaz. Bundan iki sene evvel Nurullah Ataç çok şâyân-ı dikkat bir makalesinde Türk liriklerinin Fransız liriklerine fâik olduğunu iddia etmiş ve sonra yine kendisine mahsus bir samimiyet ve lezzetle "belki bir ecnebinin fransızcayı bir Fransız kadar öğrenmek ihtimali olmadığı için bu fikre sâhip olduğunu söyleyerek" sadece ifratını tashihe çalışmıştı.

Nurullah Ataç'ın hakkı vardır; eski şiirimizin alabileceğimiz bir cûşişi, bir sesin perdesini yükseltme örneği vardır ki, ihmal ettiğimiz müddetçe bugünkü türkçeye istediğimiz rehavet ve güzelliği veremeyiz. Dilimizin dehası, şiirimizin an'anesi bir zaman

Benimdir növbet-i feryâd bülbüller hâmuş olsun

diyordu.

Bir Nef'î'nin, bir Nâilî'nin, bir Nedim'in geçtikleri bir an'ane içinde muvaffak olabilmek için onların yürüdükleri yolu bilmek, yaptıklarını tanımak, çözmek ilk şarttır. Aksi takdirde ilelebet mode mineure'de kalırız. Küçük ve zarifin ötesine geçemeyiz. Hece vezninin - bir iki şâir müstesna - talihi bu olmuştur. Bilmek lâzım dedim, bildikçe kendimizi eski benliğimize yakın bulacağız. Yavaş yavaş büsbütün yeni ve yabancının yerini yenileşmiş an'ane alacak. İhtiyar ve kurumuş zannedilen ağacın dirilme mucizesini görecek nesillerin saadetini düşünüyorum.

Şimdiye kadar tarihten bahsettim. Halbuki bugünkü hayat için de aynı dikkati daha büyük bir hamle ve aşkla göstermemiz lâzım.

Bir millet, her şeyden evvel kendi kendisini ciddiye almak mecburiyetindedir. Kendi kendimizden bahsetmeğe alışalım. Büyük meselelerimizi bulalım. Anadolu bin başlı bir muamma gibi gözümüzün önünde duruyor. Bunu çözmeğe çalışmak lâzımdır. Bugünkü edebiyat karşısında bütün tarih ve bütün vatan bâkir olarak duruyor.

Gazetelerden takip ettiğim iki üç dava bana bu memlekette halkın, münevverin mevcudiyetinden bile şüphe etmediği kesif bir hayatı olduğunu öğretti. Bunlar neticeleri itibariyle kanlı ve zâlim vak'alardı, olmamaları daha hayırlıydı. Fakat İstanbul'un fakir semtlerinde yaşayan parasız, bedbaht fakat aşkında, dostluğunda, kininde, bizden başka türlü canlı insanların mevcudiyetini gösteriyordu. Birkaç el tabanca ateşinin aydınlattığı bu hayatın birliği, hâlisliği, bütünlüğü karşısında bugünkü cehaletimizle ne kadar şaşırsak haklıyız. Halkımız bizim zannettiğimizden daha çok kesif yaşıyor, seviyor, eğleniyor, nefret ediyor, velhâsıl hayat dediği oyunu bütün ciddiyetiyle oynuyor. Ve biz bunu bilmiyoruz. O kadar bilmiyoruz ki, çok büyük bir muharririmiz günün birinde kendimize mahsus bir hayatımız olmadığı için Rus romanı gibi bir romanımız olmadığını söyledi. Ne hazin yanlış!

Sivas'ın, Kayseri'nin, Kütahya'nın, vatan coğrafyasının her köşesinin kendisine mahsus hayatı var. Yalnız bizim bu hayat hakkında bilgimiz yok. Daha iyisi, bir nevi sevgi kıtlığı bizi onu görmekten menediyor.

Demin bilmek en kısa yoldur demiştim. Fakat sevmek daha emindir. Ve anlaşılması lâzım gelen bütün bir hayat olunca biricik yol kalır.

Bir kere kendimizi bilmeğe, kendimizi tanımağa ve sevmeğe başlayalım. O zaman millî edebiyat dediğimiz muammanın kendiliğinden halledildiğini göreceğiz. Çünkü o zaman okuduğumuz kitapların kendi ağzımızdan ve haberimiz olmadan konuşmasından kurtulacağız, onun yerine bütün bir mazi, yenileşmiş bir an'ane ve mahpus, gayr-ı şuurda kalmış temayülleriyle çok müessir ve derin iştiyaklarıyle, sıcak ve kanlı realitesi ile bütün bir hayat konuşmağa başlayacaktır. Bir tek tesellim bugünkü edebiyatın dağınık manzarası içinde bu hedefe yavaş fakat çok emin bir tarzda gidenlerin mevcudiyetini bilmektir. Fakat bu, bir başka konuşmanın mevzuu olabilir.

Ankara 1940, C.H.P. Konferanslar Serisi, Kitap. 19, s. 37 - 48

HALK DESTANLARINDAN MİLLÎ EDEBİYATA

I

Milliyet fikrinin hayatımıza hâkim ve yapıcı bir nizam olarak girdiğinden beri, destanlarımızı ve halk masallarımızı yeni baştan ele almak suretiyle millî ve insanî çeşnisi kuvvetli, özlü bir edebiyat vücuda getirmek fikri daima ön safta bir mesele olarak münakaşa edilmiş, zaman zaman unutulsa bile, büründüğü muhtelif şekiller altında tekrar yenileşebilmenin yolunu bulmuştur.

İslâmî kültürün kendine has bedîî telâkkilerinden ve şiir dünyasından ayrıldıktan sonra büsbütün başka kıymetler sezmeye başladığımız halk muhayyilesinin mahsullerine doğru bu gidişin hakikî mânâsı Türk tarihini ve Türk ruhunu yeni bir ufuktan görmekti. Bunda memleket içindeki değişikliklerin mühim bir hissesi olduğu gibi, yabancı edebiyatların teşkil ettiği kuvvetli örneğin hissesi de vardı. Filhakika, XVIII inci asırda bazı şimal memleketlerinde başlayan ve sonunda romantizmi ve ondan gelen büyük cereyanları doğuran fikir ve edebiyat hareketlerinin hep bu cinsten millî uyanışlara dayandığını artık hepimiz biliyoruz.

Bizim için mesele daha mühimdir. Tanzimat'la garba yüzünü döndüren Türk edebiyatı yeni bir kaynağa muhtaçtı. Ne hâlâ asîl ve güzel taraflarına büyük bir gururla bağlı bulunduğumuz klâsik eski, ne de muhtelif anlayışlarla kâh saman kâğıdı üzerinden kopye ettiğimiz, kâh zaman zaman asıl idesine erişerek şahsî planlarda aynını yapmağa çalıştığımız garp, bizim için böylesi bir kaynak olmazdı. Birincisini haklı ve zarurî bir aksülâmelle bırakmıştık. Şüphesiz bu tecrübeden bizde kalan çok mühim şeyler vardı. Fakat bugünkü hamlelerimize istikamet vermesini bekleyemezdik. Garptan alacağımız şeylerse, bizim için - dışardan her gelen şey gibi - yüksek bir nizam, bir ders olabilirdi. Fakat daha ileriye geçemezdi. Onları beğenir, onları aramıza getirebilirdik; fakat biz onlardan gelemezdik. Bu, bütün bir tekâmül vetiresini inkâr etmek olurdu. Bir tarihe ve bir maziye sâhip olmanın bazı imkânsızlıkları da vardır. Bunun gibi Greko-Lâtin kültüründen ve onun ölçü hissinden de ancak istifade edebilirdik. Fakat bizzat bu disiplinleri alabilmek için dahi, onların dünyasına kendi unsurlarımızdan doğmamız lâzım geliyordu. O halde bu rönesansı nereden ve neye, hangi mebdelere dayanarak yapacaktık? Elbette ki, akla ilk gelen şey, o zamana kadar mevcudiyetine pek az ehemmiyet verdiğimiz folklor, halk şâirleri,

halk masalları, destanlar, velhâsıl harsımızın alt tabakasında uyuyan zenginlikler olacaktı.

Nitekim öyle oldu. Otuz seneden beri edebiyatımızda yanlış, doğru ortalama veya müfrit her kımıldanış az çok bu anafikrin etrafında toplanır. Böylesi bir hareket muvaffak olduğu takdirde yarım asra yakın bir zamandır edebiyat davalarımızın temelini yapan "kendimize dönüş" fikrini en sağlam surette tatmin edecek ve realiteye bakış tarzımızı verecek olan millî bir romantizmi doğuracaktı. Çünkü bütün bu *Dede Korkut masalları,* bu *Köroğlu*'lar, *Tahir ile Zühre*'ler, *Aslı ile Kerem*'ler büyük Türk destanının parçaları ve Anadolu fethinin kahramanlık hikâyeleri ile beraber milletimizin bütün dış görünüşlerin altında samimiyetle, inançla yaşadığı bir hayatın mahsulüdürler ve muhtelif merhalelerinde milletimize ve harsımıza ait birçok realitelerle doludurlar. Hemen hepsi kâh sert tabiatla, kâh etraftaki yabancı harslarla ve bazen de kendi müesseseleriyle yaptığı mücadelelerden doğmuşlardır. Onun için onları tanımak, büyük anafikirlerini bulup meydana çıkarmak, nispeten saf kalmış bir an'anede nesilden nesile naklettikleri davaları öğrenmek, bu toprakta yaşamış nesillerin macerasını içinden aydınlatmak demekti. Ve bu davalar hemen daima insanlığın hakikî inançları olan büyük mebdeler etrafında döndükleri için bugünün davaları da olabilir, onları realitelerimizle bireştirir yahut da hiç olmazsa onlara zamanın takdisi ile zenginleşmiş çerçeveler teşkil edebilirlerdi.

Vâkıâ bu masalların veya destanların içinde, başka harslardan nakledilmiş olanlar, tarihin büyük medd ü cezirleriyle olduğu gibi, küçük ârızalarla folklorun ve halk edebiyatı dediğimiz o kudretli ve derhal benimseyici âmilin tesiri altında ve bir teşekkül devrinde olduğu gibi zengin terkip onları kendi bünyesinde eritmiştir. Onun için bazı karışmalar olsa bile ihtiva ettikleri realite ve zenginlikleri itibariyle kıymetleri değişmez.

Bu hikâyeler ve destanlar bize iki ayrı şeyi birden verebilirler. Bir taraftan İslâmî kültürün tesiri altında olsa bile tâ ilk ânından itibaren Türk tarihinin içinde zincirlenen sürekliliği onlarda bulmak mümkündür. Bu itibarla ırkımızın ve milletimizin macerasını bu tepelerden görmek bizim için çok ehemmiyetlidir. Diğer taraftan da 1071'den sonra, yeni açılan vatandaki inkişafı, zihniyet ve hayat ayrılıklarıyle gösterirler. Bazı tarikatler ve inançlarla imparatorluğun resmî manzarasının dışında kalan geniş bir halk tabakası ve iktisadî vaziyetlerine, merkezle olan münasebetlerine göre az çok onun tesiri altında kalan kasaba ve şehirlerde, resmî hayatın hallinden ziyade pamuk ipliği cinsinden birtakım tedbirlere bağladığı ve hiç bir zaman hakikî kıymetleriyle görmediği birtakım mesele ve davaları onlar bize verirler.

Bütün bu haklı düşünceleri bir tarafa bıraksak bile, bir sanat malzemesi olmak haysiyetiyle onlar bizi kendilerine ergeç çekeceklerdi.

Uçsuz bucaksız bir coğrafyanın, birkaç medeniyet ve kültür tecrübesinin içinden kopup gelen Türk milletinin folkloru da tarihi kadar zengindir. Onu tanıyıp da bu yığının içine yaratıcı hırsla kendini atmak istememek oldukça

güçtür. Sonra onlar bizim ferdî hayatımıza girmişlerdir. Vatan manzaralarına ve muhayyilemize arslan pençelerinin izi o kadar derin geçmiş ki... Bu kahraman isimler, bu asil gölgeler içimizde ve dört bir yanımızda yaşıyorlar.

Bir Köroğlu hikâyesi dinleyip veya okuyup da bir gün bu şaşırtıcı kahramanın ağzından konuşmağı istemiyecek kim vardır? Bütün Anadolu dağlarına, büyük geçitlerin üstüne sarkan kaya yığınlarına o sahipdir. Her ormanlık dağ silsilesinde bir Çamlıbel vardır. Ve birçok şehirlerin kapılarında tâ o zamanlara kadar onun kır atının efsanevî nalı kararmış bir adalet güneşi gibi asılıydı. Divkârî mızrağı halk arasında kendi kendisine ihkak edilen hakkın ölçüsü olmuştu. Kızılırmak Battalgazi'ye ithaf edilmiş gibidir. Onun deli ve coşkun her aktığı yerde türkülere bir gaza hâtırası siner. Çocukluğumda işittiğim bir Malatya türküsü, kır atla Fırat'a beraber ninni söylerken elbette bu iki efsaneyi birbirine karıştırıyordu. Çocukları onlarla korkutarak uyuturlar, yoksulları onlar avuturlardı. Kerem, kurdu kuşu yalnızlığına arkadaş yapan dâüssılası ile aramızda yaşamıyor mu? Artık susmuş olan sazı, duvarının bir köşesine asılmış bir menzil kahvesine girip de onu hatırlamamak kabil midir? Her yol dönemecinde o bizi beklemez mi? Duman bürümüş dağ başlarında, büyük çığların kapattığı ıssız yollarda, mazisinden küçük bir minare ile bir kervansaray yıkıntısından başka bir şeyi kalmayan eski zaman mamurelerinin harabeleri karşısında hep o yok mudur? Süphan dağı, Yıldız dağı gibi, hayalimizde efsanevî bir ata çehresi gibi uzak ve artık sönmüş yıldızların ışığında yıkanan adlar hep bu vecdli ideal yolcusunun hayaliyle beraber yaşamaz mı? Yırtık ve biçâre heybesini sırtına vurmuş, büyük şoseden küçük dağ yoluna gözümüzün önünde sapıveren her yorgun yolcuda Âşık Garip'den, bu talihsiz refah avcısından bir parça bir şey yok mudur? Bütün Anadolu kasabalarının eski payitahtın sokaklarına küçük bir dünyalık uğruna seril-seril döktüğü biçâre çocukların hikâyesi onun macerası değil midir? Onlar da ömürlerinin en güzel çağını beyhude bir refah ve servet rüyasıyle bu nankör yollarda harcadıktan sonra sıladan aldıkları küçük bir haber üzerine :

Sana derler Arabistan
Dört yanın bağ ve bostan
Haber geldi nazlı dosttan
Durmak olmaz Halep şehri

diyerek sılaya, malızun ve talihine katlanmış dönmezler mi? Bütün Eğin türküleri hep aynı temin tekrarı değil mi?

Hakikat şu ki, gerek içimizde ve gerek dışımızda her şey bizi onlara, bizi kendimize götürecek olan bu büyük yollara davet ediyor. Onlar, bu büyük gölgeler, insanlarımızın ve toprağımızın hakikatini benimsemişler, bize :

Arı biziz bal bizdedir

diye haykırıyorlar. Fakat biz henüz bu daveti lâyıkıyle işitemiyoruz. Milliyeti

milletin dışında, halkçılığı büyük garp matbaalarının seri mamulâtında aramakta devam ediyoruz.

Hakikat şu ki, dışardan gelen hiç bir fikir, memleket içinde ve milletin mazisinde kendisini ihkak etmek tecrübesini muvaffakiyetle geçirmeden hayatta ciddî bir âmil sayılamaz. Aksi takdirde bir manivela aradığımız yerde, büyük Rus romancısının tabiriyle bir yığın duman bulur, biraz kesafetini arttıracak olursa, bizi boğacak olan bulut yığınlarını kucaklarız. Bir şey yapabilmek için hattâ çıplak realitenin emrinde olmak dahi kâfi değildir. Çünkü hâl, Emerson'un dediği gibi "iki musikî notası arasındaki fasıla" ya benzer, rengini ve şahsiyetini bir evvel ve bir sonrası verir ve ancak o zaman hayat bütünlüğüne sahip olur; bir hendese nizamına girer. Okun hedefe varması için bir hareket noktası nasıl behemahal lâzım ise, millî hayatta da birtakım büyük başlangıçlardan hareket etmek öylece lâzımdır. Anadolu'nun ve daha geri Türk tarihinin anahtarı olan bu masallar ve onların şiir dünyasının asıl kıymeti işte buradadır.

Şurasını da söyleyelim ki, tecrübe câzip olduğu kadar güçlüklerle doludur ve her sanatkârın böyle bir işe başlamadan evvel birtakım teknik meseleleri kendi başına halletmesini ister. Halk muhayyilesinde doğmuş ve yaşamış bir mevzua, bir efsane veya masala ne dereceye kadar tasarruf edebiliriz? Basit bir tahkiyeden bugünün bir tiyatrosunu veya romanını, yahut canlı bir destanını çıkarabilmek herhangi bir muhayyel mevzuu işlemeğe benzemez. Onu olduğu gibi almak, hiç bir şey yapmak değildir. Değiştirmek güçtür. Şüphesiz ihtiva ettikleri büyük beşerî fikirleri meydana çıkarabilmek yahut yeni kıymetlerle onları zenginleştirmek için kahramanlara istediğimiz şahsiyetleri izafe edebiliriz. Fakat böylelikle kendi mahiyetini kaybetmemesinin çaresi nedir? Çünkü bu cins düzeltmeler, eserin mahiyetini bazen tamamiyle değiştirebilirler. Sonra hikâyelerin cevap verdiği örfe ne dereceye kadar riayet edilecektir? Bir şark milletinin hikâyesinden hayatının en küçük teferruatına kadar muasır teknik ve örfü kabul etmiş bir milletin edebiyatını yapmak, zaman içinde kendi kendisi kalmak şartıyle bugünü bulmak kolay değildir.

Bu mevzuları elbette Yunanî bir trajedi gibi kullanamayız. Bununla beraber bugün romantik sahnenin teferruatına başka milletlerin eserlerinde dahi ancak tarihî bir renk şeklinde ve bir hâtıra gibi tahammül edebiliyoruz. Sonuncu olmak her zaman başkalarının tecrübesinden istifade etmek değildir; bazı noktalarda zarurî olarak insanı taklide sevkeder. İngilizlerin, Almanların, Fransızların bizden 150 - 200 sene evvel bu işleri yapmış olmaları bu bakımdan biraz da yolumuzu kapatmış gibidir. Kendimiz olalım derken, mihanikî bir taklide düşmez miyiz? Ve nihayet asrından geri kalmak korkusunu da buna ilâve etmek lâzımdır. Görülüyor ki, her sanat eserinin sırrı olan ölçü meselesi, bu cinsten bir tecrübede çok çetinleşir. Fakat bütün güçlüklerden en mühimi, itiyatlardan kurtulmak ve kendi kendisi olmağa cesaret etmektir.

ULUS, nr. 7837, 28 Mayıs 1943

F. : 7

HALK DESTANLARINDAN MİLLÎ EDEBİYATA

II

Ahmet Kudsi Tecer'in «Koçyiğit Köroğlu»su münasebetiyle

Ahmet Kudsi Tecer, *Koçyiğit Köroğlu* adlı piyesini - ki bu addaki üç dramın birincisidir - bundan beş, altı sene evvel bana ilk okuduğu zaman, ılık bir bahar akşamıydı. Ben, eski Ankara'nın beyaz kireç boyalı evlerine bakarak onu dinliyordum; ilk düşündüğüm şeyler daha ziyade bu son düşünceler olmuştu. Dostumun bu kadar cesaretle bu tehlikeli oyuna atılışını hem beğenmiş, hem de biraz korkmuştum; mevzuun her yanı çetin ve sığlıktı. Bununla beraber eser ilerledikçe bu korku yavaş yavaş dağıldı. Derhal söyleyeyim ki, *Köroğlu*'nun mevzuu, muharririne trilojinin bu ilk kısmında bu hususta çok yardım etmiştir. Filhakika bu destanın en karakteristik tarafı, etrafında teşekkül ettiği anafikrin kendisine bir belkemiği gibi hâkim olmasıdır. O, her şeyden evvel zâlim ve haklarını tecavüz etmiş sultana karşı isyandır. Yani bugünün mânâsıyle halkçı bir anlayışın etrafında doğmuştur. Kudsi Tecer'in muvaffakiyeti, bu anafikirle iktifa etmesi, onu dallandırmağa budaklandırmağa hiç özenmeden, eserin içinde sahne sahne biraz daha artan bir kuvvetle meydana çıkarmasıdır. Denebilir ki, destana müdahalesi ilâvelerden ziyade, onu yontma şeklinde olmuştur. İyi bir heykeltraş gibi önündeki maddeyi yonta yonta, ondan fikri ve hayatı çıkarmıştır. Yalnız bir noktada, o da hakikî bir dramatürji hadsiyle mevzuu genişletmiştir. Köroğlu'nun beşerî vazifesinde muvaffak olabilmesi için bütün hayatını ona vakfetmesi lâzımdır. Hiç bir insanî zaafa kalbini açamaz: Ne kadın, ne çocuk, ne mal, ne mülk hattâ karşılaştığı ferdî ıztıraplar bile onun için ehemmiyet verilecek şeyler değildir. O başka bir fikir kadar çıplak ve kendi kendisi olarak yaşayacak, *Hernani*'nin güzel mısraı ile, kaderin çizdiği mahrekinde yürüyen saf bir kuvvet hâlinde kalacaktır. Bunun içindir ki, gençliğinde geçirdiği bir aşk macerasını hemen oracıkta kapatmış ve henüz yeni evlendiği karısından "şâyet bir oğlan doğurursa, çocuğun büyüdükten sonra kendisini aramasını" söyleyerek ve kendisini tanıyabilmesi için bir pazubant bırakarak ayrılmış, arkadaşlarının yanına, Çamlıbel'e dönmüştür. Çamlıbel'de de bu kanun vardır. Bu kartal yuvasına iki şey girmez: Tabutla beşik. Yani onlar yalnız güneş altında gür bir şarkıya benzeyen kanlı ölümü tanırlar ve babalık duygularına yabancıdırlar. Zulme karşı mücadelenin dışında bir tek duyguları daha vardır: Arkadaşlık. Köroğlu bunun için her şeyi, hattâ icap ederse kır atı bile feda eder. Nitekim muharririn çok isabetli bir şekilde ma-

cerasının baş tarafını hazfederek esere aldığı Ayvaz'ı kurtarmak için destanın en mühim unsuru olan kır atını bile Bolu Beyi'ne vermeğe yahut daha iyisi verilmek üzere kaçırılmasına razı olur.

İstidrat kabilinden şurasını da söyleyeyim ki, bu dostluk temi bizim edebiyatımızda oldukça yenidir. Bu itibarla Kudsi Tecer'in, üzerinde ısrarını beğenmemek kabil değildir. Bununla beraber, daha ilk fasıllarda bu haşin ırkın yeni doğmuş bir çocuk sesiyle bulandığını görürüz.

Köroğlu, Çamlıbel'in töresini kurtarmak için bu çocuğun ölümünü düşünür fakat başının üstünde dolaşan tehlikeden habersiz olan bu âciz ses, zannedildiğinden çok kuvvetlidir. İlk işitildiği andan itibaren Çamlıbel'in havası değişir. Kör ve sağır intikamın yerine yeni kurulacak hayatın rüyası geçer. Çünkü yeni doğmuş çocuğun yüzü doğrudan doğruya güneşe ve Allah'a bakar. Sesi, yaşama iradesinin, ezelî oluşun sesidir. Köroğlu bu sesi dinledikçe içinde bütün bir insanlık uyanır, doğup doğmadığını hâlâ bilmediği oğlunu düşünür. Ömrünün ağır basan yalnızlığını duyar ve üzerine aldığı işin altında kendisini ezilmiş bulur.

Ve nihayet eserin sonuna doğru, Bolu Beyi'nin yani düşmanının kızına âşık olan oğlu ile karşılaşır. O, düşmanının kızı ile evlenecek, bir evvelkilerinde çözülen insanlık, bir sonrakilerde tekrar birleşecektir. İşte piyesin devamı müddetince hazırlandığımız bu karşılaşma ile Köroğlu, iplerini kaderin oynattığı bir kukla olmaktan çıkar; kendi içinde bütün insanlığın birbirine zıt ağızlarla konuştuğu bir kahraman yani trajedisi olan bir insan olur.

Muharrir, efsanenin bazı yerlerini atmaktan çekinmemiştir. Arslan Bey'in - Köroğlu'nun oğlu - büyük muharebe sergüzeşti bunlardan biridir. Bu suretle destana bir nevi birlik temin etmiş ve gelecek kısımların inşası için bir zemin, hattâ daha iyisi sağlam temel hazırlamıştır.

Artık Köroğlu'nun bundan sonraki macerasını istediği gibi tasavvur edebilir. Bu çerçeve kendisine emanet edilecek düsünce manzumelerine tahammül edecek şekilde kurulmuştur.

Köroğlu'nda sevdiğim taraflardan birisi de eserin lejander havasına çok uygun olan dilidir. Kudsi Tecer'in *Orhun abideleri*'nden ve *Dede Korkut hikâyeleri*'nden başlayarak Türk nesrinin en hâlis taraflarını yakından tanıdığı görülüyor. İnsanı yadırgatacak hiç bir tarafı olmadan, bugünün lugatıyle ve bu kadar tabiî surette başka zamanın yahut her zamanın hissini veren bir dil çalışmasını pek az biliyorum. Daha iyisi bu dilin nasıl saf bir maddeden yontulduğunu beraberce görelim :

"Gün bitmek üzeredir.

Bu sabah bir garip can çekişiyordu. Bir hâkim başını kaşıyordu. Bir kervan ipek taşıyordu. Bir tatar yolda koşuyordu. Elbet hepsi bir tarafa varmıştır.

Gün bitmek üzeredir.

Sen, Köroğlu bütün gün gezdin. Kır atın sırtından inmedin. Yayladan

ovaya düştün; dağlardan tepelerden aştın; şehirleri dolaştın; ününün gittiği yer kadar gidemedin.

Gün bitmek üzeredir.

Yollarda düşen ihtiyarları kaldırdın; emzikli kadınlara yiyecek buldun; zorbalara meydan okudun. Zorla su bağlayanların başını kestin. Neye yarar?

Daha kim bilir kaç kol sana uzanıyor? Kaç annenin gözü yaşlı? Kaç yiğidin beli bükük? Kaç ihtiyarın bağrı yanık? Kaç Bolu Beyi'nin zindanları kitleniyor? Gün bitmek üzeredir; fakat benim hiç bir günüm bitmiyor..."

Tabiat, insan, hayat, en basit unsurlarında nasıl birbiriyle karışmış? Ölçülü ve kısa cümlelerden Köroğlu'nun azabı ve bezginliği nasıl taşıyor? Akşam içimize bir imkânsızlık kaderi gibi doluyor.

Ahmet Kudsi Tecer'in, bu eseriyle öteden beri sürüp giden bir davayı hallettiği muhakkak. Artık biliyoruz, destanlarımızdan yeni bir edebiyatı kurmak daima mümkündür.

Yanlış anlaşılmasını istemem. Her eser gibi *Köroğlu* da nev'i şahsına münhasırdır. Yalnız kendisine, Ahmet Kudsi'ye ait muvaffakiyetleri taşır. Başka muharrirler aynı mevzuda başka hâl tarzları ve başka davalar ve başka imkânlar bulurlar. Sanat her ne şeklinde olursa olsun, ebediyete kadar ferdî bir tecrübe olarak kalacaktır. Onda ancak yaradılışın hazinesinden beraberimizde getirdiğimiz şeyleri buluruz. Ahmet Kudsi'den alınacak örnek, - bazı meziyetlerle birleşmezse bir şey ifade etmeyen - iyi niyetle cesarettir. Sonra da öteden beri tanınan bir mevzuda, demire su verir gibi bütün hususiyetlerinden istifade ederek yeni bir mânâyı aşılamasıdır.

Çok temenni ederim ki, Köroğlu tek başına kalmaz. Halk dediğimiz yaratıcı varlığın hazırladığı hazinelerle temasımız arttıkça varlığımızın birdenbire ve çok başka şekilde zenginleşeceğine inandığım için bunu kuvvetle ümit ediyorum.

Bırakın ki, bu tecrübelerin başka bir faydası olmasa, öteden beri süren bir davayı müspet veya menfî bitirmek gibi, bir kazancı olacaktır. İnsanın hayat ve kendisi karşısında serbest ve hür olması kadar güzel ne vardır?

ULUS, nr. 7838, 29 Mayıs 1943

TÜRK EDEBİYATINDA CEREYANLAR

Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar

Bugünkü Türk edebiyatında mevcut cereyanları inceleyebilmek için birkaç büyük realite üzerinde durmak ve bilhassa bu edebiyatın, bir medeniyet değişmesinin neticesi olarak doğduğunu göz önünde tutmak gerekir. 1826 da, Yeniçerilerin ortadan kaldırılmasıyle başlayan ve 1839 da Tanzimat Fermanı'yle devlet müesseselerinin ve cemiyet bünyesinin yavaş yavaş Avrupalılaşmasına varan ve sırasıyle 1876 da Birinci Meşrutiyet, 1908 de İkinci Meşrutiyet devrelerini idrak eden bu medeniyet krizi, 1923 de Cumhuriyet'in ilânı, Ankara'nın başkent oluşu, Atatürk inkılâpları gibi kesin manzaralı safhalarla Türk cemiyetinin bugünkü durumuna kadar gelir. Bu hâdiselerin ve tarihlerin yanıbaşında İmparatorluğun dağılması (1918), lâisizm ve halkçılığın devlet programlarında yer alması, kadın hürriyeti gibi mühim vâkıaları da saymak lâzımdır. Bütün bu hâdiselerde Modern Türk Edebiyatı, aşağıda bahsedeceğimiz ideolojiler etrafındaki mücadeleleriyle mühim bir rol oynadığı gibi, bazen de bizzat hazırladığı bu vâkıaların kuvvetle tesiri altında kalmıştır.

Ziya Gökalp'ın *Türkçülüğün esasları* adlı kitabında, Cumhuriyet'in ilânından sonra yeni bir terkip şeklinde verdiği bu ideolojiler, Medeniyetçilik, İslâmcılık ve Türkçülük cereyanlarıdır. Her biri cemiyetin ayrı bir realitesini karşılayan bu ideolojilerin etrafındaki mücadele, belki de Modern Türk edebiyatının asıl tarihini yapar. Alelâde hayat modalarından (kıyafet, yaşama tarzı ve eğlence) öğretime (yeni mektepler) ve bilginin şekil ve seviyesine (yeni ve müsbet ilim), nihayet zihniyete kadar giden bu medeniyet değişmesinin doğurduğu bir yığın ayrılıkların ve meselelerin yanıbaşında, İmparatorluğun dağılması neticesine varan ve belki de bu sosyal değişiklikleri çabuklaştıran büyük siyasî hâdiselerin ve harplerin de tesirini unutmamalıdır. Filhakika bu siyasî hâdiseler arasında 1911 - 1913 Balkan Harbi, o zamana kadar az sayılı bir zümrede taraftar bulan Türkçülük ve Milliyetçilik fikirlerinin gelişmesine ve yayılmasına sebep olduğu için saf türkçe yazmak cereyanına yol açmıştır. 1914 - 1918 Cihan Harbi'nin tesirleri ise daha büyük olmuştur. Bu harpte münevver sınıfın uğradığı büyük kayıp, Şark kültürüne ve eski dile bağlılık noktasından gelecek nesillerin terbiye şartlarını kökünden değiştirmiştir. Filhakika bu devirden sonra üç gramere (Türk-Arap-Fars) birden dayanan eski dil öğretimi sistemi bir türlü evvelki şeklini alamamıştır. Kadının büyük şehirlerde iş hayatına girmesi de

bu muharebe ile başlar. Gerek bu muharebe, gerek onun sonunda başlayan İstiklâl muharebesi yüzünden Türk münevveri ve dolayısıyle edebiyatı beş asırdan beri âdetâ devamlı şekilde şehirlisi olduğu İstanbul'dan çıkar. Millî Savaş'tan sonra Ankara'nın hükûmet merkezi olması ise edebiyatımızın gerek dil, gerek zihniyet bakımından değişmesine sebep olur. Edebiyatımıza bugün hâkim olan Anadolucu realizm ve halkçılık mistiğinin başlıca âmillerinden biri bu hâdisedir. Bugünkü Türk şiirinin mühim bir sayısını Ankaralı şâirler yapar. Atatürk inkılâplarıyle gelen değişiklik yüzünden edebiyatımız şu veya bu fikir etrafında geniş bir anket hâlini almıştır. İyi bir dikkat bu edebiyatın mevzu itibariyle hemen hemen bütün memleket coğrafyasına dağıldığını bize gösterir. Bütün bunlar bahsettiğimiz siyasî hâdiselere kendiliğinden bağlanırlar.

Dil değişimi ve doğurduğu meseleler

Medeniyet değişiminin hakikî bir kriz hâlini aldığı saha şüphesiz dildir. Hakikatte, Türk edebiyatında İslâmlaşma devrinden başlayarak bütün tarihi boyunca devam eden bir dil meselesi vardı. Bilhassa XIV üncü asırdan sonra Fars ve Arap edebiyatlarının ve bu dillerin gramerinin tesiri altında kalan ve şâirden şâire çok keyfî bir şekilde bu dillerin lugatını kullanan Divan şiiri (Farslardan aldığımız şekilde kullandığımız aruzla yazılan ve medrese tahsili görmüş yüksek tabakaya mahsus bir zümre edebiyatı) teşekkül edince bu dil meselesi, Garp milletlerinin edebiyatlarında pek az görülecek şekilde birbirinden büyük farklarla ayrılan bir zümre ve tabaka edebiyatlarının doğmasına sebep olmuş ve hemen hemen Cumhuriyet devrine kadar süren bir zevk ayrılığını beslemiştir. Bu ayrılığın derecesini anlatmak için yüksek tabakanın Araplardan gelen aruz vezniyle şiir yazdığını, Halk ve Tekke edebiyatlarında ise İslâmlaşmadan evvelki vezin olan hece vezninin devam ettiğini söyleyelim.

Şifâhî Halk edebiyatı ile yüksek tabaka arasında teşekkül eden bu zümre edebiyatlarını Garptaki troubadour'lara çok benzeyen ve onlar gibi Anadolu içinde kasaba kasaba gezen saz şâirleriyle, tekkelerde halkın anlayabileceği dinî ilâhîler ve nefesler yazan mutasavvıf halk şâirleri diye başlıca iki sınıfa ayırabiliriz.

Her Ortaçağ edebiyatında mevcut olan, bu zümrelere mahsus edebiyatın asıl mühim tarafı, XIX uncu asrın ortasına kadar gelmesidir. Hakikatte, eski medeniyetimiz birçok müesseselerde İslâm Ortaçağını sonuna kadar devam ettirmiştir, demek yanlış olmaz.

Fakat asıl mühim olan şey, bu zevk ayrılığı değildi. Yüksek tabaka edebiyatçılarının medrese kültürüne, İran zevkine bağlılıkları yüzünden türkçe nesrin teşekkül etmemiş, hattâ Türk gramerinin ve herkesçe kabul edilmiş bir lugatın tesbit edilmemiş olmasıydı. XVIII inci asrın ortasına kadar türkçenin ilim dili olarak kullanılmaması da bu neticeyi doğuran âmiller arasındadır.

İşte Tanzimat'tan sonra evvelâ yeni mekteplerin açılmasıyle öğretimin türk-

çeye dönmesi, sonra da gazeteciliğin başlamasıyle, bu dil meselesi günün meselesi olmuş; bir taraftan Garp dillerindeki edebî örneklerin tesiriyle düşünce ve hayat görüşü genişler ve değişirken, öbür yandan da memlekette yine Garp tesiriyle başlayan tarih hareketlerinin etrafında ve bahsettiğimiz hâdiselerin tazyiki altında millî şuurun yavaş yavaş uyanışıyle türkçe değişmeğe başlamıştır. Öyle ki, hürriyet ve rejim meseleleri, halkçılık gibi büyük davalar istisna edilirse, hattâ bu davaların yardımcısı olarak Tanzimat münevverlerinin Garp düşüncesinin eşiğinde ilk karşılaştıkları büyük mesele bu dil meselesi olmuştur, denebilir.

Filhakika ilk büyük işareti veren Şinasî'nin (1826 - 1871), çıkarttığı *Tasvir-i efkâr* gazetesi, etrafında uyandırdığı halkçı dil hareketi, onun peşinden gelenlerin getirdikleri yeni edebiyat anlayışı, bütün gayretler daha ziyade dili İslâmî-Şark medeniyetinden gelen, dışarıdan çok cazibeli, hakikatte açıklıktan ve eşya ile gerçek temastan mahrum, terbiyesini daha ziyade şiirle yapmış ve onun yarı cansız unsurlarıyle dolu, teşrifatlı bir yazı dilinin itiyatlarından, keyfî bir kelimecilik iptilâsından kurtarmakla hülâsa edilebilir. O kadar ki, istenirse bütün bu hareketler insanı ve dünyayı dilin içinde yeni baştan aramak diye vasıflandırılabilir. Bugün dahi muhtelif istikametlerde Türk düşüncesi kendi dilinin içinde yerleşmeğe çalışmaktadır.

Söylemeğe hâcet yok ki, dil meselesinin kültürümüz için en ehemmiyetli noktası, ilmî ve bilhassa felsefî terimler meselesidir. Unamuno'nun "Metafizik metalinguistik'tir" sözü bugün için düşünce hayatımızın programını verebilir. Filhakika on üç asırdan beri muhtelif lugatların arasında dolaşan Türk düşüncesi ancak türkçenin içinde kendisini bulabileceğine inanmıştır.

Bittabi, bu kadar geniş ve köklü harekette lüzumsuz ve müfrit hareketler de olacaktır. Nitekim çok genç neslin bazı tecrübeleri, dildeki yeniliği ve millîleşmeyi millî hayatın kendisi olan süreklilik için bir tehlike addedilecek şekle kadar getirmişler, yani halkın dilinin çok ötesine geçmişlerdir. Bunlar tabiatıyle zamanla durulacak aksülâmellerdir.

Garp tefekkürünün ve edebiyatının tesiri

Burada zaman meselesinden de bahsetmemiz icap eder. Tanzimat'tan sonra Avrupalı şiir, roman, hikâye, tiyatro, tenkit ve deneme, hattâ eski vak'anüvislerimiz içinde hakikaten lezzetli ve büyük muharrirler bulunmasına rağmen, tarih gibi nevilerle yeniden başlayan bu edebiyat, bu nevilerin tercüme ve telif türkçede ilk görüldükleri tarihten itibaren (1859 - 1861) ancak yüz senelik bir vâkıadır. Bu kısa zamanın modern Türk edebiyatında kendisine mahsus, tesirleri devamlı bir şekilde takip edilmesi mümkün olabilecek tam bir gelenek yaratmaya yetişmeyeceği âşikârdır. Garp medeniyetinin yirmi beş asırlık miraslarına ve gittikçe ve birdenbire hızlanan bir edebî çalışmanın mahsûllerine birdenbire açılan Türk edebiyatında, nesillerin dışardan getirdikleri şeylerle ayrıl-

mış hissini verirler. Bu itibarla her edebiyatta tabiî olan filiation'u bu yüz sene içinde ancak yukarda bahsettiğimiz büyük memleket meseleleri etrafında takip mümkündür, demek hatalı olmaz. Kaldı ki, dildeki değişiklikler çok def'a en yakın nesilleri birbirine kapamıştır.

Burada da dil meselesi kendiliğinden öne gelir. Filhakika bu geniş örnekler karşısında çırpınışında en müsbet iş, dilin değişen insanla beraber bu yeni düşünce ufuklarına nesilden nesle intibakı keyfiyetidir.

Dili o kadar çabuk ve iradî şekilde değişen, realite ile münasebeti garplı örneklerden yeni yeni öğrenen, bütünüyle yeni baştan kurulmasına çalışılan bu güzel sanatlar sistemi içinde (minyatüre karşı garplı resim ve desen, hiç mevcut olmayan heykel, bizdeki zengin geleneklerine rağmen mimarî, musikî ve dekoratif sanatlar) kendisini idrâke çalışan bu yeni edebiyatta, bütün cemiyet hayatında olduğu gibi, elbette ki dışarının tesirine karşı mazi ile münasebetler ve millî kaynaklar meselesi sık sık mevzuubahs olacak ve bir yığın kolay veya imkânsız terkiplerin peşinde koşulacaktı.

Millî kaynaklar

Hakikat şudur ki, Tanzimat'tan beri Türk cemiyeti ve Türk insanı nasıl hayatındaki ikiliğin doğurduğu bir benlik buhranı içinde kalmışsa, Türk edebiyatı da bu cinsten bir ikiliğin tesiri altındadır. Filhakika Garptan seçtikleri örnekler karşısında çok acemi ve ürkek bir elle ilk denemelerini yapan, fakat yüzlerini Şarka çevirir çevirmez kendilerini asırlarca işlenmiş miraslarla birdenbire zengin ve usta bulan ilk yenileşme devri muharrirlerinden bugünün şartları içinde maziyi kendilerine çok uzak gören gençlere kadar bu yüz senenin yetiştirdiği nesillerin hemen hepsinde bu iki dünyalı olmanın verdiği huzursuzluğu, bir nevi vâdedilmiş toprak ümidine benzeyen bir yerini yadırgamağı ve aramağı görmemek mümkün değildir.

Sırf edebî cereyanlar yönünden bakılırsa, bu yüz sene içinde Türk edebiyatının Garp edebiyatlarında ve bilhassa Fransız edebiyatında mevcut bütün cereyanları uzak ve yakın fasılalarla, muntazam surette takip ettiği görülür. Fakat böyle tek cepheli bir inceleme bizi hiç bir zaman bu edebiyatın asıl meselelerine götüremez. Bu itibarla onları tarihî çerçevesi içinde ele almağı tercih edelim.

Yeni Türk edebiyatını kurmak için gayret eden ilk iki neslin (1825 ve 1840 sıralarında doğanlar: Şinasî, Ziya Paşa, Namık Kemal) zevk ve gayretleri hemen hemen aynıdır. Bu iki neslin ikisi de XVII inci asır Fransız klâsikleriyle beraber, XVIII inci asır Fransız filozoflarını ve gene Fransız romantiklerini okumuşlardır. Kendilerinden sonra gelen 1850 nesli ile beraber vücuda getirdikleri edebiyatta, şiir ve tiyatroda az çok romantizme bağlı göründükleri halde hikâyede daha ziyade sırrını lâyıkıyle çözemedikleri realizme yaklaşmak is-

terler. Bununla beraber asıl yaptıkları iş türkçenin genişlemesi ve insanın değişmesi olmuştur.

Bahsettiğimiz bu üç neslin sonuncusundan olan Abdülhâk Hâmid'in (1852 - 1937) ölen karısı için yazdığı *Makber* isimli büyük şiirinin asıl mânâsı kader karşısında davranışı değişen bu insandır. Bu büyük poème'in bir yığın unsurunu, hattâ azap ve şüphelerini bile eski İslâm şiirinde bulmak mümkündür. Fakat davranışı yenidir ve XIX uncu asırdır. 1860 dan sonra doğanların nesli, daha ziyade Fransız realistlerinin ve hattâ naturalistlerinin tesiri altında görünür. Yavaş yavaş memlekete giren müspet ilmin etrafında bir çeşit buhran uyanır. Voltaire ve Hugo'nun iki denemesiyle Türk romanını naturalist örneklere açan Beşir Fuad Bey'in belki de bu buhran yüzünden intihar ettiğini ve bir çeşit bilgi mistiği ile cesedini Tıbbiye Mektebi'ne hediye ettiğini burada zikredelim. Dostu Ahmed Midhat Efendi'ye yazdığı bir mektupta son dakikasına kadar kendi ölümünü müşahede eden Beşir Fuad'ın bu intiharı, Türk münevverinin XIX uncu asrın sonuna doğru içinde bulunduğu ruh hâlinin bir cephesini verir. Madalyonun öbür yüzünü ise onun biyografı olan dostu Ahmed Midhat Efendi'de (1844 - 1912) buluruz. Filhakika bu muharrir uzun yazı hayatının büyük bir kısmını İslâmiyetle modern ilmi birleştirmeğe ve elinden geldiği kadar pozitivist felsefeyi cerhe sarf etmiştir. Onun bir nevi düşman gibi gördüğü Schopenhaur'a o çocukça hücümları, ifade ettiği mânâ itibariyle devrinin en dikkate değer şahsiyetleridir.

Asrın başında

1908 den sonraki devirde Türk edebiyatı, biraz da Abdülhamid devri istibdadının neticesi olan estetizm'den ve bedbinlikten çıkar ve İmparatorluğu sarsan hâdiselerin ve köklü meselelerin içine girer. Bizzat Fikret (1867 - 1915) bile dargın psikolojisine rağmen, *Rübâb-ı şikeste*'nin ikinci tab'ına koyduğu şiirleriyle, hemen arkasından neşrettiği *Halûk'un defteri*'nde (Halûk oğlunun adıdır) bu aksiyonun içindedir. Filhakika bu sonuncu kitap, ideolojik sahada medeniyet ve terakki fikriyle, türlü tefsire müsait bir athéisme'in sarîh bir beyannâmesidir. *Tarih-i kadîm* manzumesinde daha da kat'ileşen onun bu athéisme'ini, vezin, manzume anlayışı, hattâ kelime itibariyle daha sade olmasına rağmen, dil bakımından onun tesiri altında olan Mehmed Âkif'in (1873 - 1936), Şarkın kendi değerini muhafaza etmek şartıyle uyanmasını isteyen İslâmcılığı karşılar. Fikret, yukarıda bahsettiğimiz garpçılık ve medeniyetçilik ideolojisini temsil eder. Türkçenin sadeleşmesine çok hizmet eden ve Millî Marş'ın şâiri olan Mehmed Âkif ise terakki fikrinden hiç ayrılmayan fakat Garpla münasebetin muayyen hadlerde kalmasını isteyen İslâmcılık ideolojisinin mümessilidir.

Bu iki kutbun dışında, bu senelerin edebiyat panoramasında İstanbul'da 1909 da kurulan Fecr-i Âti grubu ile Selânik'de *Genç kalemler* mecmuasını çıkaran gençler mühim bir yer tutarlar. Pek az devam eden Fecr-i Âti cénacle'inin

edebiyatımızda, bazı garplı örnekler (şiirde sembolistler, hikâyede Maupassant, tiyatroda İbsen) teklifinden başka bir rol oynadığı iddia edilemez. Bununla beraber, başlangıçta sembolistlerin kuvvetli tesiri altında bulunan şâir Ahmed Hâşim'le Yakup Kadri Karaosmanoğlu (doğumu 1889) ve Refik Hâlid Karay (doğumu 1888) gibi romancıları, sonradan Türk Ocağı'nı kurarak cemiyet ve fikir hayatımızda büyük rol oynayan Hamdullah Suphi Tanrıöver'i (doğumu 1886) ve şöhretli türkolog Profesör Mehmed Fuad Köprülü'yü (1890) ilk def'a bu cénacle'de tanırız.

Tıpkı Fecr-i Âti gibi yeni örnekler üzerinde duran ve şiirde sembolistleri tercih eder görünen, fakat dilde ve prosodie'de halka ve hattâ ırk kaynaklarına dönmeyi teklif eden *Genç kalemler*'in hareketi memlekette ve hâdiselerde bulduğu akislerle daha ehemmiyetlidir. Bu ehemmiyet aşağıda üzerinde duracağımız Ziya Gökalp'ın bu mecmuaya girişi ile bir kat daha artar. Filhakika bu Türk filozofu bu mecmuanın asıl kurucusu hikâyeci Ömer Seyfeddin'in (1884 - 1920) halka yakın, sade bir dil prensibini bütün bir sistem hâline getirir.

Bu devre umumî bakışı tamamlamak için, bu arada daha Abdülhamid zamanında hece vezniyle *Türk sazı* adlı bir şiir kitabı çıkaran Mehmed Emin Yurdakul (1869 - 1944) ile ilk eserlerini bu senelerde veren büyük kadın romancımız Hâlide Edib Adıvar'ı (doğumu 1884) saymamız icap eder. Bunlardan birincisi Türk Ocakları'nın millî dil ve millî vezin davasında ilk tecrübeyi yapan şâiridir. Daha ziyade düşünce tarafı galip olan bu şâir, milletlerin hürriyeti ve sosyal adalet fikrini ve bunlara bağlı davaları Türk cemiyetinde ilk def'a halkın kullandığına yakın bir dille anlatan bir eserin sâhibidir. Yazık ki, Emin Bey Türk şiirinin çok zengin ve zevkli geleneğine tamamiyle yabancı idi. Hâlide Edib Hanım'a gelince, kadın hürriyeti, Türkçülük ve yenilik fikri gibi davalarda büyük rol oynamıştır. Onun *Seviye Talip* adlı romanı kadın davasının, *Yeni Turan*'ı nasyonalist idealin ve halkçılığın kitaplarıdır. 1921 yılına kadar Türk edebiyatında roman nev'inin en yeni ve şahsî mahsulleri olan *Son eseri, Mev'ut hüküm* adlı romanları, değerler karşısında daima dikkatli ve az çok muhafazakâr olan bu hürriyet ve yenilik âşıkının kaleminden çıkar.

Nihayet bütün bu adlara o zamana kadar ancak kapalı muhitlerde tanınan halk ve tekke edebiyatının bazı mahsullerini toplayan ve yayan Dr. Rıza Tevfik Bey'i de ilâve etmek lâzımdır. Rıza Tevfik, *Servet-i fünûn*'da şiirle başlamıştı. Onun Anadolu'dan ve Rumeli'den topladığı türküler ve nefesler (chants mystiques), Mehmed Emin Bey'de Türk şiirinin mazisiyle alâkasız, âdetâ şahsî ve eksik bir icat gibi kullanılan hece vezni tecrübelerine yeni bir istikamet verir. Rıza Tevfik'de büyük bir temessül kabiliyeti ve doymaz bir tecessüs vardı. Ayrıca kendisi de bektaşiydi, yazdığı koşma ve nefesler gibi bu veznin klâsik şekillerini de yeniden canlandırır. 1913 yılında Edebiyat Fakültesi'nde Profesör olan Fuad Köprülü'nün yine o yıllarda XIV üncü asrın büyük mutasavvıf şâiri Yunus Emre üzerinde yaptığı tedkikler de bu cereyanı, tarihini meydana çıkarmak suretiyle kuvvetlendirir. Böylece eski klâsik şâirlerin ayrı bir çeşni gibi zaman

zaman kullandıkları, sade dil tarafdarlarının aruz veznine karşı sadece saf türkçeye ait bir aksülâmel vasıtası gibi aldıkları hece vezni birdenbire meydana çıkan geniş ve köklü bir edebiyatın belli başlı hususiyetlerinden biri olur.

Bununla beraber bu devirde en sarîh teklifler Ziya Gökalp'le 1913 de Paris'den dönen Yahya Kemal Beyatlı'dan gelmektedir.

Diyarbakır'da yetişmiş, Baytar Mektebi'nde okumuş olan Ziya Gökalp'in (1875 - 1924) fikrî hayatı belki de sıkı müslüman aile terbiyesiyle biyolojiye ve tecrübî ilimlere dayanan tahsilinin neticesi olan dinî bir buhranla başlar. Ziya Bey kendisini intihara kadar götüren bu buhrandan Bergson'un eseriyle kurtulur. Fakat asıl şahsiyeti Fransız sosyologu Durkheim'ın eserleriyle temastan sonra teşekkül eder, diyebiliriz. Filhakika bu eseri iyice tanıdıktan sonra gittikçe artan bir vuzuh içinde bütün cemiyet meselelerini ele almış görürüz. 1904 de Ziya Bey, Selânik'te çıkan *Genç kalemler* mecmuasındaki gençlere katılır ve Türkçülük cereyanının şefi olur. Kendisini İttihat ve Terakki fırkasının fikrî lideri yapacak olan siyasî hayatı da hemen biraz sonra başlar. Tanzimat'ın başında, Avrupa'daki Türkoloji tedkiklerinin neticesi olarak münevverlerimiz arasında filizlenen tarihçi ve dilci Türkçülük hareketine asıl şuurlu istikametini veren odur. Onun daha *Genç kalemler*'de çıkan ilk büyük manzumesi *Turan* şiirinde unutulmuş bir ecdat dinine döner gibi keskin bir eda vardır. Ziya Bey'in bu ilk devirde en büyük gayreti kendi idealiyle cemiyetimizin had realiteleri arasında münasebeti tanzimle geçer, denebilir. Filhakika tamamiyle İslâmiyete ait olan ve devletin teşekküllerinden birini veren Hilâfet müessesesiyle, zaruretiyle anasırcı olan imparatorluk realitesinin yanıbaşında Türkçülük, ancak onlarla karşılaşan üçüncü bir realite gibi yer alabilirdi. Ziya Bey, milliyet fikrinin hayattaki tabiî yeri üzerinde ısrarla durarak bütün bu tezattan hayatımızın kendisi olan bir sentez vücuda getirmeğe çalışır.

Dışarıdan belki de yalnız bir makale gibi görünen bu eserin (makaleler, kitaplar, şiirler) asıl ehemmiyeti, hemen bütün düşünenlerdeki bir buhranı kendisinin de yaşamasıdır. Onda hiç bir şeyden vazgeçemez ve her şeyi kendi anafikri içinde eritmek ister gibi bir hâl vardır. Bununla beraber Ziya Bey, feda edecek bir şey bulmuştur. Filhakika sentezini Tanzimat'dan sonra ve bilhassa 1856 Islahat Fermanı'yle doğan Osmanlıcılık ve Türkçülük antitezleri üzerine kuruyordu. Cumhuriyet devrinde Ziya Bey'in fikirleri Hilâfet ve Osmanlı İmparatorluğu'nun ortadan kalkmasıyle diyalektiğin zayıf taraflarından kurtulur ve daha bütün olarak meydana çıkar. Millî Mücadele yıllarında hayatımıza o kadar büyük tesir eden ve hakikatte Türk milliyetçiliğinin ilmihâli gibi bir şey olan *Türkleşmek, islâmlaşmak, muasırlaşmak* (1918) eseri bu sefer *Türkçülüğün esasları* şeklinde genişler. Atatürk inkılâplarında Ziya Bey'in getirdiği aydınlığın büyük payı olmuştur. Ziya Gökalp'ın fikirlerini sadece müphem ve XX nci asır için imkânsız Osmanlıcılık idealini karşılıyor sanmamalıdır.

Büyük Durkheim mektebi gibi o da bir tarafıyle marxisme'e cevap veriyordu.

Ziya Bey'in aksiyonunun ikinci kısmı 1917 de çıkardığı *Yeni mecmua*'daki makaleleriyle başlar. Birinci Cihan Harbi'nin bu korkunç yıllarında Ziya Bey yukarıda bahsettiğimiz cemiyet mistiğinin en had devrindedir. Bazı şiirlerinde cemiyet duygusu ferdi inkâr eden imperatif hâlini alır :

Gözlerimi kaparım
Vazifemi yaparım.
. . .
Ben sen yokuz biz varız.

Şunu da söyleyelim ki, bu devirde Ziya Bey'in milliyetçiliğinde Alman romantizminden ve bilhassa Fichte'den gelen unsurlar vardır.

Türk medeniyet tarihine, İslâm fıkıhına getirdiği yeni ve müphem aydınlıklara (memleketimizin yetiştirdiği son yeni fıkıhçılardan biridir), millî hayatı içinden tanzim edecek mahiyette geniş aksiyon programlarına rağmen, Ziya Bey'in asıl aksiyonu dil meselesinde olmuştur, denebilir.

Şiirle başlayan Ziya Bey'in *Kızıl elma* ve *Yeni hayat* adlı şiir kitaplarında topladığı manzumelerde o kadar tuttuğu hece vezninin nâdir olsa da devrinde en güzel ve plâstik mısralarını verdiği ve bu örneklerin kendisini takip eden hececi nesil üzerine Mehmed Emin Bey'den fazla tesir ettiğini de ilâve edelim. Şurası da var ki, *Halûk'un defteri* şâiri hayatının sonunda çocuklar için yazdığı küçük manzumelerde bu çalışmanın yolunu hazırlamış gibidir.

Yeni mecmua ve diğer edebiyat organları

Ziya Gökalp, 1917 senesinde biraz da resmî imkânların yardımıyle *Yeni mecmua* adlı büyük edebiyat organını kurdu. Sırasıyle *Servet-i fünûn, Genç kalemler, Türk yurdu* mecmualarından sonra edebiyatımızda büyük tesir bırakan organlardan biri de hemen hemen o devir Türk élite'ini toparlayan ve Ziya Bey'in başyazıları dışında hiçbir ideolojik gaye güder görünmeyen bu mecmuadır. Filhakika, *Yeni mecmua*'da Yahya Kemal, Yakup Kadri gibi müstakiller, o zaman sürgünde bulunduğu halde mecmuaya iştirakini temin için affedilip İstanbul'a getirtilen Refik Hâlid gibi muhalifler ve yeni yeni yetişen gençler yazıyordu. Şâyân-ı dikkattir ki, bu mecmuaya Türkçülük dolayısıyle Ziya Bey'in yakın arkadaşı sayılacak *Türk yurdu* muharrirleri fazla iştirak etmezler. Ziya Bey ayrıca türkoloji hareketlerine büyük bir hız veren *Millî tetebbûlar mecmuası*'nı da kurmuştu.

Yeni mecmua'nın yerini Mütareke yıllarında Yahya Kemal'in çıkardığı *Dergâh* mecmuası aldı. O zaman Malta'da bulunan Ziya Bey, yurda avdetinden sonra cumhuriyet rejimimizin ideolojisinde o kadar yeri olan *Küçük mecmua*'yı çıkarır.

Bu mecmualar yeni edebiyatımızda çok mühim rol oynamışlardır. Bu bahsi

burada kapatmak için 1930 dan sonraki edebiyat ve fikir hayatımızda Yakup Kadri'nin Ankara'da çıkardığı *Kadro* mecmuasını, bugünkü edebiyatın inkişafına yukarda saydıklarımız kadar hizmet eden ve tıpkı *Servet-i fünûn* gibi kendi neşriyatından bütün bir kütüphane kuran *Varlık* mecmuasını da zikredelim.

Şark ufuklarında vuzuh (*)

Yahya Kemal'in (1884 - 1958) yaptığı iş, büsbütün başka türlü oldu. Paris'te kaldığı on sene zarfında École des Sciences Politiques ve Sorbonne'da bilhassa Albert Sorel, Albert Vandal, Emile Bourgeois'den tarih okumuş ve Louis Renaut'dan Hususî Beynelmilel Hukuk'u, Charles Dupuy'den Umumî Beynelmilel Hukuk'u görmüştür. Fikirlerinin teşekkülünde bir zamanlar hayran olduğu Jaurès kadar, milliyet fikirlerinin mürşitlerinden Albert de Munn'un da bu gençlik yıllarında tesiri olduğunu kendisi söyler. Yahya Kemal, dokuz sene süren bu tahsil zamanında Jean Moréas'ı şahsen tanımış ve bu şâirin etrafında toplanan gençlerle dost olmuş, Birinci Dünya Harbi'nden evvelki fikir ve sanat hareketlerini yakından takip etmişti. Daha o devirde Türkçülüğü benimseyen Yahya Kemal, aldığı sıkı tarih ve realite disipliniyle Türk tarihi ve Türk dili üzerinde düşünmüştü. Memlekete döndükten sonra, Türk Ocağı'nda ve beraber oturdukları Büyükada'da Ziya Gökalp'la yaptığı münakaşalarda fikirlerinin birçoğunu ona da kabul ettirmişti. Yahya Kemal'in esas fikrini «millî hayat, dokunulmaması yahut kendi tabiî gelişmesine müdahale edilmemesi lâzım gelen bir sentezdir.» şeklinde hülâsa edebiliriz. Ona göre Türkçülük davası, Türkiye meselesidir. 1071 deki Malazgirt zaferiyle yeni bir vatanda, yeni bir millet doğmuştur. Bu milletin dili ve kültürü bu yeni vatanın malıdır. İkliminden ve tarihinden gelen birtakım hususiyetlere sahiptir. Ziya Gökalp, diyalektiğinin dayandığı antitez olan Osmanlıcılığa verilen ehemmiyeti reddediyor, Türkçülüğü ve sade dille yazınağı Türk tarihinin gelişmesinin tabiî bir neticesi addediyordu. Yahya Kemal'e göre, ırk dahi tarihin bir terkibidir. Bir şiirindeki "Irkın seni iklimine benzer yaratırken" mısraı ile kadın güzelliğini, hattâ bütün estetiğini bu tarihî vetireye bağlar. Yahya Kemal bu fikirleri, Fransız Edebiyatı profesörlüğü yaptığı üniversitedeki derslerinde Ahmed Hâşim, Yakup Kadri, Falih Rıfkı ve Bergson felsefesini memleketimizde tanıtan Prof. Mustafa Şekip Tunç ve üniversite talebesi olan gençlerden bir ekiple beraber 1922 senesinde çıkarmağa başladığı *Dergâh* mecmuasında yazdığı makalelerde, daha sonra muhtelif gazete ve mecmualarda çıkan yazı,beyanat ve bilhassa hususî konuşmalarında formül hâline getirmiştir. Dil bahsinde "Evde ve sokakta konuşulan türkçeyi" bir had gibi alıyor, şiirin her türlü verbalisme'in ve şâirane davranışların dışında sade kendisi olmasını istiyor, edebiyatımızın Garp edebiyatları karşısındaki vaziyetini de "Mektepden memlekete dönmek" sözüyle tasrih ediyordu.

(*) Yahya Kemal *Itrî* adlı manzumesinde millî şuur ve sanatın münasebetini «Başlıyor şark ufuklarında vuzuh» mısrasıyle anlatır.

Hemen yalnız aruzla yazan bu şâir, vezni bir çeşit âlet, daha doğrusu poétique action'un emrinde bir vasıta gibi telâkki ediyor ve şiirin hece ve aruz davalarının üstünde bir derûnî ahenk meselesi olduğunu söylüyordu. O daima "edebî ekol" fikrinden kaçmış ve bilhassa nazariyelerin esere müdahalesini istememiştir. Ona göre şiir, dille düşüncenin yahut insanın geniş ve tam uygunluğudur.

Fikirlerinin heyet-i umumiyesi toplanırsa Mallarmé'ye hattâ Valéry'ye yaklaşan bazı çizgilere rağmen, edebiyatımızı yenileştiren ve devrine o kadar tesir eden bu şâirin daha ziyade Néo-classicisme'e yakın olduğu anlaşılır.

Filhakika tesiri de böyle oldu. Bir taraftan Tanzimat'tan sonraki şiirin romantik şişkinliklerini ve şâirane davranışlarını teşhir etti, diğer taraftan da eski şiirin asıl güzelliğinin şemalaşmış hayallerde, belâgat oyunlarında ve o çok çalışılmış kelimeciliğinde olmadığını, bu güzelliğin daha ziyade şâirlerin söyleyiş tarzında ve seslerinde (intonation) aranması gerektiğini anlattı. On altıncı, on yedinci ve on sekizinci asır şâirlerinden (Bâkî, Fuzulî, Nâilî, Nedim ve Galib'den) ve halk şiirimizden seçtiği her konuşmasında tekrarladığı mısralarla eski şiirin ve millî dehanın dayandığı lirizmi gösterdi ve bu cins eserlerle Garp şiirinin arasında öyle sanıldığı gibi büyük bir fark olmadığını anlattı. Kendi şiiri de dionysiaque neş'esi ve melânkolisiyle, geniş sesiyle çok saflaştırdığı diline ve temlerinin büsbütün yeniliğine rağmen, bizzat değerlendirdiği bu eski şiirin bir devamı hissini verir. Böylece onun eserinde elli senelik bir kopuştan sonra Türk şiiri büyük ve esaslı çizgilerinde tekrar birleşmiş olur.

Yahya Kemal, sadece yaşayan realiteye dikkatiyle dili yenileyen adamdır. Lugatını büyük bir şevkle süzdüğü eski manzumelerinde (gazeller ve rübâîler) Türk zevkinin ve Türk tarihinin belli başlı merhalelerini terennüm etti. Bir kısmı İstanbul'un semtlerine ithaf edilen bu şiirlerin en büyük özelliği, gazel şeklini bir çeşit sonnet hâline getirmesi, yani tek bir temin iyi teksif ve tanzim edilmiş müzikal şekli yapması ise, diğer özelliği de Şark zevkini hiç rahatsız etmeden çok Garplı bir imaj dünyasıyle konuşmasıdır.

Yeni dille yazdığı manzumelerde imaj hususunda o kadar tutumlu olan bu şâir, bu manzumelerde tam bir cömertliktedir. Şark şiirinin büyük bir tarafını yapan şarap ve musikî meclisi ve dionysiaque neş'e ona bu şiirlerde bazen müphem şekilde mistik bir kâinat görüşünü anlatmak fırsatını verdiği gibi, bazen de tarihî vetiresi içinde göstermek istediği âlemin mutlakını yakalamak imkânını verir. Yahya Kemal'in hayal dünyası deniz ve alkol etrafında toplanabilir. Bu apollonien şâir, alkolün hâllerini şiir hâlinin daima bir başka şekli addetmiş ve onda bazen kendisi olmanın imkânını veya büyük ve zarurî kaçışların kapısını örmüştür. Denize gelince, tıpkı İstanbul'un peyzajı gibi onun şiiri hemen her noktasından denize açılır. Deniz onda bazen hürriyet idealinin dönülmez yoludur, bazen de derinliklerine atılarak "dar varlığımızın hendesesinden" kurtulacağımız cemiyetin kendisi ve çok def'a da imkânsıza susamış insan ruhunun eşidir. Bunların dışında (bu sefer İstanbul'un denizi ve Boğaz suları) hâ-

fızamızın kendisi olur ve bütün geçmiş zamanı, kendi hâtıralarımız içine alır. Boğaz körfezlerindeki durgun sularda bütün bir mazi saltanatı, bizim geçmiş günlerimiz ve sevdiğimiz kadın çehreleri mehtapla beraber yüzerler. Çünkü bu mutlakçı şâir için içtimâî veya ferdî hayat, bütün rüyalar daima mevcutturlar. Her büyük şâir gibi Yahya Kemal'de de ölüm düşüncesi daima vardır, bazı şiirlerinde ölüm ebediyetin kendisi, mutlak değerlerimizle başbaşa kaldığımız yerdir. Bazen de ona en çıplak bakışla bakmasını bilir, o zaman "anne toprağın yaşama maceramızdan" sonuna kadar habersiz olduğunu düşünür ve insana sarılır. Bir konuşmasında "insanın ufku insandır" diyen şâir için hakikî ebediyet insan hâfızasındadır.

Yahya Kemal,şiiri ve şahsiyetiyle son devir edebiyatımızda en derin tesiri yapmıştır, denebilir. O, tam zamanında gelmiş ve birçok meseleye beklenen cevabı getirmiştir. Bununla beraber bu tesir dil ve muayyen zevk seviyesinde kalmış, hiç bir zaman vezin meselesine girmemiştir. İlhamı ve düşünceleriyle ona en yakın olanlar bile, aruz veznini onun şiirine mahsus bir âlet gibi kabul etmişler ve asıl mücadele hece vezniyle serbest mısra veya manzume arasında olmuştur. Filhakika ilk nüvesi Türk Ocağı etrafında teşekkül eden ve çoğu aruz vezniyle başlayan ilk hececiler grubu (Enis Behiç, Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Hâlid Fahri ve Yusuf Ziya) sonuna doğru tamamiyle heceyi tercih ederler.

Ahmed Hâşim

Şiiri ve sanatı büyük davaların dışında ve daha kendi başına bir şey olarak alan ve daima hayatın hâşiyesinde ferdî fantezisini kovalar görünen Ahmed Hâşim'in (1883 - 1933) eseri hiç bir zaman Yahya Kemal'inki kadar geniş kütlede akis bulmamıştı. Bu şâirin Fransız sembolistlerine yakınlığını yukarda söyledik. Filhakika fikirlerinin asıl zemini ilk devirlerde daha ziyade Fransız münekkidi Rémy de Gourmont'na bağlıdır. Bununla beraber *Piyale* adlı şiir kitabının başına yazdığı güzel mukaddimede son devir Fransız münekkitlerinden Abbé Brémond'nun anladığı şekilde bir saf şiire yaklaşmış görünür. Şiirin her türlü yapı fikrinden uzak, müphem ve daha ziyade musikîye yakın olmasını isteyen bu şâir, hiç bir zaman tam bir dil zevkine erişemedi, fakat daima büyük bir hayalci kaldı. Daha saf bir türkçe ile yazdığı, o tek bir hayalin etrafında bir mücevher gibi toplanan küçük manzumelerinde Uzak-Doğu resmini ve hattâ primitif kabile sanatlarını andıran garip bir expressionisme vardır. Bununla beraber gençlik üzerindeki asıl tesiri kronikleriyle oldu. Çok sevilen ve tadılan bu kroniklerde şâir, yeni yetişenlere 1926 yıllarının o çok tatlı ve karışık modernizmini, müphem ve tesadüfle dolu bir şekilde olsa bile, yeni resmin zevkini tanıttı ve daha rahatça takip edebilecekleri kendilerine daha yakın yolları gösterdi ve bilhassa çok hür bir fantezinin sâhibi olmanın çok tehlikeli zevkini öğretti.

Asrın başında doğanlar

1901 de doğan Kemalettin Kamu, Ömer Bedrettin gibi şâirler üzerinde Faruk Nafiz'in (1898) bâriz bir tesiri olmuştur.

Ali Mümtaz, Necmettin Halil Onat, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi *Dergâh* mecmuasında yetişen şâirlerle bu mecmuaya sonradan iltihak eden Ahmet Kutsi Tecer ve ilk eserlerini 1923 den sonra neşreden Necip Fazıl Kısakürek, Yedi Meş'ale adı altında toplanan şâirler grubu ve nihayet Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı gibi 1908 seneleri etrafında doğan şâirler hep hece veznini tercih ettiler.

Bunlardan Ahmet Kutsi Tecer ilk devrinde bilhassa eski halk şiirinin en toplu şekli olan koşma üzerinde durmuş ve onu redif [1] denilen kafiye sisteminden kurtararak modernleştirmiştir. Ahmet Kutsi Tecer'in kader sezişleriyle dolu ürpertili ve çok renkli koşmaları, Rıza Tevfik'in tıpkı tıpkısına eski saz şâirlerimiz gibi kullandığı bu şekli tamamiyle değiştirmiştir. 1931 de Sıvas'a Maarif Müdürlüğü ile giden Tecer, orada halk şiiri an'anesini daha yakından tanımış ve folkloru yeni bir iklim gibi keşfetmiştir. Ankara'da uzun zaman idare ettiği *Ülkü* mecmuasında başlayan ve oradan muhtelif şekilde bugünkü nesle yayılan folklor ve halk şiiri zevki, şiir dilimize yeni imkânlar açmıştır. *Yazılan bozulmaz* adlı tek perdelik piyesinde köylü hayatının dekorunda ilk şiirlerindeki kader duygusuna dönen Kutsi Tecer'in *Köroğlu* adlı büyük trajedisi de bu addaki halk destanından gelir. *Köşe başı* adlı piyesi Amerika'da hususî şekilde oynanmış ve iyi tenkit almıştır. Tecer'in bütün yeni edebiyatımızda derin şekilde duyulan bir kaynağa bağlanma ihtiyacına cevap verenlerden biri olduğu muhakkaktır. Halk şiiri an'anesiyle münevver zümrenin çalışmalarını ilhamında birleştiren halk şâiri Veysel'i efkâr-ı umumiyeye tanıtan da odur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, kendi şiir dilini rüya nizamının hâkim olmasını istediği bir estetiğin içinde aramıştır. *Abdullah Efendi'nin rüyaları* adlı hikâyesi bu estetiğin bir tarafını verir. Bu şâir diğer hikâye ve romanlarında yukarda bahsettiğimiz medeniyet buhranını ve onun doğurduğu zihniyet ikiliğini tema olarak alanlardandır. *Beş şehir* adlı denemesi bugünkü meseleler arasından mazi ile kaynaşma çarelerini arar. Hece vezninde aruzun sesini bulmağa çalışanlardandır.

Tamamiyle yerli ve yetiştiği devre ait tesirlerle başlayan Necip Fazıl Kısakürek çok yüklü bir irsiyetin gizliden gizliye idare ettiği bir istidatla 1926 ile 1940 yılları arasında oldukça geniş bir tesir bırakan bir eser verdi. *Ben ve*

---

[1] Redif sistemi, gerek klâsik İran ve gerek bizim halk şiirimizde lirik devreden gelen bir kafiye şeklidir. Bu sistemde manzumenin şekline göre beyit veya kıtayı daima tekrarlanan aynı kelime bitirir. Asıl kafiyeyi bu tekrarlanan kelimeden evvelki kelimelerin hece ve ses uyarlığı vücuda getirir. Bu kafiye şeklinin doğuşunda her iki dilin nahiv hususiyetlerinin bir payı vardır.

ötesi'nde topladığı şiirleri, vehimlerle, korkularla dolu bohem bir ferdiyetçilikten yavaş yavaş tam sesini bulamadığı bir mistisizme doğru yükselir. Tiyatro eserlerinde *(Tohum, Bir adam yaratmak, Parmaksız Salih)* daha iyi görülen İbsen, hattâ Strindberg'den gelme bir coşkunluk ve ferdiyetçilik (1923 den 1940 a kadar bu muharrirler ve şimal tiyatrosu sık sık Türk tiyatrosunda görülüyordu) bir türlü idare edemediği ve imajlarının saflığını zorakî hamlelerle bozduğu bir modernizm, mistik şiirlerin havasında da görülür. O da koşma şekliyle başladı ve yavaş yavaş, kafiyenin delâletiyle yürüyor hissini vermesiyle bazı sürrealist tecrübeleri uzaktan hatırlatan bir manzume şeklini ve dilini buldu. *Konserto* adlı büyük şiirinde ilhamının geçtiği yolların hemen hepsi toplanmış gibidir.

Serbest manzume

Büyük bir nazım kolaylığına sâhip olan ve şekil endişelerine coşkun bir lirizmi ve belâgati tercih eden Behçet Kemal Çağlar'ın sanatı daha ziyade yukarıdan beri bahsettiğimiz saz ve halk şâirleri an'anesine bağlıdır. Atatürk inkılâplarını başından beri kendisine ilham kaynağı yapan bu şâirin bugünkü Türk şiirinde ihmal edilmez bir yeri vardır.

İlk manzumesi *Yeni mecmua*'da çıkan Nâzım Hikmet (doğumu 1902) de şiire hece vezni ile başlar. İstiklâl Savaşı yıllarında yazdığı birkaç manzume ile dikkati çeken bu şâir, biraz sonra gittiği ve 1926 yılına kadar kaldığı Rusya'dan yeni bir şiir anlayışıyle döndü. Bir nevi constructivisme'le hülâsa edebileceğimiz bu anlayış bir taraftan şiir sanatının tabiatında mevcut olan şekle ait bütün kaide ve şartları reddediyor, diğer taraftan istenen tesiri elde etmek için her türlü dil oyununu kabul ediyordu. Sırasına göre sentimantal ve dramatik olan ve destan unsuru kadar hicve, hikâyeye de yer veren, eski mısra parçalarından atasözlerine, gazete havadislerine kadar bütün hazır dil unsurlarını içine alan bu şiir, hakikatte klâsik anlayışın belli başlı şekil unsuru sıfatıyle reddettiği kafiyeye dayanıyor, onun tekrarları ile asıl sürprizini yapıyordu.

Millî zaferin ve Atatürk inkılâplarının getirdiği heyecan ve ideolojik hava içinde (Garp emperyalizmine aksülâmel ve halkçılık) bu geniş ve her sınıfa hitap imkânı olan eser, bilhassa *Hazer* ve *Salkım söğüt* gibi solcu ideolojinin dışında kalan ve daha ziyade dil kudretiyle dikkati çeken manzumeleriyle hemen herkes tarafından sevildi ve mektep kitaplarına kadar girdi. Bugün Rusya'ya kaçtığı için Türk tâbiiyetinden düşürülen bu şâir için bizim burada teslim etmemiz gereken tek gerçek, şiir dilini genişletmiş olması ve bütün bir concret âleme açmasıdır. O, iyi ve sağlam bir dil makinesi kuranlardandır. Politika sahasına girmeden yapılacak belli başlı tenkit ise, şiiri kendi tabiatının dışına çıkarması ve bütünüyle daha ziyade nesre ait gayelerin emrine vermesidir. Vasıtalarını rahatça seçen ve hitabetten sinemaya kadar (Eisenstein'in asıl

eserini verdiği ve şöhretini yaptığı yıllarda Rusya'da bulunan Nâzım'ın şiirinde bu sinema tesiri bilhassa üzerinde durulması gereken noktadır) bütün imkânları kullanan bu şâirin 1926 ile 1940 arasındaki şiirde büyük bir tesiri olduğu iddia edilemez. Bu devirde onun eseri daha ziyade halkçılık fikrinden daha sert ve engagé ideolojilere giden bazı hikâyecilere yol açmış görünür.

Ahmet Muhip Dıranas (D. 1908) mısra zevkinin büyük bir yer tuttuğu sensuel ve taze bir lirizmle şiire başladı. Baudelaire'le Verlaine'in ışık tuttuğu bir yolda kendisine asıl şahsiyetini bulduracak iklimler aradı. Ağrı dağı için yazdığı büyük manzumede belki de asıl istediği şeye, geniş dile ve aydınlığa kavuştu. Türk şiirinde daima tesirini göreceğimiz modern resim bu şâire ilhamında yardım eder.

İlk şiirlerinde kendi şuuraltını alacak karanlık bir âlem gibi yoklayan Cahit Sıtkı Tarancı'da (1910 - 1956) daha bu devirden itibaren saz ve tekke şâirlerinden gelen bir taraf vardır. Genç yaşta ölümüne çok acıdığımız bu şâir ikinci devre şiirlerinde (C.H.P. Şiir Mükâfatını kazanan *Otuz beş yaş)* Verlaine'in kıvrak lirizmine varmasa bile, ona çok yakın bir duyuşa erer. Tarancı'nın şiiri daha ziyade örtülü bir merhametin ifadesi olan bir intimisme'in, bir iyileşme sıtmasına benzeyen küçük ihsasların ve saadet hülyalarının şiiridir. Bu intimisme ve ürpermeler ölüm düşüncesiyle yazdığı şiirlerde bir çeşit büyük ses kazanır, hattâ denebilir ki, ilk şiirlerinden biri olan ve halk şiirimizle temastan doğmuş hissini veren *Sanatkârın ölümü* manzumesinden beri onun şiiri ölümün aynasında küçük ve dağınık tuşlarla bütün hayatı ve insan kaderini toplar, Ahmet Muhip'in şiirindeki step'e mukabil Cahit Sıtkı'da bu ölüm korkusu vardır.

Onun bu intimisme'ine bugünkü Türk şiirinde, hattâ en yeni hayat şartları tasavvur eden şâirlerde bile türlü şekilde rastlayacağımızı, bazen onu çok daralmış bir dünya gibi ve bir nevi inkârdan gelen küçük adam saadetleri hâlinde bulacağımızı şimdiden söyleyelim.

Ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun serbest nazım diyeceğimiz tarzda yazdığı şiirlerde bu intimisme yeni bir şekil alır. Şâirin modern resim tecrübesinden ve bilhassa ressam gözünden gelen bir yığın hayal ve yaklaştırma bu şiirin bir tarafını vücuda getirir.

André Gide ve Dünya nimetleri

Şurası da var ki, 1938 de tercüme edilen *Les Nourritures terrestres*'in bu devir şiir mahsullerinde büyük tesirleri olmuştur. Filhakika yukarıdan beri saydığımız sebeplerle yerli kültür bağları zayıflamış, değerler karşısında az çok şüpheci, içtimaî müeyyidelerin baskısından şu veya bu sebeple az çok kurtulmuş gençliğe bilhassa bu eserin, *Dünya nimetleri*'nin, dış dünyanın ve kendi ferdî hayatlarının kapısını açtığı, yaşama kelimesinin onlar için mânâsını değiştirdiği ve yanlış bir tefsirle biraz da kendi hayatlarına ve ilk göze çarpan realiteye hapsettiği muhakkaktır. Bu devrin şiir mahsullerinde hemen daima rastlanan sen-

sualité'yi, onların peşinde koşan hédonisme'i ve başı boş ferdiyetçiliği başka türlü izah kabil değildir. Bununla beraber Türkiye'de tam mânâsında bir Gideisme olmamıştır. Bu muharririn ne bütün zevâhirin dışındaki ahlâkî endişeleri, ne de kendine mahsus şüpheciliği ve criticisme'i, hattâ ne de klâsik üslûbunun tesirleri gençlerin eserlerine girmiştir. Daha iyisi 1935 - 1940 yıllarında edebiyatımıza ondan sadece birkaç yıkıcı tavır geçtiğini söyleyelim.

Bedri Rahmi'nin şiirinin bir tarafını bu hayat iştihası yaparsa, öbür yanını da gittikçe ağır basan bir populisme meydana getirir. Filhakika bu şâirde başından itibaren görülen saz ve halk şiirinden ve bilhassa halk dilinden gelme unsurlar sonuna doğru eserin hâkim vasfı olurlar. Bedri Rahmi Eyüboğlu bu tecrübeyi son zamanlarda büsbütün kilim ve diğer halk sanatlarındaki motiflerin ve stylisation'un emrine vermek suretiyle resmine de nakledecektir.

Daha ziyade karışık sentaksı, daima bitirilmemiş hissini veren cümleleri, ifade atlamaları ile az çok müphem görünen, ihsaslarında bir çeşit naiveté'yi arayan Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın her türlü mükemmellik fikrinden prensip itibariyle uzak şiirleri bu devrin daha başından itibaren dikkati çekerler. Bu şâirin kendisine mahsus olan, o kolaylıkla izah edilemeyecek kadar keyfî dil ve kelime sevgisi, koyu ve sızlanan realizmi, çok basit kırık çizgilerle elde ettiği expressionisme'i onun eserini öbürlerinden kuvvetle ayırıyordu. Dağlarca'nın bazı şiirlerinde insan hakikaten sadece kelimelerden yapılmış bir dünyada yaşar.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, bu dil ve kelime sevgisiyle ve dilin mantıkî tarafını ihmal eden hususî ifade ekonomisiyle bu devir şiirinin saydığımız hususiyetlerini az çok değişik terkipte verir. Bununla beraber, bu şâirin nesil arkadaşlarından asıl ayrıldığı taraf, ilk eserlerinden beri kendinde mevcut olan acıma hissi, insana, hayvana ve eşyaya neşre çalıştığı subjectivité'dir.

Orhan Veli ve Yeni populisme

Bununla beraber şiirdeki populisme'in asıl mümessili Orhan Veli Kanık (1914 - 1950) olmuştur. İlk şiirlerini hece vezniyle yazan, aruza Hayyam rübâîsini tercüme edecek kadar hâkim olan Orhan Veli, İkinci Dünya Harbi sıralarında yazdığı serbest şekilli birkaç şiirle Supervielle'e yaklaşmış görünür. Bu tecrübeden sonra arkadaşları Oktay Rıfat Horozcu ve Melih Cevdet Anday ile çıkardıkları *Garip* adlı şiir kitabıyle birdenbire yukarıdan beri saydığımız temayüllere, istenirse bir çeşit değer buhranı denebilecek olan yeni bir istikamet verir.

Orhan Veli'nin asıl yaptığı şey, 1910 dan sonra doğanların şiirlerinde gördüğümüz hususiyetleri bir sınıfın adamında toplamasıdır. Onun hiç bir romanesque'i olmayan ve yalnız nasırlardan şikâyet ederek yaşayan ve ölen kahramanı Süleyman Efendi, her türlü idealizmin ve değer hiyerarşisinin dışında ilk doğmuş insan yahut bilinmeyen ameliyelerden geçmiş ve transcendantal'le her türlü alâkasını kesmiş bir mahlûk gibi sadece var olmakla yetinir.

İşte 1940 dan sonra yetişenlerin nesrinde ve şiirinde en çok rastlanacak şeylerden biri de bu alibi (asıl benliğin yokluğu) olacaktır. Daha ziyade safderunluğuyla şaşırtan ve hoşa giden bu açık inkâr, Orhan Veli'nin birbiri ardınca yazdığı birkaç manzumede hayatın bütün şekillerine doğru genişler. Fakat bu manzumelerin aldırışsız ifadelerine fazla aldanmamalıdır. Hakikatte derunî hayatı olmayan, mesuliyet hissinden mahrum, klişe kelimeler ve ödünç hislerle yaşayan bir sınıf insana karşı tevcih edilmiş bir hicve benzeyen bu inkârın altında Orhan Veli'nin asıl teklifleri vardır. O, edebiyatın ve şiirin diliyle ve gayeleriyle değişmesini istiyordu. Ve bunun için etrafında döneceği insanı arıyordu. Süleyman Efendi, bu arayışın ilk merhalesi oldu ve şiirden şiire onun çehresi değişti. Yalnızlığında mahpus insanın yerine bütün kibar modaların gafili, her türlü erişme hırsından mahrum, kendi hayatını, başka türlüsünü tasavvur edemeyecek kadar ciddiyetle kabul eden ve daha ziyade İstanbul külhanbeyi ile Anadolu efendisinin arasında bir halk çocuğuna benzeyen bir insan aldı. Hakikatte onun şiirlerinde bulduğu bu adamlar veya tipler şiirin évolution'unda, gecikmiş romana karşı bir galebesine çok benzer. Filhakika roman ilerde de göreceğimiz gibi ancak Hüseyin Rahmi'de ve o da komik anektod şeklinde bu tipin üzerinde durabilmişti. Orhan Veli ise sentimentalité'sini o kadar sevdiği ve benimsediği şehirli türkülerinden onu hayatının trajedisiyle yakalamıştı.

Şâir ilk denemelerinde bir nevi muhakeme ile dıştan bir şey gibi kabul ettiği bu tipi yavaş yavaş içten de benimseyecek, ona temessül edecektir. Son şiirlerinden biri olan çok dokunaklı *İstanbul türküsü*'nde kendi ferdî hayatını doğrudan doğruya ona söyletecektir. Bu şiir için yapılabilecek en ciddî tenkit fazla şakada kalması, okuyucunun hayretini fazla istismar eden bir safderunluğu hemen hemen tek vasıta gibi kullanmasıdır. Filhakika onda daima mürâhik bir taraf vardı. Bununla beraber Orhan Veli sadece bu şiirlerle kalmamış, *İstanbul'u dinliyorum* gibi manzumelerinde ve daha doğrudan doğruya konuştuğu birkaç şiirde içten gelen türküyü hiç bir muakalenin bozmadığı asıl şiire varabilmiştir.

Şurasını da söyleyelim ki, Orhan daima zevkli kalmış, hattâ cür'etlerine bir çeşit çocuk saflığı katmasını bilmiştir. Hoca Nasreddin Hikâyelerinin, La Fontaine tercümelerinin ve diğer Fransız şâirlerinden yaptığı tercümelerin başarısı dilin bir damarını bulduğunu gösterir.

İkinci Dünya Harbi'nin facialarına ilk şiirlerinde büyük yer veren ve bazı şiirlerinden hakikî ressam gözüyle doğmuş olduğu anlaşılan Oktay Rıfat'la Melih Cevdet'te de aynı özelliklere rastlanır. Şu farkla ki, Orhan'da alay ile karışık olan hiciv (Orhan daima şehir çocuğudur) bu iki şâirde daha keskin ve realizm daha kuvvetlidir. Bu sonuncusunun *Ana* adlı şiiriyle hakikî şekle doğru gittiğini ve şiirine yeni bir sembolizm aradığını da söyleyelim. Bu üç şâirin yaptığı iş (yukarıda saydıklarımızın çoğu burada beraberdir) bilhassa edebiyatımızı şâirane modalardan kurtarmak ve bir de dilimizde ilk aruz denemelerinden itibaren Türk şiirinin hâkim vasfı görünen müzikaliteyi sarsmak olmuştur, denebilir.

Resim zevki ve sinemanın tesiri

Filhakika 1940 dan sonra yetişen gençlerin çoğunun şiirinde herhangi bir ritm endişesine rastlamak mümkün değildir. Bütün anti - intellectualisme'ine rağmen bir tarafıyle çok zihni (cérèbral) olan bu şiire daha ziyade göz hâkim olacaktır. Bu noktada gittikçe inkişaf eden resmin tesirini de kaydetmek lâzımdır. Bilhassa 1930 dan itibaren çok genişleyen, sırasıyle D Grubu, Tavanarası ressamları, 10 lar gibi teşekkülleri doğuran resim hareketleri, mekteplerde resim öğretiminin yer alması, Türk şiirini modern resmin birçok hususiyetlerine açmıştır. Modern resmin zenginliği, abstraction'u, çok def'a ihsasta kalmaktan hoşlanan ve yalnız ânı yaşamakla iktifa eden genç şâirlere kolaylıkla benimseyecekleri bir zevk hazırlıyordu. Filhakika bu devrin şiirinde (bilhassa İkinci Cihan Harbi'nden sonraki şiirde) beyaz perde sanatının daha gittikçe artan bir tesiri vardır. Manzumelerinin yürüyüşü ve örgüsü, hattâ sentimentalité'si ve trajiği doğrudan doğruya bu sanata bağlı görünen bazı şâirlerin dışında (bu cins şâirlerde *Üçüncü adam* gibi bazı filimlerin, Walt Disney masallarının ve Charlie Chaplin'in tesirleri daima aranabilir) bile imajdan imaja geçişsiz atlayışları, kelimeyi her türlü poétique prestijinden sıyırıp çıplak bırakmak suretiyle âdetâ bir objet yapmalarıyle sinema daima az veya çok hâkimdir. Bununla beraber Türkiye'de doğrudan doğruya sinema estetiği üzerinde pek az durulmuş olmasına rağmen, bu tesirin mevcudiyeti ancak devir dediğimiz büyük etki ile izah edilebilir.

Dışarı tesirler

Tanzimat'tan beri memleketimizde dışarıdaki edebiyat hareketlerini daima yakından takip eden bir münevver kitlesi vardır. İkinci Cihan Harbi yıllarında ise devletin giriştiği klâsikleri ve modern muharrirleri tercüme hareketleriyle bu alâka bir kat daha artmıştı. Yukarıda saydığımız şâirlerin çoğu, ilerde sayacağımız şâir ve romancılarla beraber, bizzat bu tercüme hareketlerine iştirak etmişlerdir.

Nihayet İkinci Cihan Harbi'nden sonra dışarıdan okunan muharrirler ve şâirlerin tamamiyle değiştiğini de söyleyelim. Bir evvelki neslin o kadar çok okuduğu Valéry, Proust, Gide gibi şâir ve muharrirlere mukabil, bu devirde Apollinaire, Blaise Cendrars, Philippe Soupault, Max Jacob, Aragon ve Eluard, hattâ Prévert, H. Michaud; Amerikalılardan Edgar Allan Poe, Whitman; İngilizlerden T. S. Eliot gibi şâirler okunur ve tercüme edilir. Bu şiir tercümelerinde Maarif Vekâleti'nin yayınladığı *Tercüme dergisi*'nin büyük hizmeti olmuştur. Şiirden romana ve bilhassa tiyatroya doğru genişleyen bu hareket bugün yirmi yaşında olanların yetişmesi üzerinde şüphesiz büyük bir tesir yapmıştır.

Eski değerlerin peşinde

İkinci Dünya Harbi yıllarında şöhretini yapan şâirler arasında oldukça sıkı bir şiir nizamı bırakmayan Ziya Osman Saba ile Bâki Süha Ediboğlu'nu, serbest şekilde yazan Cahit Külebi ve Behçet Necatigil'i de sayalım. Cahit Külebi, doğduğu memleketin (Sıvas) daüssılalı peyzajı arasından, Yunus Emre'den beri Anadolu halk şiirinin en içten unsuru olan gurbet hissini tazelemeğe çalışan şâirdir. Rainer Maria Rilke'den *M. L. Brigge'nin notları*'nı türkçeye çeviren Behçet Necatigil, şiirinin karakteristiğini yapan tam bir şekil ve dil inkârı içinde, insanın tek kaderi gibi gördüğü ve sessizce razı olduğu bir yalnızlık hissini anlatır.

Biraz evvelki nesilden Âsaf Hâlet Çelebi'yi de bizde lettrisme ile karışık bir çeşit sürrealizmi deneyen bir şâir olması itibariyle sayalım.

Cumhuriyet devrinden sonra yetişen şâirler arasında Necati Cumalı bir masal havası içinde realiteyi yakalamağa çalışır. Daha sonraki şâirlerden sürrealist tecrübelere çok yakın olan Özdemir Âsaf, Cocteau'nun *Aynalar*'ını hatırlatan bir dünyada en küçük hareketlerini bile dağıtan bir şiirin peşindedir. Hızını dildeki telkin imkânlarından alan Nevzat Üstün de hemen hemen aynı şekilde göz hapsine aldığı derunî varlığını verecek şiiri arar.

Bu saydığım hususiyetleri yukarıdan beri üzerinde durduğumuz yeni dil ve öztürkçe mihveri etrafında kalmak şartıyle kâh romanesque, kâh engagé tarafı galip gelmek şartıyle yeni yetişenlerin hepsinde bulabiliriz. Yeni dil dâvasını şiddetle tutan denemeci ve münekkit Nurullah Ataç'ın tesirinin bu son nesil üzerindeki hâkimiyetini de burada belirtmek gerekir. Dildeki yeniliği sentaksa kadar götüren Ataç, bugünkü edebiyatımızın büyük fikir kımıldatıcılarındandır.

Bununla beraber bugünkü şiir neslini sadece kendisini modernizme vermiş zannetmemelidir. Gençler arasında şiirin içe ve dışa ait bir nizam meselesi olduğuna inananlar bulunduğu gibi, bilhassa halk şiirinin tradition'unda kendilerini arayan büyük istidatlar da vardır.

Yeni Türk hikâye ve romanı, nev'in hususiyetlerinden gelen ufak tefek ayrılıklarla şiirin gelişmesini takip eder; filhakika o da hiç olmazsa başlangıçta Garplı ustaların örnekleriyle yerli hususiyetler arasında acele terkiplerin peşinde koşacak, gittikçe saflığını ve nizamını kazanan bir dilde ve politik imkânların müsaadesi nispetinde ele alabildiği meselelerde istikrarını ve şahsiyetini arayacaktır.

Müslüman-Şark edebiyatlarının bir tarafı daima karakter peşindeydi. Karagöz, Ortaoyunu, Meddah hikâyeleri gibi halk sanatlarımız, daha ziyade halk komedisi sahasında kalmak şartiyle az çok karakter sanatlarıydı. Eski tarihçilerimizin en parlak sahifelerini belki de bu karakter görüşü vücuda getiriyordu. Bu itibarla insanı yakalamak, romancılarımız için belki de güç bir şey değildi. Bütün güçlük hayatın kendisini yakalamak, o contrepoint'nı bulmaktı. Ayrıca ne dilde, ne de gelenekte psikolojik tecessüsün yeri olmadığı gibi, dilin kendisi

de realitenin içinde koşan sanatların tecrübelerinden, hattâ realite ile ciddî bir temastan gelen sarahattan ve rahatlıktan mahrumdu.

Bu vâdide, eski dilin ve Şark nesir sanatlarının zaafını hiç bir şey garplı mânâda hikâye denemeleri kadar iyi göstermez. Lisan, insanlar arası en basit münasebetlerin lûgatine kadar dinî terbiyenin tesiri altında idi. Fakat asıl nesri ve düşünceyi boğan şey daha ziyade sarahatsiz üslûp oyunları ve Şark'a mahsus sıfat iptilâsıydı. Vâkıâ eski muharrirlerimiz arasında bu çifte tesirden kurtulan ve en samimî halk diliyle yazan muharrirler de vardı. Ve bunlar eski edebiyatımızda başlangıçtan sonuna kadar büyük bir gelenek teşkil ediyorlardı.

İşte Tanzimat'tan sonra gelen muharrirler, resmî edebiyatın pek de farkına varmadığı bu geleneğe baş vurarak dili tazelemeğe çalıştılar ve imkânları nispetinde Avrupalı yazış tarzını türkçeye soktular.

Burada ilk Türk romancılarının çalışmasından bahsedecek değiliz. Sadece yukarıda adı geçen Ahmed Midhat Efendi'nin olduğu gibi aldığı konuşma diliyle yeni Türk hikâyesinin temelini üstüste çıkardığı eserlerle kurduğunu, yani edebiyatı yaşanan hayatın hudutlarına kadar genişlettiğini, yine yukarıda bahsettiğimiz Namık Kemal'in bir mukaddimesinde (*İntibah* romanının eksik mukaddimesi) söylediği gibi hikâye dilini ve descriptif üslûbu kurmağa çalıştığını belirtelim. Aynı zamanda işe başlayan bu iki muharrirle, psikolojik roman, vaka romanı, tarihî roman, ideolojik roman ve onların etrafından bütün beşerî alâkalar bir yığın acemilik arasında türkçeye girer. Şurasını da söyleyelim ki, bu muharrirlerin memlekete getirmek istedikleri hikâye ve roman nev'i üzerinde yazdıkları yazılar, tefekkürün bu devirde ne kadar iptidaî olduğunu gösterir. Filhakika, üniversite ve hattâ liselerin açılmasından çok evvel işe başlayan Yeni Türk edebiyatı kendisini besleyecek fikrî çalışmadan tamamiyle mahrumdu.

Geçen asrın sonunda yetişen Servet-i Fünûn (1865 den sonra doğanların etrafında toplandığı mecmuanın adı) romancıları memlekete realist roman tekniğini ve psikolojik araştırmayı getirmişlerdi. Yukarıda Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve siyah*'ından bahsetmiştik. Bu muharririn yine Goncourt Kardeşler'e az çok yakın olan *Aşk-ı memnu* adlı romanı, sadece realist teknik ve psikoloji itibariyle bakılırsa, her zaman için mükemmel sayılabilecek bir eserdir. Yazık ki, bu mükemmel teknik yine yukarıda bahsettiğimiz bovarysme ve esthétisme'de mahpustu. Bazı küçük hikâyelerinde hayatı o kadar iyi yakalamasını bilen ve küçük insanların talihine şefkatle eğilen yazar, büyük romanlarında sadece kendi tahayyül ettiği bir realitenin peşinde (isterseniz, bir hayalî dünya özleyişinde) realist iddialı bir üslûp makinesi kurmuştu. Onun yanıbaşında ve tam zıt kutupta eserlerini veren Hüseyin Rahmi Gürpınar'da ne bu idéalisation ve ne de bu üslûp hevesi vardı. O, sıkı sıkıya yerli hayata bağlıydı. Fakat Hüseyin Rahmi'nin alaturka - alafranga hadleri arasında kalan müşahedesi yahut mizahı insana yabancıydı. Hemen hiç bir eserine sevginin sıcaklığını koymamıştı. Şahıs ve karakter repertuarı yukarıda bahsettiğimiz halk sanatlarına çok bağlı olan bu muharririn eserlerinde şu veya bu sebeplerle eskinin içinden çıkamayanlar gü-

lünç ve biçare, yeniye doğru gidenler ise tabiatiyle sakat ve yarımdırlar. Bu yüzden daima cemiyetin meseleleriyle meşgul olmasına rağmen hiç birine hakikî bir derinlik koyamamış, çok sağlam yapılı romanlarında bir yığın kuklayı oynatmaktan ileriye gidememiştir, denebilir.

Hüseyin Rahmi ilk romanlarında — sonradan doğrudan doğruya polis ve tefrika romanına düşer — belki de memleketteki hürriyetsizlik dolayısıyle sadece gülünç zıtları karşılaştırmakla iktifa ediyordu. Bu yönden bakılırsa onun romanlarında bilhassa göze çarpan şey, işsiz yahut işin terbiyesini lâyıkıyle alamamış bir cemiyetin herc ü mercidir. Fakat itiraf edelim ki, bu tarzda bir görüş daha ziyade tenkidin bir tefsiridir. Her halde bu tatlı muharririn halkımıza okuma zevki aşıladığı ve onun komiğinde mevcut olduğu inkâr edilemez.

Edebiyatın İstanbul'dan çıkışı

1908 den sonra Türk edebiyatının asıl büyük hususiyeti Refik Hâlid, Yakup Kadri gibi muharrirlerle yavaş yavaş olsa da bilhassa hikâyenin İstanbul'dan ve imparatorluk merkezinden memlekete doğru açılmasıdır. Arada geçen zaman zarfında bir önceki neslin realizmi daha sıkı sanat terbiyesi hâline girmiştir. Fakat tecrübeyi asıl keskinleştiren şeyler, bizzat Meşrutiyet inkılâbının getirdiği hayat şekillerine dikkat, ideoloji buhranları, zihniyet farklarının bâriz şekil alışı ve nihayet Balkan Harbi ve onu takip eden hâdiselerdir.

Bu yıllarda Türk hikâyesi Türkçülük cereyanını daha başından benimsemiş olan Ahmed Hikmet'le (1870 - 1927), yine Servet-i Fünûn neslinin en genç muharriri olan ve *Hayat-ı hakikiye sahneleri* adlı eserinde belki de konuşma türkçesinin ilk başlangıcını veren Hüseyin Cahid Yalçın (1875 - 1957) istisna edilirse dört adın etrafında toplanır. Bunlardan Ömer Seyfeddin, *Genç kalemler* mecmuasındaki hareketi uyandıran muharrirdir. Balkan Harbi fâcialarına dair yazdığı *Bomba, Beyaz lâle* hikâyeleriyle asıl şöhretini yapar. Ziya Gökalp'in çıkardığı *Yeni mecmua*'da, halk dilini seven bu muharrir, bu ideali halk hayatına ve zihniyetine, hattâ halk hikmetine doğru genişletmeğe çalışır. Efruz Bey adlı kahramanıyle içtimâî tenkidin hudutlarına kadar vardır. Ayrıca bir nevi destan havası vermeğe çalıştığı tarihî hikâyeler yazar. Bir iki roman tecrübesine rağmen, küçük hikâyede kalışı, mizahının daima farsa kaçışı, tenkitlerini, bir türlü idare edemediği bu mizahın arkasından yapınağa çalışması, hudutlarını tayin edemediği anti-intellectualisme'i ve şüphesiz çok genç yaşta ölümü, saf türkçeye gidenlerden biri olan bu muharririn eserinin muayyen bir seviyede kalmasına sebep olur.

Hâlide Edib Adıvar, yukarıda söylediğimiz gibi, yeni Türk romanını 1908 ve 1920 yılları arasında tek başına temsil etmekle kalmaz, o kadar cesaretle ve faydalı şekilde katıldığı İstiklâl Savaşı yıllarında ve ondan sonra da Garp vilâyetlerini *(Vurun kahbeye),* Doğu Anadolu'yu *(Zeyno'nun oğlu)* keşfeder. Küçük hikâyelerinde millî dayanışın sırlarını açar. Son eserleri içinde (1935

den sonra) aslı ingilizce yazılan *Sinekli bakkal,* edebiyatın ve resmin bize ait şark olarak tanıdığı yerli bir dekor içinde (II. Abdülhamid devrinin çok melez ve içten çok şarklı havası ve dekoru) fantastik kahramanlarıyle kaybedilmemesi lâzım gelen değerlerin ve yeni, kurtarıcı düşüncelerin sentezini veren güzel, romanesque tarafı bol bir geçmiş zaman rüyasıdır. Biraz sonra *Yolpalas cinayeti* ve *Döner ayna*'da tatlı ve hüzünlü rüya İkinci Cihan Harbi'nden hemen evvel ve daha sonraki yıllarda gençliğin geçirdiği değer buhranının sıkı tenkidi olur.

Memleket hikâyeleri ve realizm

Fecr-i Âti'den Refik Hâlid Karay'ın sanatı Maupassant'a çok yakındır. 1917 de sürülmüş olduğu Anadolu'dan döndükten sonra *Yeni mecmua*'da neşrettiği *Memleket hikâyeleri*'nde 1910 senelerindeki hikâyelerinin nihilisme'inden sıyrılarak daha köklü bir müşahedeye döner. Refik Hâlid görmesini bilen ve gördüğünü verebilen muharrirlerdendir. İlk romanı olan *İstanbul'un içyüzü,* Octave Mirbeau realizmine yaklaşan bu muharririn asıl özelliğini saf ve sağlam türkçesinde ve kuvvetle verdiği bazı Anadolu peyzajlarında ve insanında aramak icap eder.

İdeolojik roman

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun geçtiği yol daha karışık ve sanatı daha serttir. *Bir serencam*'da topladığı ilk hikâyelerinde baştaki büyük hikâye olmasa onu daha ziyade Maupassant realizminde görürüz. Vâkıâ onun eserlerinde *Boule de suif* muharririnden gelen bir taraf daima devam edecektir. Buna mukabil çok renkli ve ışıklı bir Mısır rüyası olan asıl *Serencam* hikâyesi esir bir kızın macerasında bize ilk Türk romanının geleneği acıklı bir esaret mevzuuna götürür. Daha bu ilk kitapta ve onu takip eden hikâyelerde realiteye ancak bir fikrin arasından bakan, insanı ancak bir idealle tamamladığı zaman kabul eden Yakup Kadri'yi bulmak mümkündür. 1927 de *Yeni mecmua*'da neşrettiği *Rahmet* hikâyesi o zamana kadar daha ziyade ideolojik dâvaların emrinde görünen realizmi yumuşatır. Yazar birdenbire tenkidin, teshirin öbür yüzünü, acımayı keşfeder. Rahmet, gözün yerine kalbin gelmesi, muakalelerin yerini duygunun ve mazi bağlılığının almasıdır. Bu hikâyenin hemen arkasından ve sanki bir set yıkılmış gibi *Erenlerin bağından* ve *Okun ucundan* adlı mensur şiirlerle Yakup Kadri'yi karşımızda görürüz. Bu yıllarda Yakup Kadri sanatının malzemesini ve tekke şiirini bir kaynak gibi bulmuştur.

Rahmet'in getirdiği hidayetin fazla devam etmemesine memnun olalım. Çünkü bu muharrirde asıl olan mücadeledir. Ve bu mücadele sayesindedir ki, Yakup Kadri hep aynı realist zemin ve Flaubert'den gelen bir taraf esas olmak üzere teknik itibariyle birbirinden değişik romanlarla modern Türkiye'nin âdetâ

sosyal kroniğini yapmıştır. İlk romanı olan ve İmparatorluğun dağılmasını anlatan *Kiralık konak*'tan İkinci Cihan Harbi'nin sonunda Cumhuriyet rejiminin tam bir tenkidi olan *Panorama*'lara kadar bu eser, roman nev'ini XIX uncu asır ortasından 1930 senesine kadar geçirdiği safhaların hemen hemen büyük bir kısmını takip etmiştir. Filhakika onun roman tekniğinde Maupassant, Flaubert ile Aldous Huxley ve Jules Romains'i *(Les Hommes de bonne volonté),* büyük eserinin bir cildini dilimize tercüme ettiği Proust'dan gelme bazı üslup endişeleriyle ve Maurice Barrès ve Maeterlinck'den gelen şeylerle beraber görürüz. Yakup Kadri doğduğu memlekete (Manisa) ait hikâyelerden başlayarak edebiyatımıza Anadolu'yu getiren muharrirlerdendir. Zengin hikâye tecrübesinde romanlarının şahıs ve karakter repertuarını hazırlayan bu muharrir Ankara'da çıkardığı *Kadro* mecmuasında (1932-1933) Atatürk inkılâplarının içtimaî ve ahlâkî planda mücadelesini yapmıştır. Maurice Barrès ve Maeterlinck gibi muharrirleri de edebiyatımız onun vasıtasıyle tanımıştır.

İddiasız realizm

1918 mütarekesinden sonra yazdığı *Çalıkuşu*'ndaki temiz türkçesi ve Bursa peyzajları, yerli karakterleriyle kendisini tanıtan Reşat Nuri Güntekin'in (1892-1958) eseri de bütün Anadolu'yu içine alan geniş bir ankete benzer. O da yukarıda bahsettiğimiz zihniyet ikiliği üzerinde durmuştur. *Yeşil gece* ve *Miskinler tekkesi* romanları bu zihniyet farkını en canlı örnekleriyle verir. Tiyatroda da çok velût olan Reşat Nuri, Zola'dan Albert Camus'ye kadar birçok Fransız yazarlarını tercüme etmiştir.

Asrın başında doğanlardan Peyami Safa'nın romanlarında da bu zihniyet farkı ve memleketteki değerler buhranı spiritualiste bir tercihle ön safa gelir. Mauriac'dan *Engerek düğümü*'nü tercüme eden bu muharririn eserleri arasında *Dokuzuncu hariciye koğuşu, Fatih - Harbiye* romanlarını, birincisini yaşanmış bir ıztırabın hikâyesi olarak, ikincisini Şark ve Garp meselesini belki en had noktası olan musikîde alması itibarıyle zikredelim. *Matmazel Noralya'nın koltuğu*'nda muharrir eski meselelerini ve hayat tecrübelerini daha spirituel bir plana nakleder.

Yakup Kadri ile Hâşim'in neslinden olan Abdülhâk Şinasi Hisar, belki de yazı hayatına çok geç başladığı için daima hâtıralarında kalmıştır. *Fahim Bey ve biz* adlı büyük hikâyesinde bile bu hâtıra çeşnisi vardır. Bu hikâyenin, tek bir kahramanı, etraftaki akisleriyle alan tekniği şâyân-ı dikkattir. *Boğaziçi mehtapları* ve *Boğaziçi yalıları* gibi eserleri edebiyatımızın cemiyet meseleleriyle dolu havasına bir mazi hasreti ve notu getirmiştir.

İçtimaî realizm

Yeni mecmua'da Dostoievsky'nin *Beyaz geceler*'inin (1918), *Dergâh*'da

Gorki'nin *Arkadaşım* adlı hikâyesinin tercümeleriyle başlayan edebiyatımızdaki Rus hikâyesi tesiri bilhassa 1930 ve 1940 seneleri arasında yeni bir safha açar.

Memduh Şevket Esendal'ın Gorki, Çehov ve Maupassant'a çok yakın hikâyelerine bir çeşit enstantane demek, hiç de hatalı olmaz. O, Çehov'un "Güzel hikâye yazmak için yazdıklarınızın başını ve sonunu atınız" nasihatını aynıyle tutmuşa benzer. *Ayaşlı ve kiracıları* adlı büyük romanı yeni kurulan Ankara'nın havasında memleketteki seviye ve zihniyet farklarını kuvvetle gösteren bir eserdir. Bu hiç mütearrız görünmeden her söylemek istediğini söyleyen realizme bugünkü edebiyatımız en canlı taraflarından birini borçludur. Filhakika ilerde bahsedeceğimiz Sait Faik gibi genç nesil hikâyecilerinin çoğunun eseri yerli tesir olarak ona bağlıdır tarzında bir iddia hiç de mübalâgalı olmaz. *Kuyucaklı Yusuf* ve *İçimizdeki şeytan* muharriri Sabahattin Âli'de bu içtimâî realizm daha keskinleşir. Muharririn bazı hikâyelerindeki trajik vision ve karşılaşmalara daha sonraki nesillerde çok nadir olarak rastlanır.

Halikarnas Balıkçısı adıyle yazan Cevat Şakir'in sanatının özünü daha ziyade deniz sevgisinde ve yaşanan şeylere bağlılığında aramalıdır. Filhakika o, her şeyden evvel bütün bir mitoloji arasından gördüğü Ege denizinin şâiridir.

Sait Faik

Sait Faik Abasıyanık'da bu deniz sevgisi insan sevgisiyle beraber yürür. Genç yaşta ölen bu hikâyecide nev'iler bir daha karışır. Filhakika *Lüzumsuz adam* muharririni hikâyeci olduğu kadar ve belki daha fazla şâir saymak da mümkündür. Onun kahramanlarının çoğu girift cemiyet makinesinden kendiliğinden fırlayıp çıkmış yahut bu makinenin içine girmeği hiç tecrübe etmemiş (yersiz) insanlardır. Büyük dalgaların sürüklediği yosunlar gibi hayat kıyılarına bilmeden gelirler, yıldız ışığı, dalga köpüğü, iyot kokusu içinde çalkanırlar. Keskin bir sensualisme ve her teminde onu karşılayan âfetle uzvî bir azap ve buhran, bir nevi can sıkıntısı ve bütün bunların arasından gelen küçük temasların saadeti, hemen hemen konusuz ve yapısız bu hikâyeleri beslerler. Sait Faik galiba yalnız tabiatın çocuğuydu. Tabiatı parça parça keşfettikçe mesut oluyordu. En trajik hikâyesinde bile bu yüzden bir aşk nağmesi edası vardır. Bu muharririn yukarıda saydıklarımızla beraber Panait Istrati ile olan münasebeti, üzerinde durulacak noktalardan biridir. Herhâlde bu düzensiz, sadece küçük ihsaslardan örülmüş hikâyelerin bilhassa kendi nesil ile edebiyatımızda başlayan yaşama sevincine cevap verdiği muhakkaktır.

İkinci Dünya Harbi başlarında edebiyatımızda beliren ve genç nesil üzerinde kuvvetli tesiri görülen Steinbeck ve Hemingway tesirine yabancı kalmasına mukabil, eserinde Camus'nün *L'Etranger (Yabancı)* sini hatırlatan bazı benzerlikler bulmamak kabil değildir. Son hikâyelerinde ise, açıktan açığa sür-

realizme doğru gider. 1945 ile 1950 arasındaki Türk hikâyeciliğinde şimdi Amerika'da olan Dr. Fikret Ürgüb'ün getirdiği sürrealist çeşniye burada yer vermemek imkânsızdır.

Yeni bir realizm

Son on senenin asıl karakteristik eserlerini daha ziyade toprak ve ziraatin makineleşmesi gibi meselelerin doğurduğu, gittikçe keskinleşen içtimâî realizmde toplanmış görmek daha yerinde olur. Belki de yukarıda bahsettiğimiz Steinbeck ve Amerikan romanı tesiri gençlere bu meselelere yaklaşmak imkânını vermiştir. Bu son on senenin en büyük hususiyeti yukarıda bahsettiğimiz gibi edebiyatın Anadolu'ya yerleşmesi, daha doğrusu mıntıka mıntıka Anadolu'nun kendi muharrirlerini yetiştirmesidir. Filhakika 1908 den sonra yetişenlerde olduğu gibi muharrir artık memleket içinde seyahat etmez, belki yetiştiği memleketin şartlarını arar. İşte Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar'ı kendilerinden evvelkilerden ayıran teknik, üslup, hattâ fikrî seviye itibariyle aralarındaki farkları bir çeşit hâlislik telâkki eden hususiyet budur. Bu saydığımız isimlerden Orhan Kemal daha ziyade Adana havalisinin ve oradaki içtimaî şartların romancısıdır. Ve şüphesiz teknik itibariyle içlerinde en sağlam odur.

İnce Memed'iyle 1955 roman mükâfatını alan Yaşar Kemal'in sanatını sâdık bir röportajla hülâsa etmek mümkündür. O da çocukluğunu geçirdiği Anadolu'nun cenup taraflarının romancısıdır. Yaşar Kemal'in bir hususiyeti de köylüyü iyi tanıması ve bilhassa folklora yakından âşina olmasıdır. İlk terbiyesini Ankara'da çıktığını yukarıda söylediğimiz *Ülkü* mecmuasında yapar.

Bu son on sene içinde şöhretini kuran hikâyeciler arasında acaibin realizminde o kadar yer tuttuğu Haldun Taner'i, *Ali* adlı büyük hikâye kitabıyle 1956 Türk Dil Kurumu sanat mükâfatını alan Orhan Hançerlioğlu'nu, üslup endişesi ile nesil arkadaşlarından ayrılan Tarık Buğra'yı sayalım.

Bu üç muharririn üçü de kuvvetli bir sosyal tenkitle insanın ferdî hayatını beraberce yürütürler.

Bugünkü Türk sahnesi

Burada Türk tiyatrosunun geçirdiği safhalardan bahsedecek değiliz. Tanzimat'la gelen nev'ilerin içinde yerli eser itibariyle bir bakıma en zayıf kalanı belki de bu sanattır. Halbuki yeni edebiyatın ilk nesilleri, aynı zamanda bir eğlence olması itibariyle halkın hayatına çarçabuk giren tiyatroda fikirlerini yaymak için en tabiî vasıtayı görmüşlerdi. Filhakika bu ilk devirdeki (1865 - 1885 seneleri arasında) edebî mahsullerin çoğu, oynatmak imkânlarının azlığına, mühim eserlerin hükûmet tarafından şiddetle takip edilmesine rağmen, tiyatro eser-

leridir. Yine bu devirde, hattâ daha evvelden, ilk ecnebî kumpanyalarının memleket içinde temsil vermeğe başladıkları tarihten itibaren (1840), Shakespeare ve bilhassa Molière tesirleri edebiyatımıza girmişti. İki def'a başvekil olan ve Türkçülük hareketlerine yazdığı bir lûgatle önderlik eden Ahmed Vefik Paşa'nın (1823 - 1891) yaptığı Molière tercüme ve adapteleri etrafında bir temsil mektebi değilse bile, bir tiyatro anlayışı teşekkül etmişti. Filhakika öteden beri mevcut olduğu anlaşılan halk komedisi böyle bir çalışmaya daha fazla imkân veriyordu.

Buna rağmen Türk sahnesinin asıl inkişafı 1914 yılında başlar, demek daha doğru olur. O yıl içinde memleketimize gelen ve Cihan Harbi yüzünden ancak birkaç ay İstanbul'da kalan Fransız sanatkârı Antoine'ın idaresi altında şimdiki Şehir Tiyatrosu'nun başlangıcı Dârülbedayi kuruldu ve memleketteki dağınık imkânlar muayyen bir anlayışın etrafında toplandı. Bu ilk ciddî teşebbüsü 1923 den sonra Türk kadınının sahneye girmesi, Ankara Konservatuarı'nda bir tiyatro mektebinin açılması ve nihayet Ankara Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşu tamamladı. Bugün modern tiyatronun bütün problemlerini benimsemiş, geniş repertuarlı, hiç olmazsa dışarıyı adım adım takip eden bir Türk sahnesi vardır. Ve daha mühimi ve ümitlisi, tiyatro sevgisinin gençlere ve bilhassa yüksek tahsil, hattâ lise gençlerine geçmesi, onların arasında çok ciddî sahne teşebbüslerinin başlamasıdır.

Yazık ki, yerli tiyatro eseri henüz çok azdır. Yukarıda ismi geçen Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Kudsi Tecer, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dıranas (Nâzım Hikmet de bu isimlerin arasındadır) gibi yaşı kırktan yukarı olanlar istisna edilirse, bilhassa genç nesillerde tiyatro yazanlar çok azdır. Hattâ tiyatro hayatımız için o kadar ümit verici olduğunu söylediğimiz genç teşekküllerin (Cep Tiyatrosu ve Yeni Tiyatro gibi) etrafında bile bu vadide asıl yaratmanın kendisi olan böyle bir çalışmaya rastlanmıyor.

Meseleler

Tiyatrodaki bu kısırlığı bir tarafa bırakalım. Yukarıdan beri verdiğimiz izahattan da anlaşılacağı gibi, bugünkü Türk edebiyatında bilhassa şiir, roman ve hikâyede, modern dünya edebiyatlarında görülen bütün cereyan ve modalar hemen hemen mevcuttur. Türk edebiyatçıları nesilden nesile artan bir hızla yaşadıkları zamana katılmağa çalışıyorlar. Birkaç nesil evvelinde sadece bir özenti gibi görünen bu devir ile birleşme keyfiyetini bugünkü nesiller için müşterek bir ruh hâlinin tabiî bir neticesi addetmek en doğrusudur.

Bu mühim vakıanın yanıbaşında belki daha ehemmiyetli olan ikinci bir vâkıa vardır ki o da bu edebiyatın cemiyetimizin realiteleriyle olan sıkı münasebeti, şu veya bu şekilde olsa da Türk insanının ve meselelerinin etrafında dönüşüdür. Bu bakımdan Türk edebiyatı hayatın anahtarını eline geçirmiştir, demek hatalı sa-

yılmaz. Bununla beraber bu edebiyat için henüz en mühim iç meselelerini halletmiştir de denemez.

Bu meselelerin başında şüphesiz ki, mazi ile olan münasebet gelir. Halk edebiyatı ve halk dili ile olan geniş bağlarına rağmen, genç nesiller eski kültürün büyük bir tarafına ve bu yüzden de o kadar peşinde koştuğu insanın bir tarafına hemen hemen yabancıdır. Bilhassa Cumhuriyet'ten beri büyük bir inkişaf gösteren tarih etrafındaki hareketlere, zaman zaman resmî hayata hâkim olan tarih mistiğine rağmen, bugünkü edebiyat nesilleri kendilerini âdetâ tarihin dışında görmektedirler. O kadar zengin an'anesi olan folklorun büyüsü onlara meselâ şiirde altı asırlık bir gayretle elde edilmiş olan şeyleri ve bilhassa eski klâsik şiirin asıl zaferi olan geniş ve dolgun sesi unutturmuş gibidir. Dildeki sadelik hareketlerinin, dili kendi mantığı dışında bir kullanışa doğru atması, hakikî bir ihtiyacı karşılamadan yapılan tasfiyeler dili plastik imkânlarından mahrum ettiği gibi, muayyen konuların üzerinde ısrarı ve muayyen zaviyelerden bakması da âdetâ yeni bir conventionnel'i doğurmuştur. Bilhassa çok renkli ve kendi başlarına bütün bir güzellik olan halk ifadelerinin olduğu gibi ve ısrarla kullanılması şâire kendi eserinde ferdî olmak imkânını pek az bırakmakta ve hattâ dili ve düşünceyi muayyen bir seviyede kalmak tehlikesine düşürmektedir.

Bütün bunlara hiç bir garp edebiyatında görülmeyen bir ifratla vezin ve gelenekten gelen şiir şekillerinin terkedildiğini de ilâve etmek icap eder. Dildeki esaslı değişme yüzünden dönülmesi güç olan aruz vezninin yerine gelen hece vezni kâfi derecede işlenmeden istidatlı gençler tarafından bırakılmış gibidir. Şiir tekniğindeki bu ihmal, yahut dile ve geleneğe karşı bu sorumsuzluk, şâiri çok defa satıhta buldukları ile yetinmeğe götürmekte, hiç olmazsa şiirin mucizesini sadece tesadüfe bırakmaktadır. Biraz evvel söylediğimiz muvazaayı doğuran âmillerden biri de bu keyfiliğin kendisi olsa gerektir. Bütün bunlar çok değerli bir yığın eserin asıl hitap etmeğe çalıştığı kitleye gerektiği gibi yayılmasına engel olmaktadır. Halbuki cemiyetimiz, türlü kültür tabakalarının mevcudiyetine rağmen, şâirlerini ve muharrirlerini daima ciddiye almış bir cemiyetti.

Bu noksanların içinde bizce en mühimi, bize anahtar vazifesini görecek olanı, dışardan bakılınca o kadar çeşitli bir manzara arzeden bu çalışmaların arkasında hakikî bir tefekkürün yokluğudur. Sembolizmden egzistansializme veya papülizm yahut içtimaî realizme kadar bugünün edebî mahsullerini sınıflandırabileceğimiz cereyanların hemen hepsi edebiyatımıza garplı yol açıcılarının dili ile, onların yaptıkları münakaşalarla girmiş bulunuyor. Daha müsait şartlar içinde yetişen ve bir çeşit entellektüel kudrete sahip olan evvelki nesillerin asıl tecrübelerini Millî Mücadele devirlerinde yapmış olmaları ve sadece millî davalara kapanmış olmaları belki de bunun sebebidir. Büyük bir okuyucu kitlesine dayanmamaları, dışardan gelen cereyanların ağır basması yüzünden hareketleri yarım kalan bu nesildeki gecikme yüzündendir ki, bugünkü edebiyatımızda nesil farkları başka memleketlerden çok bâriz şekilde görülür.

Gençler arasında tam mânâsı ile toplu bir çalışmanın yokluğu, hattâ bah-

settiğimiz cereyanların kendi adları etrafında toplanmış olmaması da bu sebeplere bağlanabilir.

Bugünkü edebiyatçılar sadece mecmualar etrafında toplanıyorlar, diyebiliriz.

Bu hususta bir fikir verebilmek için yukarıda bahsettiğimiz *Yeni mecmua* ve *Dergâh*'dan sonra bugüne kadar yalnız iki mecmuanın muayyen bir edebiyatçı grubunu, muayyen nazariye ve endişeler etrafında toplamış olduğunu söyleyelim. 1929 senelerinde çıkan *Yedi Meş'ale*'den sonra hakikî ve insicamlı bir işbirliği Orhan Veli ve arkadaşlarının çıkarttığı *Yaprak* (1944) mecmuası'nda görülür.

Yukarıda bahsettiğimiz genç tiyatro teşekküllerini o kadar ümitle karşılamamızın sebebi de böyle bir anlaşmaya, hep beraber yapılacak sanat yolculuğuna imkân verebileceğini düşündüğümüzdendir.

Bütün bu mülâhazalar, bugünkü Türk edebiyatının dilde, düşüncede realite ile derin münasebet ve memleketi görme ve yoklamadaki başarılarını övmemize elbette mâni olamaz.

YENİ TÜRKİYE, İstanbul, Nebioğlu Basımevi, 1959, s. 343 - 374.
«Türk-Amerikan Üniversiteliler Derneği tarafından yayınlanmıştır»

ŞARK İLE GARP ARASINDA GÖRÜLEN ESASLI FARKLAR

Şarkla garp arasında ilk bakışta göze çarpan ayrılıkları birkaç anafikre indirmek ve onlardan hareket ederek mütalaa etmek daima mümkündür. İtikadımca bunların başında şu iki zihniyetin eşya ve madde karşısındaki davranışları gelir. Söylemeğe hacet yok ki, burada bu kelimeleri en geniş mânâlarında, yani hem madde ve eşya, hem fikir ve hayal, zihnî ve içtimâî hayatın bütün verileri, hülâsa düşünen zekâ ve işleyen el karşısında nesne (objet) mânâsına alıyoruz.

Şark, maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişiklikle kabul eder. Telkin ettiği ilk hususiyetlerle yetinir.

Bu ilk karşılaşmada bazı mükemmelliklere kadar varır. Hattâ erişilmez bir hâl aldığı da olur. Fakat çarçabuk teessüs eden bir gelenekte bu mükemmellik durur, kalıplaşır.

Garp ise onu daima elinde evirir çevirir, zihninin karşısında tutar, ondan birtakım başka hususiyetler ve mükemmelleşme imkânları arar, onun hakkında en etraflı bilgiye sahip olmağa çalışır ve bu gayretler sayesinde sonunda bu maddeyi başka bir şey denecek hâle getirir.

Denebilir ki, Şark eşyaya ancak umumî şeklinde tasarruf eder. Hattâ bazen onu tabiattan sanki ödünç alır. Garp ise bünye mahiyetini anlamak ve bütün imkânlarını yoklamak suretiyle onu tam benimser.

Elmas işçiliği bu ayrılığın en iyi misâlidir. Şark, hiç olmazsa Cenubî Afrika madenlerinin keşfine kadar kıymetli taşların vatanı idi. Hâlâ büyüklüğü, parlaklığı, güzelliği ile hayalimizde bir masal gibi tutuşan mücevherlerin çoğu şarktan gelmiştir. Fakat elmas işçiliğinin üstün şekli garbın malıdır. İyi yontulmuş elmas ve pırlantanın bizde ismi Felemenk'dir. Bu memlekette asırlarca süren bir dikkatin mahsulü olan işçilik sayesinde, nohut büyüklüğünde bir taşın üzerindeki bir yığın ışık ocağı ile kırdığı aydınlık bir şehrayin gibi etrafa yayılır. Hâlâ bile bu ışık mikdarını halkımız garptaki adı ile tanır. Façeta kelimesi bir buçuk asırdır şehirli ağzında rastladığımız ecnebî kelimelerdendir. Bir pırlanta ne kadar küçük satha (façetaya) yayılırsa o kadar makbuldür.

Elmas işçiliği aslında şarkın malı olan bir işçiliktir. Fakat Şark memleketlerinde olduğu şekilde kalmadı. Hususî bir dikkat, spekülasyona kadar giden bir bilgi onu değiştirdi. Bu dikkat spekülatif'tir, çünkü ışığın kırılıp dağılma kabiliyeti üzerinde müşahedelerin, bilginin neticesidir.

Garpta, şiirde, musikîde, dilde, güzel sanatların her dalında, fikir ve cemiyet işlerinde daima bu dikkate ve bu bilgili tasarrufa şâhit oluruz.

Şark muhayyilesi eski masalların o tesadüfî mücevher bulucularına benzer. Zümrüt Anka kuşunun kendisini taşıdığı ıssız dağ tepelerinde toplayabildiğini toplar ve o kadarla kalır.

Şâirine göre şu veya bu kudrette bir duygu, bir yığın sosyal etkinin ve mutlak bir intellect inkârının olan bir coşkunluk, çok sağlam kaidelere dayandığı için daima usta bir işçilik, eşyanın arasında ilk bakışta yakalanan uygunluklar ve benzerlikler, oyunlar, bir çeşit «örneğine göre» nin ötesine geçmeyen bu çalışmaya kifayet ederdi.

Bu o kadar öyledir ki, Şark'ta muhayyile yoktur demek pek de yersiz bir iddia olmaz.

Filhakika muhayyile, bir his veya fikri yahut bir imajı nesiller boyunca tekrara düşmeden bütün imkânları ile yoklamak, mahiyetini değiştirene kadar onunla derinden uğraşmak, bu suretle dili herhangi bir kalıplaşmağa imkân vermeden zenginleştirmek ise, buna Şark şâirinin uzun tarihinde pek az rastlanır.

Bu bakımdan garplıların şark muhayyilesini övmeleri, bu eserlerde kendi dillerindekilerden çok başka bir şeye, eşyanın tabiî hâlinde kendisine veya hususiyetlerine yahut da tekrarın doğurduğu uygarlık inceliklerine rastlamalarından doğan bir çeşit aldanıştır, denebilir.

Şark hikâyeciliği ile Garp hikâyeciliği arasındaki ayrılıkta bu hâl iyi görülür. Şark hikâyesi daima başlangıcı olan masalda, onun başlıca şartları olan gayrı muayyen zamanda ve müphem mekânda macerasını anlatır, kaçışını temin eder veya hikmet dersini verir. Çıplak bırakılmış bir Çin veya Hint kelimesi yahut uzak bir şehir adı mekân olarak ona kifayet eder. Hiç bir meselesi yoktur. Hayata o kadar yakın olan *Makame*'de, o kadar tatlı *Binbir gece*'de bile kaba bir karakter ayrılışından daha ziyade lâtifede kalan bir mizah ve hicivden ileriye gitmez. Kaderin kendisine terkettiği insan talihinin üzerinde hiç durmadan şaşırtıcı ile dolu örgüsünü yapar. Garp'ta ise hikâye ve romanlar, daha evvel destanda sanatkârların dikkatinin önünde tuttuğu şey daima insan ve hayatın kendisidir. Şark hikâyesi bu dikkatin çok berisinde kendi kaçış âlemini kurmakla kalır. Onun için başlangıcında çok zengin temalarını olduğu gibi harcar, sonunda ise sadece kendini tekrar eder. Şahısların kendilerini aşan hiç bir zemini yoktur. Teferruata girmeği bilmediği için esaslıyı daima kaybeder.

André Malraux'nun resimden bahsederken söylediği "Şarkta tablo vardır, fakat meclis tiyatrodaki mânâsı ile yoktur" sözü, Şark resmi kadar Şark hikâyesinin de sırrını çözer. Meclis, bir veya birkaç kişi tarafından yaşanan psikolojik hava ve zamandır.

Musikî de aşağı yukarı böyledir. Şüphesiz klâsik musikîmiz halk havaları

ile beraber dünyanın en zengin denebilecek nağme hazineleridir. Bu musikîye ben bağlıyım. Fakat eksiklerini de inkâr edemem.

Nağmenin ötesinde yine değişik şekli ile nağme yahut da bir nağmeden öbürüne geçişler vardır. Bilmem söylemeğe hâcet var mı? Nağme musikînin iptidaî maddesidir. Onun işlenmesi, değişmesi yepyeni tertiplere girmesi lâzımdır.

Garp musikîsini bugünkü şekline getiren iki esaslı saz, tıpkı pusula ve sıfır gibi, Müslüman medeniyetinin icat ettiği veya değiştirdiği âletlerdir. Fakat eski minyatürlerde resimlerini gördüğümüz Arap kemanını bugün Oistrakh'ın elindeki sade kabiliyetine eriştiren şey, garplının hayatına girmiş eşyaya tasarruf kudretidir. Bugünkü keman, tıpkı insan vücudu gibi mukadder olgunlaşmanın çizgisini tüketmiş, artık ilâve ve tarh, hiç bir ameliyeyi kabul etmesine imkân ve lüzum olmayan bir tamamlıktır. Yine Şark'ın malı olan kanun ile klavsen ve piyano arasındaki fark ise, hemen hemen bir cins ve mahiyet değiştirmesine kadar gider. Ben, matbaa hâriç, piyanodan ve kemandan daha mükemmel bir insan icadı bulunmayacağına inananlardanım; meğer ki orkestra dediğimiz o muhteşem terkip ola.

Şurası var ki, keman ve kanunu icat ettiği zaman Müslüman medeniyeti bugün anladığımız mânâda Garp medeniyetinin yüzü idi. Kadîm Yunan ile Lâtinin miras ve tecrübelerine sâhip olan bu medeniyeti, Aristo'yu öğrenmek için bütün Avrupa Endülüs medreselerine akın ediyordu.

Eski Yunan'ı İran'dan, hattâ tarihinin o kadar bağlı görüldüğü Mısır'dan, Roma'yı sayısız bir zaman masalında çalkalanan sabırlı ve sanatkâr Çin'den, yavaş yavaş bir mevsim gibi kendisini bulan Ortaçağı ile Rönesans'ı ile Garp medeniyetini bir yığın hamlesinde hızını aldığı Müslüman medeniyetinden ayıran fark, işte bu dikkat, onun mahsulü olan şahsî tecrübe ve bu tecrübelerin birbirine eklenmesinden doğan bilgidir.

Deli Petro'nun hayranı olan bir şâir bu hükümdarın ölümüne ağladığı meşhur mersiyede "Sen aramıza şahsî tecrübe denen şeyi getirdin" diye onu över.

Dante ise daha evvel bu şahsî tecrübenin sanattaki yerini "Bir şeyi resmetmek için evvelâ o şeyin kendisi olmak gerekir" diyerek anlatır.

Garpla Şarkın arasındaki fark, işte bu yaptığı işi şahsen yaşamak, onun vasıtası ile realitenin içine iyiden iyiye yerleşme keyfiyetidir.

Bütün bunlara biraz da hayatındaki istikrar imkân verir. Bu istikrar, Garp medeniyetine tarihinin ve o tarihi mümkün kılan coğrafyasının bir hediyesidir. Fakat bu bir başka yazının mevzuudur.

CUMHURİYET, nr. 12965, 6 Eylûl 1960

5. Bölüm

HALK VE DİVAN EDEBİYATI

YUNUS EMRE (*)

Aziz dinleyicilerim,

Pek az şâir Yunus kadar isimsizin biraz ötesinde yaşamıştır. O, hüviyeti kolayca nüfus kâğıdına sığmayanlardandır. Dün, hakkında adından, şeyhinin adından, doğduğu söylenilen yerlerden, birkaç muasırından başka bir şey bilmiyorduk. Bugün ise elimizde Fuad Köprülü'nün çalışmalarından başlayarak bize bir yığın çok sarih bilgi veren çeşitli metodlarla yazılmış bir kütüphane dolusu araştırma ve tahlil var. Fakat Yunus bu bilgilerin hemen hepsini âdetâ inkâr etmekten hoşlanır. Aşk meydanına soyunurken fâni varlığını sanki bırakmış gibidir. O türkçenin içinde uçan bir yıldız olmağı, öyle görünmeği tercih etmiştir. Aşağıda söyleyeceğim gibi, kendisine seçtiği adıyle çok mânâlı bir yerde bulunmama sembolüdür. Gelenek onu yedi, sekiz mezarda yatar gösterir. Hangisinin hakikî mezar olduğu tarihçiler için hakikî mesele olmuştur. Fakat bunu gereği gibi bildiğimiz zaman dahi onu oraya bağlayamayız. Şüphesiz Sakarya kıyılarında doğdu. Fakat her yerde doğmuşa benzer. Eseri de böyledir. Adına iki bine yaklaşan şiir izafe edilir. En sıkı dil ve muhteva tenkidi bile bunları ancak altıda, yedide birine indirir. Halbuki o, kırk, elli mısra ile bize gelmeği tercih etmiştir. Ve bu kırk, elli mısra, tarih ve zaman fikrine meydan okuyan mısralardır. Bu mısralarla şâir, devrinin ötesinde her zamanın dili ve zevkiyle ve şüphesiz her nesil ve her hayat görüşü için konuşur :

Ben giderim yana yana
Aşk boyadı beni kana
. . .
Elinde asâsı hurma dalından
Yemen ellerinde Veysel Karanî
. . .
Ölümden ne korkarsın
Korkma ebedî varsın

(*) Tanpınar'ın müsveddeleri arasında çıkan bu yazı bir radyo konuşması olmalıdır.

gibi beyit ve mısraları hangi devre sokabilirsiniz? Onlar kendi üstünde toparlanmış türkçenin her zaman için taze çiçeğidirler. Hayatının öbür hususiyetleri de böyledir.

Ondan bahsedilirken Barak Baba, Tapduk Emre, Hacı Bektaş, Sarı Saltuk gibi bir yığın insan adına sık sık rastlarız. Bugün bunlara Şeyh Ebülvefa'nın adı da katıldı. Yarın şüphesiz daha birçok adlar gelecek ve biz bu yumuşak ruhlu dervişin halkası olduğu bütün geleneği öğreneceğiz. Fakat ne çıkar? Hiç biriyle onun şiirini izah edemeyiz. Hiç bir sözü dilimizde bir sevgi ve ruh rüzgârı gibi esen, birdenbire türkçenin ortasında saf altın gibi külçelenen ve gülen bu mucizeye bir sebep veya başlangıç gibi gösterilemez. O daima tek başınadır. Eğer muhakkak bir kalabalığa katılacaksa, bu kalabalık şüphesiz kendisinden sonra gelenler, yaptığı işi devam ettirenlerdir. Bâkî'dir, Nef'î, Nedim, Fuzulî, Şeyh Galib, Hâşim, Yahya Kemal'dir.

Hattâ muasırı olan adlı sanlı Mevlâna ile his ve düşünce yakınlığı dahi bu belirlikler ötesi yaşamağı, bu yalnız başınalığı bozamaz.

Burada ufak bir mukayese yapmama müsaade edin. Mevlâna şüphesiz bütün bir saltanattır. Fakat arkasında son dalı olduğu bütün bir hanedan şeceresi vardır. Yunus'un hanedanı kendisi ile başlar. Meğer ki, lehçe itibariyle uzak ve arkaik akrabası Ahmed Yesevî'yi hatırlayalım. Fakat Yesevî'nin eseriyle Yunus'un şiiri arasında bu sanatta esas olan dil zevkinin aydınlığı vardır. Yunus yaptığını bilen ve bunu bildiği, böyle istediği için yapan şâirdir. Tek kelimesiyle şâirdir.

Bütün bu saydıklarım, gün geçtikçe hayatı hakkında çok sarih bilgiler edindiğimiz bu şâiri kendiliğinden her türlü sarahatin ötesine çıkarırlar ve gün ışığında bir masal yaparlar. Onun içindir ki, evliyâ tezkirelerinde rastladığımız ve biraz da tasavvur edenlerin safdilliğine şaşırdığımız menkıbeler, onda büsbütün başka ve hattâ çok belirli mânâ kazanırlar.

Bu masal adıyle başlar. Yunus adında kendisinden evvel gelmiş bir sofî var mıdır, bilmiyorum. Ben herhâlde şimdiye kadar rastlamadım.

Yunus Peygamber'in hikâyesini hepimiz biliriz. O, bir balığın karnında günlerce kalan ve orada pişmanlık yaşları döktükten sonra ışığa dönen insandır. Bu macerayı karanlığın yuttuğu ve karanlıktan dönen insan diye hülâsa ederiz. Yunus bu adı benimsemekle şüphesiz bu peygamberin çilesini ve talihini benimsemiş oluyordu. Filhakika Tapduk Emre'ye intisabı, dergâhında kalışı, oradan ayrılışı, tekrar gelişi ve nihayet izin alıp insanlar arasına bu sefer onları irşât için yeniden girmesi, bütün bu kaybolma, kapanma, yeniden ve başka bir hüviyetle doğma hikâyesi, hep bu adın etrafında toplanabilecek vâkıalardır. Şurasını da hatırlatayım ki, o devirde Anadolu'da yaşayan sofî ve dervişlerin hemen hepsi türkçe ad veya lâkap taşırlardı. Çok muhtemeldir ki, Yunus bu adı kendisi seçmiş olsun, yahut da bu tesadüf bütün hayatına istikamet versin. Ben yine Peygamber Yunus'un balığın karnına coşkun bir fırtına yüzünden düştüğünü göz önünde tutarak birinci şıkka ihtimal veriyorum. Fırtınanın yerini burada Moğol istilâsının

hakikî bir cehennem yaptığı, doğduğu bu XIII üncü asır ortası tutar. Erenlik yolunda kaydettiği merhaleyi :

Taptuğun tapusunda kul olduk kapusunda
Yunus miskin çiğ idik piştik Elhamdülillâh

diye anlatan ve kendi eserini :

Derviş Yunus bu sözü eğri büğrü söyleme
Seni sigaya çeker bir Molla Kasım gelir

diyerek açıkça tenkit eden bu cinsten bir sembolizm, bu dikkat daima beklenebilir. Ortaçağ daima şaşırtıcı, daima iç içe ve daima semboller peşindedir. En ince ve gizli ile en coşkun onda daima birleşir. Zaten tarikat ve tasavvufta sembol esastır.

Kaldı ki, tasavvuf sistemini bütün incelikleriyle anlatan o şiirler, devrinin mühim eserlerinden olan *Risâlet-ün-nushiyye*'nin kendisi bize zamanının bütün ilmiyle beslenmiş gerçekten müstesna bir zekâyı, üstün bir entellektüaliteyi açıkça gösterirler. Fakat zekâ ve zihnî meleke, Yunus'un hâkim hasleti değildir. O, her şeyden evvel bir kalp adamıdır. O, insan talihini kendi içinde bütün acıklı ve yüksek tarafıyle bulanlardandı. Devriyle olan diyalogu bu kalp kuvvetiyle, onun verdiği yalnızlık duygusuyledir.

Dilimize ve ruhumuza gurbet kelimesini — tasavvuf yoluyle olsa da — aşılayan odur. Hangimiz, gurbet deyince o güzel kıt'ayı hatırlamayız :

Bir garip öldü diyeler
Üç günden sonra duyalar
Soğuk su ile yuyalar
Şöyle garip bencileyin

Yunus'ta gurbet, sevginin yalnızlık aynasıdır. Biz sevdiğimiz nispette yalnızızdır. Yalnızlığımız nispetinde kâinatla birleşir, kucaklaşırız. Yunus'un şiirinde ölümün aldığı o geniş ve az rastlanır yer de buradan gelir.

Bu şâir, insan hayatını metafizik bir endişede hülâsa etmesini biliyor ve onu ancak içimizden yenebileceğimizi bize öğretiyordu.

Moğol istilâsının kan ve ateş çağında, o bitmez tükenmez ıztırap, ölüm, hastalık, açlık ve ümitsizlik cehenneminde yaşayan insanlar bu sevgiye, tahammülü imkânsız realitenin ötesinde açılan bu geniş ve rahmanî ümit kapısına ekmek ve su kadar, rahat yastık ve uyku kadar muhtaçtılar.

Devrini gördük, şimdi aksiyonunu biraz daha tayin edelim. Bu seyyal ruh, bu iç âlem fâtihi :

Bir ben vardır bende benden içre

diyerek bizi maddemizin ötesinde ve onun dayanağı bütün bir âlemi açan bu şâiri, iki insanın arasında mütalaa etmek daima faydalıdır. İkincisi ile olan münasebeti ise asıl aksiyonudur. Ben Orhan Gazi'yi ve onunla beraber ikinci imparatorluğu kurmağa çalışanların hiç birini Yunus'tan ayıramadım. Ne zaman Orhan Gazi'nin çehresine biraz eğilsem, orada *Yunus divanı*'ndan aksetmiş çizgiler görürüm ve bütün o fütuhatların arkasında bu ruh kasırgası ile türkçede doğan yapıcı değerler dünyasını selâmlarım.

FUZULÎ'YE DAİR

I

400 üncü ölüm yılı münasebetiyle

Fuzulî şüphesiz en büyük şâirlerimizden biridir. Yunus'u istisna edersek böyle bir ayırma lâzımdır. Çünkü Yunus, 600 yıl evvelinden bugüne açılan kapıdır. Onunla ancak, Şeyhî, Necatî Bey, Bâkî, Nedim, Şeyh Galib gibi eski şiirin sıkı nizamı ve müşterek lûgatı içinde gerçekten bir çığır açabilen şâirler boy ölçüşebilirler. Fakat Fuzulî bir bakıma bu şâirlere de üstündür. Çünkü eseri bize onlardan çok ayrılan, tamamiyle şahsî diyebileceğimiz bir tecrübe ile gelir.

Dille o kadar ustaca oynamasına, şiirimizin birçok söyleyiş mükemmelliklerini kendisi bulmasına, hattâ eserinin bütününe bakılınca oldukça ağır basan zihnîliğine, mizahı ve hiciv kudretine — *Şikâyetnâme*'de bütün bir komedi unsuru vardır, hem de en yüksek cinsinden — rağmen, Fuzulî hayatı ve aşkı çok ciddî bir zaviyeden gösteren şâirlerdendir. Doğrusu istenirse, bir bakıma bütün lezzetleri kendine kapamış görünen bu insanda rastlayabileceğimiz tek haz, ıztırabın hazzıdır. Bir çeşit mazohizmden başka bir şey olmayan bu acıya atılış, onu özleme, onu hayatın tek gayesi, hattâ sebeb-i vücudu gibi göstermesi, bu işteki ısrarı eserini öbür şâirlerimizden ayıran büyük vasıflardan biridir. Denebilir ki, Fuzulî'nin şiiri, türkçenin içinde bir eski çağ trajedisinin korosu gibi döğünür.

Zevkimizi İstanbul mektebi diyeceğimiz büyük geleneğin tek başına idare ettiği devirlerde bile eserinin halk tarafından benimsenmesinin başlıca sebebi bu olsa gerektir.

Sözün kendi mükemmelliğiyle yetinemeyenler, şiiri bir iç ahenginde ve kendi lezzetlerinde aramayanlar daima ıztırabı, onun muhayyilemizdeki sihirli tesirini tercih ederler. Halk muhayyilesinde şâir, bir masalı olan insandır. Fuzulî'nin eseri bu masalı daima besler. Kaldı ki, Fuzulî ayrıca *Leylâ ve Mecnun*'u ile bütün edebiyatımız boyunca tek başına kalmış bir eserin sahibidir. Bâkî'nin *Mersiye*'si gibi *Leylâ ve Mecnun*'u da bir nevi uzun zamanı kapatan eserlerdendir. Nasıl XVIII inci asır sonuna, hattâ doğrusu istenirse nev'in mahiyet ve üslup değiştirdiği XIX uncu asra kadar (Âkif Paşa'nın küçük Hece mersiyesi ve *Makber*) mersiyeye çok rastlamazsak — gerçekten kendisini kabul ettirmiş eserden bahsediyorum — klâsik mevzuları ele alan büyük mesneviye de öyle rastlamayız. Muasırı Yahya Bey gibi, Ataî, hattâ Nâbî gibi bu yolda heves

edenler de az çok mahallî mevzulara, öğreticiye veya doğrudan doğruya tercümeye giderler. Ancak Şeyh Galib, *Leylâ ve Mecnun*'dan iki buçuk asır sonra *Hüsn ü Aşk*'ı yazar. Halbuki *Hüsn ü Aşk,* şahsî bir icat sayılması lâzım gelen bir tasavvuf istiaresidir. Kendiliğinden yarışın dışındadır, demek istiyorum. Ve şüphesiz ki, arkasında Mevlevî tarikatına bağlı bütün bir mensur edebiyat, mesnevî şerh ve tefsirleri, belki de Nahifî'nin *Mesnevî tercümesi* sayesinde ana dilde kaynak bir eserle çok gençken karşılaşmanın tesiri vardır. *Leylâ ve Mecnun* ise mevzuunu bütün bir medeniyetin benimsediği, dilden dile ve kültürden kültüre geçerken değiştirdiği bir hikâyedir.

Rahmetli Süleyman Nazif, bir yazısında *Leylâ ve Mecnun*'u *Romeo ile Juliet*'e benzetir. İlk bakışta oldukça şaşırtıcı ve mübalâğalı görünmesine rağmen, bu benzetişte doğru bir taraf vardır. Shakespeare'de rönesans başlangıcı, Nizamî'de yarı kalmış bir rönesanstan başka bir şey olmayan müslüman ortaçağı aşk ve gençlik rüyasıdır. Ve bütün aşk ve gençlik rüyaları gibi, muayyen bir içtimaî sistemin yaşayış, terbiye ve idealini içine alırlar. Bir rüya, bozulmaması, behemahal olduğu gibi kalması icap eden bir şeydir. Onun için ikisinde de ölüm o kadar tabiî karşılanır. Fakat Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnun*'u bir noktada belki Nizamî'nin hattâ Ali Şîr Nevaî'ninkini de geçer. Onun Leylâ'sı öbürlerinden daha fazla genç kızdır. Juliet gibi, Ophelia gibi, isterseniz Homiros'un Nausica'sı gibi — çünkü bu rüya edebiyatta onunla, Homiros'la başlar — genç kız, eserde sadece Mecnun'un şaşırtıcı macerasını yaşamasını temin etmekle kalmaz, ay ışığında kapalı bir bahçe gibi olsa da her lâhza kendi varlığını duyurur.

Onun kendi meseleleri içinde nasıl perişan olduğunu daima hissederiz. Fuzulî'nin üslûptan üslûba geçerken — aynı mevzuun muhtelif şâirler tarafından ele alınması — zarurî olan teksif sayesinde olsa bile, burada psikolojik bir maden bulduğu âşikârdır.

Unutmayalım ki, genç kız edebiyatın en az yakalayabildiği şeydir. Avrupa şiiri — burada şiir kelimesi üzerinde ısrar ediyorum — Shakespeare'den sonra ancak Stendhal'de *(Chartreuse de Parme*'ın Clelia'sı), Dostoievsky'de *(Beyaz geceler*'deki genç kız ve bazı romanlardaki ikinci derecede şahıslar) ve Tolstoi'da *(Harp ve sulh*'daki Natacha) bu sade bekleyiş hâlinde varlığı, onun dıştan gelen en küçük müdahalede darmadağın olacağını bilen ve kendi içinde toplanan mukavemeti, o bembeyaz sâfiyeti ve çok def'a ölümden başka her hareketi reddeden mutavaatını bulabiliriz. O girdiği her eserde ıztırabı, ölümü bile güzelleştiren bir saadet ışığıdır.

İşte Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnun*'unda kitabı bitirip gözlerimizi kapattığımız andan itibaren bizde Arap hikâyesine ve Nizamî'nin gerçekten dâhiyane olan yaratıcı tasarrufuna rağmen canlanan ilk hayal budur.

Fakat Fuzulî'nin buluşu burada kalmaz. Belki muhit yakınlığı bu mesneviyi hiç olmazsa bir tarafından asıl başlangıcı olan Arap hikâyesine yaklaştırır. *Leylâ ve Mecnun,* suyu sızdırdığı için serinleten o çok ince hamurlu tes-

tilere benzer. Her tarafından çöl sızar. Çöl sihirbazların en büyüğüdür. Çünkü biraz da seraptır. Serap, görünüşlerle hakikatin hiç bitmeyen karşılaşmasıdır. Çatlamış dudak, kamaşan göz ve daima kirişte kulak, durmadan bize serinlikler, çağlayan sular, bu sulara akın eden ceylân sürüleri ve kervan sesleri sunar. Hülâsa, çölde bütün dikkatleriniz mevcut olmayanı icat eder ve ona doğru koşar. Onun içindir ki, çölün terbiyesi bir çeşit görünüşlere mukavemetin terbiyesidir.

Mecnun çölün kendisi, yahut daha iyisi, içine yerleşerek değiştiği varlık (incarnation) tır. Vahdet fikrinin, ondan daha mânâlı bir sembolü azdır. O daima Bir'in etrafında toplanmak ister, onun için daima bir şeylerden soyunur, her adımda bir şeyler atar. Daima en esaslıyı, aslînin ta kendisini bulmak için gene çok esaslı bir şeyden (Leylâ'nın kendisinden ve kendi hayatından) vazgeçer. Onun bütün içtimaî kayıtlardan sıyrılışı, bütün sorumluluklardan vazgeçerek elde ettiği hürriyet, ölümle ebediyetin böyle elele verişi, Müslüman Şarkın ezelî birlik rüyasıdır. Şüphesiz ki, bütün bunlarda asıl icat şerefi şark şiirinin gerçek dehalarından biri olan Genceli Nizamî'nindir. Çünkü aslî birkaç buluşa ve sembole rağmen, Arap hikâyesini asıl işleyen ve bütün bir aşk ve vahdet özleyişinin masalı yapan, dağınık unsurları toparlayıp değerlendiren odur. Fakat Nizamî fazla İran'dır. Ve daha fazla da yaşadığı devirdir. Bunu anlamak için mesnevîyi tercümesinden okumak yeter (Ali Nihad Tarlan'ın tercümesi). Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnun*'unda yukarıda bahsettiğimiz muhit yakınlığı, yerinden kopan Mecnun'u doğrudan doğruya denecek kadar kendi çerçevesine iade eder. Sonra mevzuuna tasarruf şekli büsbütün ayrıdır. Belki de kurulmuş bir dilin verdiği rahatlıktan mahrum olan Fuzulî bu mesnevîde büsbütün başka, eserin ve şahısların kabartmasını daha bâriz kılan bir ekonomi ile karşımıza çıkar. Ayrıca hiç de ihmal edilmemesi lâzım gelen bir çeşit içten benzeme ve benimseme Mecnun tipini kuvvetlendirir.

Denebilir ki, Fuzulî'nin bize şiirleriyle verdiği kendi iç dünyası, bütün rindlik ve kalenderlik heveslerine, bazen gerçekten sıkıcı sanat oyunlarına rağmen, iki örneğin etrafında toplanır. Mecnun ve Kerbelâ şehidi Hüseyin. Bu mihverin öbür kutbundan, Hüseyin ve Kerbelâ'dan ve Fuzulî'deki şehit (martyre) psikolojisinden bir başka yazımızda bahsedeceğiz. Burada yalnız Mecnun'un ağzından yazdığı bazı gazellerin bir ikisini böyle seçtiğini, geçici olsa bile bu psikolojinin divanındaki bazı gazellerde devam ettiğini kaydedelim. Hattâ yanılmak ihtimalini hesaba katmak şartıyle ciddî bir tenkidin, bu noktadan hareket ederek Fuzulî'nin divan kısmındaki gazellerini *Leylâ ve Mecnun*'dan evvel ve sonra diye ikiye ayırabileceği ihtimali de öne sürülebilir.

Sanat tecrübesinin mühim bir tarafını da kompozisyonun bizzat sanatkâr üzerindeki tesiri yapar. Bütün kompozisyon boyunca kahramanlarının hayatlarını yaşayan ve hattâ eser bittikten sonra bunda bir müddet devam eden sanatkârlar bulunduğu gibi, bir eserdeki buluşları, öbürünü idare eden sanatkârlar da çoktur. Çünkü her tecrübe gibi, sanat da bir terbiyedir. Bu hususta Fuzu-

lî'ye en yakın misâli bize Ruhî-i Bağdadî verir. Divanında şaheseri olan *Terkib-i bend*'ini devam ettiren veya ona hazırlık olan bir yığın gazel vardır.

Leylâ ve Mecnun'un daha mühim bir tarafı da vardır. Bu hikâyede Fuzulî'nin soluğunu ancak kitabın tertibi, yani zaruretler keser. Dil iyi yoğrulmuş bir heykel veya testi çamuru gibi bütün kolaylığıyle tahkiyenin emrindedir. Yer yer bazı uzunluklar ve ufak tefek tekrarlarla toprağın hamuruna karışmış çakıllarla ve iyi yoğrulmamış parçalara benzeyen birkaç mısradan sonra (bu cins mısraların çoğunun her iki kafiyesi birden arapça kelimelerden gelir) tekrar plastik kıymetine kavuşur. Ve modelesine (şekil verme), yani hikâyeye devam eder.

Burada çamur ve heykel hayalini bir üslûp oyunu olarak değil, kuvvetle duyduğum bir şeyi anlatmak için kullanıyorum. *Leylâ ve Mecnun*'u her okuyuşumda daima çok yumuşak ve rahat bir madde ile karşılaştığını hissettim. Fuzulî'nin bazı kasideleri de bende bu hissi bıraktı. (Bilhassa "ben kimim..." diye başlayan *Kaside-i hasb-ı hâliye.)* Zaten kendisi de büsbütün başka vesile ile doğduğu ve yetiştiği yerleri övmek için olsa bile, şiirinden bahsederken bu toprak hayalini kullanır (Arapça ve Türkçe Divanlarının mukaddimesi).

Acaba Fuzulî dile getirdiği bu kolayca şekil alma kabiliyetini, bu yumuşaklığı, rahatlığı ve olgunluğu biliyor mu idi?

Şurası var ki, devri şiir dilimizin kurulduğu bir devirdir. Bunu ayrı bir makalede anlatmağa çalışacağız.

CUMHURİYET, nr. 11694, 14 Şubat 1957

FUZULÎ'YE DAİR

II

XV inci asrın ikinci yarısı ile XVI ncı asrın ilk yarısı, şiir tarihimizin en feyizli devridir. Yeni bir şiir dilini yaratmak işini üzerlerine alan bu devrin şâirleri, büyük bir dikkat ve gayretle dilin üzerinde duruyorlardı. Aruzun sesini türkçenin organizmasına mal etmek onların hem ideali, hem de çalışmalarını idare eden büyük disiplindi. Daha o devirde ustası olan İran şiiri ile Türk şiiri arasında bir yarış başlamıştı. Bu gayretle dil ve onunla beraber şiirin biraz da kendisi olan mısra (mısra, kozmosun içinde insan gibidir.) her on beş senede, yani her büyük şâirde bir kere yeni bir merhale kaydediyordu. Bu artık Şeyhî'de, Ahmed Paşa'da olduğu gibi yalnız muhteva itibarıyle bir zenginleşme değildir. Filhakika bu devirde Necatî, Yahya Bey, hattâ bütün çözüklüğüne rağmen, Hayalî Bey ve Usulî gibi şâirler, Divan şiirimizin asıl güzelliğini yapacak olan değerleri bulmuş gibidirler. Bu ses ve söyleyiş tarzı, bir kelime ile ve en şümûllü mânâsı ile şekil meselesi idi.

Eski şiirin İran şiirine bağlılığı, ufkunun dar oluşu, manzume şekillerinin hususîliği, bu şiire umumî şekilde bakılınca, bizi şüphesiz başka türlü hükümlere ve çok sert tenkitlere hattâ inkârlara götürür. Fakat şiirlerimizden ziyade eski kültüre ait olan bu tenkit ve inkârların arasında bile, bazen bir mısra veya beyit, hattâ bütün bir manzume havada güneş vurmuş bir gemi küpeştesi gibi hafızamızda birdenbire aydınlanır ve biz, bu eski şâirlerin yaptıkları işi bir lâhzada görür ve şaşırırız. Necatî Bey :

Beni ağlan beni kim üstüme gelmez ölicek
Bir avuç toprak atan bâd-ı sabâdan gayrı

Ayağı yer mi basar zülfüne berdâr olanın
Aşk u şevk ile verir cân u seri döne döne

mısralarıyle sızlanırken yahut meşhur mersiyesinde :

Yanında bunca kulundan bir âdemî bile yok
Beğim bu nice seferdir ki ihtiyar ettin

diye efendisine ağlarken Türk mısraının mahiyeti değişiyor, aruz sesimizin nizamı oluyordu. Bunlar o günün (Mersiye 1503 de yazılmıştır) türkçesi için yeninin ta kendisidir. O kadar yeniydiler ki, Lâtifî gibi şiir meraklısı ve oldukça uyanık bir adam bile tezkiresinde bu söyleyişlerdeki güzelliğin farkında görünmez ve bize Necatî'nin şiirinden örnek diye bugünün zevki şöyle dursun, devrinin zevkine dahi hitap etmesi şüpheli olan beyitleri ve mısraları, daha doğrusu mahallî şive tuhaflıklarını verir. Fakat mesaj, ondaki dersi alacak insana yahut insanlara tabiatıyle gidecekti. Nitekim aradan otuz yıl geçmeden Yahya Bey, efendisi Şehzade Mustafa öldürüldüğü zaman aynı vezinle, fakat daha değişik, daha velveleli bir sesle, aynı ruh hâli ve çığlık hâlinde mısralarla kalbimizin yolunu arar :

Meded meded bu cihânın yıkıldı bir yanı
Ecel celâlîleri aldı Mustafa Han'ı

Yabancı âlet aruz, bu mersiyenin ilk bendinde tıpkı Necatî'nin nadir mısralarında olduğu gibi, türkçenin kendi vücut çatısı ve hareket imkânıdır. Bundan sonraki heyecanlarımızı o idare edecek, toplumun kulağını o tatmin edecektir.

Ah bu eski şâirler... Niçin onları sık sık okumaz ve sevmeyiz, bir türlü anlamam. Bu mersiyedeki :

Nesîm-i subh gibi yerde koma âhımızı

mısraı Nedim'i âdetâ iki asır evvelinden müjdeler. Nasıl gerçekten de bir sabah meltemi gibi hafif ve uyku arasında devam eden azabı yeniden uyanış gibi iç darlığı ile yüklüdür.

Her şey dildedir. Dil, insan dediğimiz duygu ve düşünce kaosunun vuzuh noktasıdır. Bir anda var oluruz, onunla şekil alırız. İyi yapılmış, yani tam şeklini bulmuş bir mısra dilin çiçeğidir. Matematikten geometriye, rakstan resim, heykel, nağme ve musikîye kadar insan zekâsının bütün mebdelerini ve zaferlerini, bütün tecrübelerimizi toplar. Şeklini bulmuş mısra, dile geçişiyle kazandığı vuzuhu kaybetmeden insanı uzviyetinin en canlı tarafına, bütün teessürî hayatının başlangıcı olan noktaya, sesine, nabzına iade eder.

Necatî öldüğü zaman (1507) Fuzulî (Profesör Köprülü'nün doğumu için tahmin ettiği 1489 - 1494 yılları kabul edilirse) 13 - 18 yaşlarında idi. Bâkî ise Necatî'nin ölümünden yirmi yıl sonra (1526 - 1527) doğar. Kanunî Bağdad'ı fethettiği yıl Fuzulî — gene aynı tahmine göre — kırk bir veya kırk altı yaşlarındadır. Bâkî ise sekiz yaşlarında bir çocuktur. Belki de tezkirenin yazdığı gibi, bu yıllarda küçük bir saraç çırağıdır ve ellerinden büyük tokmaklarla yumuşak ve ağır kokulu meşinleri döğmekte, tahta çanaklarda ustasına çiriş hazırlamaktadır. (Bu en büyük şâirimizin işe saraç çıraklığından başlamasına bayılıyorum. Kendisine çok yakın vesikalar bunu söylemeselerdi, ben

böyle bir masalı kendim uydurmak isterdim. Çünkü şiir ve alel-umum sanat her şeyden evvel bir zanaatkârlık, madde üzerinde çalışma işidir. Parmaklarının arasında dili, şekil vereceği bir madde gibi görmeyen şâir, hiç bir surette şâir olamaz). Fuzulî'nin ölümü yılında ise yirmi dokuz yaşında, şöhretinin eşiğindedir. On sene sonra Kanunî için söylediği *Mersiye* ile sesi bütün imparatorlukta çınlayacaktır.

Bu küçük ve noksan kronoloji, şiirimizin gelişmesinde Fuzulî'yi Necatî Bey ile Bâkî'nin arasına kendiliğinden koyar. Bunu söylemekle, Fuzulî olmasaydı, Bâkî'nin sanatı olmazdı, demek istemiyorum. Ne de Zâtî, Yahya Bey, Hayalî, Usulî gibi devrin büyük şâirlerinin bu XVI ncı asır şiirindeki yerini inkâr ediyoruz.

Zaten Fuzulî'yi çağdaşı olan Diyar-ı Rum şâirlerinden ve bilhassa Bâkî'den birçok hususiyet birden ayırır. Kullandığı Âzerî lûgatı burada belki ikinci derecede kalır. Asıl mühim ayrılık sanatında, bütün bir ömür boyunca süren bir uzlette, muayyen mazmunların, hayallerin üzerinde ısrarla durmak sayesinde kendisi için vücuda getirdiği (çünkü her şâirde iradî taraf daima öndedir) söyleyiş ve duyuş tarzındadır. Gerçekten Fuzulî, eski şiirin içinde, Âzerî zevki ile geldiği için değil, kendisi olduğu, kendisine mahsus bir ferdî masalla geldiği için, uzak ve az çok muhtar bir eyalete benzer.

Kaldı ki, bilhassa gazellerine bakılırsa Fuzulî daha ziyade asır başı şâirlerine yakındır. Onlar gibi, sözü çok def'a dilin içinden âdetâ zorla çeker. Ve şüphesiz bizim için bazı söyleyişlerinin lezzetini, dili şâirle beraber bulmamız zannı yapar.

Bununla beraber birkaç gazel ve kasidesinde, bazı musammatlarında ve bilhassa *Âl-i Abâ mersiyesi*'nde tecrübe değişir, klâsik şiirimizin en büyük vasfı olan o doğrudan doğruya konuşmaya, rahat ve geniş soluklu mısraların dünyasına gireriz :

Kârbân-ı râh-ı tecrîdiz hatar havfın çeküp
Gâh Mecnun gâh ben devr ile nevbet bekleriz

. . .

Bir bölük ankalarız Kaf-ı kanaat bekleriz

. . .

Esîr-i gurbetiz biz senden özge âşinâmız yok

. . .

Sabâ kûyunda dildârın nedir üftâdelerin hâli
Bizim elden geçersen bir haber ver âşinâlardan

. . .

Gam-ı eyyâm Fuzulî bize bîdâd etti
Gelmişiz acz ile dâd etmeğe sultânımıza

. . .

Göklere açılmasın eller ki dâmânındadır.

Bunlar o cins mısra ve beyitlerdir ki, bütün bir medeniyet değişmesinin arasından hatırlarken bile içimizde bir şeylerin kabardığını ve değiştiğini, zamanımıza çok yabancı birtakım tecrübelere ister istemez râm olduğumuzu duyarız. Fakat asıl mühimi, bu mısra ve beyitlerin dili ve söyleyiş tarzı, kimi yalvaran, kimi tenhada kendi kendimize mırıldanmayı isteyen ve kimisi de nefes cihazımızı sonuna kadar zorlayan ses perdeleridir. Çünkü doğrusu istenirse bütün bu hayaller Fuzulî'den çok evvel, hattâ ezberlenmiş şeyler gibi vardı. Fakat Fuzulî, söyleyişi ile onları değiştirdi. Birkaç misli çoğaltabileceğimiz bu örneklere, Nedim'in uçarı çapkın beytinde hiç de yerini yadırgamayan :

Arzu sergeşte-i fikr-i muhâl eyler beni

mısraıyle gene onun bir şarkısından kopmuş zannını bırakan :

Kanı ey zâlim bizimle alıd-ı peymân ettiğin

mısraını ve nihayet aruzu tatlı bir konuşma yapan o çok hafif, yarı çığlık ve bütün sevgi, yalvarma ve oyun :

Gözüm cânım efendim sevdiğim devletli sultanım

hitabını, şâirin dili kaç tarafından ele aldığını göstermek için ilâve edelim.

Fuzulî bu cins mısralarda aruzla ve dille gerçekten oynar. Bazen vezni bir mısraın içinde birkaç kere kırar. Bu rahat mafsallı mısralara kasidelerde daha sık rastlanır. Bazen de kasidelerde sözü çeşitli oyunlarla âdetâ kafiyeli ve vezinli bir nesir hâline getirdiği olur. Türk kasideciliğine Bâkî'den Nedim'e kadar bir yığın şaheser kazandıran o tatlı hasbıhâl edasını getiren, biraz da her söylemek istediğini ne yapıp yapıp behemahal söyleyen bu üç dilin virtüozu filolog şâirdir.

Fakat bu dil kudretinin kendisini en iyi gösterdiği manzume şüphesiz ki *Âl-i Abâ mersiyesi*'dir. Denebilir ki, Şeyhî'den başlayarak Ahmed Paşa, Kıvâmî, Necatî Bey'in mersiyeleriyle tek bir veznin (mef'ûlü/fâilâtü/mefâîlü/fâilün vezni) etrafında hemen hemen bir asır boyunca devam eden bir yığın tecrübe, bu mersiyede asıl şeklini ve kıvamını bulur. Daha birinci mısraından itibaren Fuzulî bize kendi sesini kabul ettirir. Üçüncü parçada ise, sanatının en yüksek noktasındadır :

Tedbîr-i katl-i Âl-i abâ kıldın ey felek
Fikr-i galat hayal-i hatâ kıldın ey felek
Berk-i sahâb-ı hâdiseden tığlar çeküp
Bir bir havâle-i şühedâ kıldın ey felek
Bir rahm kılmadın ciğeri kan olanlara
Gurbette rûzigârı perîşân olanlara

Birbirini kovalayan dalgalar gibi üstümüze gelen on mısradan sonra bend beytindeki dönüş ve sözün kudretinden hiç bir şey kaybetmeden kesiliş, şiirimizde ilk def'a görülüyordu.

Şüphesiz *Kanunî mersiyesi*'nde bu parça ile dahi ölçülemeyecek kadar güzel şeyler vardır. Kaldı ki, Bâkî'nin soluğu bütün mersiye boyunca kesilmeden devam eder ve bend beyitleri daima birbirinden üstün bir eda ile parçaları kapatır. Bununla beraber İstanbullu şâirin zafer arabasının Fuzulî'nin açtığı yoldan geçtiği de inkâr edilemez.

CUMHURİYET, nr. 11708, 28 Şubat 1957

FUZULÎ VE BÂKÎ

Fuzulî ile Bâkî, iki kutup gibi karşılaşırlar. Aralarındaki konuşma yaşadıkları devri aşar, hattâ Tanzimat'a ve bugüne kadar gelir. Bu, bütün tarih hesaplarının dışında sanat dünyasının ritmini yapan iki ayrı anlayıştır.

Fuzulî şiiri sadece kalbe ait bir macera telâkki eder ve ıztırabı şâir için yaşanacak tek iklim gibi görür. (Bunu *Farsça Divanı*'nın mukaddimesinde söyler, fakat aynı mukaddimede tabiatının daha ziyade kaside ve muamma yazmağa müsait olduğundan da bahseder.) Onda her şey kendiliğinden "ben" in etrafında toplanır ve oradan hareket ederek dünyasını yakalar. Dil, Fuzulî'de her şeyden evvel bir yaratma işinin başlangıcı olan teessürînin vasıtasıdır.

Bâkî'de ise, kurucu unsurlarıyle Fuzulî'ninkinden hiç de farklı olmayan bu iç âlem, kendisini aşan bir nizama bağlı gibidir. Onun arasından, onun icaplarıyle konuşur. Dil, bu yüzden daha ziyade dış âlemin malıdır; onu kurmakla işe başlar ve biz yarattığı dünyanın arasından onu alış sekliyle, yahut ona verdiği şekille Bâkî'nin kendisinde buluruz.

Eninde sonunda aynı dilin, aynı medeniyetin ve aynı asrın — yirmi, yirmi beş yıllık bir farkla — iki insanı olan ve zaruretiyle birbirine çok benzeyen, biri öbürüne az çok tesir etmiş, yahut muhteva ve şekil itibariyle bir yığın şey telkin etmiş iki şâir arasında bu kadar ayırıcı bir kıyas kullanmaktan çekinmesek, bu ayrılığı bir Dionysos - Apollon karşılaşması gibi gösterirdik.

Filhakika Fuzulî'de ıztırapla ve insan kaderiyle doğrudan doğruya temas ederiz. O eski şiirin lûgatını ve modalarını kendi hayatının meseleleri için benimsemiştir. Bunda ne kadar samimîdir? Bunu bilmiyoruz. Ve doğrusu istenirse bu suali sormağa fazla hakkımız yoktur. O bize muayyen bir çehre ile hattâ bir çeşit şahsî masalla gelmek istemiştir. Ve bir yığın tezada rağmen bugüne kadar bu masalı tutmuştur. Bu demektir ki, bu eserde ikinci makalemizde bahsettiğimiz irade tarafı ne kadar galip olursa olsun, onu tutan birtakım büyük psikolojik esaslar vardır. Vâkıâ bazı şiirlerinde o da eğlenmeye çalışır, neş'eli görünmek ister, çapkınca mazmunlar, şarkılar yapar. Hattâ eserinde ten hazlarına bir çeşit açılış dahi vardır. Unutmamalı ki, Nedim'den evvel Hamamiye yazan — "Hamam" redifli gazel — odur. Ve bu küçük şiir bir tarafıyle bütün bir sensualité olduğu gibi, saydığı teferruatla ve kurduğu hava ile de çok cazip şekilde tasvirîdir. Daha doğrusunu isterseniz, Şark minyatüründen Garp

resmine geçmiş denecek buğulu sıcak hava, çıplak ten ve hazdır. (Zaten bazı sensuel çığlıklarda, mahallî hayat tasvirinde Nedim'in asıl başlangıcı odur, denebilir. Tabiî aradaki büyük farkı gözetmek şartıyle. Çünkü Nedim çok başka bir âlemdir).

Fakat bütün bunlar eski şiirin kendisinde bulunan, hiç olmazsa bizde asıl Necatî ile başlayan bir ikiliğin neticesidir. (Hamam şiiri ayrıca anlatılmaya muhtaçtır). Bu ikiliğin Fuzulî'de ağır basan tarafı şüphesiz ki, ıztıraba bakan tarafıdır. Orada Fuzulî bütün oyunlarına rağmen ölçüsüzdür.

Daha birinci makalemizde onda ıztırap hazzından başka bir hazza rastlanmadığını söyledik. Fakat ıztıraba kendisini nasıl verir, nasıl sadece onda kendisini bulur, nasıl kuvvetle şikâyet eder. *Divan*'ında satırların arasında her lâhza bir çeşit Laokoon gibi çığlıkla açılmış ağzını ve gerilmiş adalelerini görmemek kabil değildir.

Bâkî ise onun tam zıttıdır. Hayatın cilveleri karşısında çok sâkin ve ölçülüdür. Rinddir, hazperverdir, dünya nimetlerinden hiç birini kaçırmak istemez, fakat hiç birine de lüzumundan fazla kendini kaptırmaz. O, tam mânâsıyle bir "grand seigneur" yahut bizdeki karşılığı ile eski Osmanlı büyüğüdür. İhtirasın yerine güzellik dediğimiz mucizeyi tatmaktan başka birşey olmayan bir bağlanma, ıztırabın yerine hafif ve iyi ayarlanmış, her lâhza kendisini geçen ve hepimizi birden ifade eden bir hüzün ona yeter. Biraz da naza benzeyen ve daha çok bir iyileşme sıtması gibi bizi yaşadığımız ana bağlayan bu ölçülü hüzün, denebilir ki Bâkî'nin asıl hareket noktasıdır. Belki o, insan kaderini olduğu gibi kabul ettiği için onu kendi içinde yenenlerdendir.

Din bile bu iki şâirde ayrı çehrelerle karşımıza çıkar. Sünnî veya şiî Fuzulî alabildiğine dindardır. Divanı her minareden başka bir kasidenin okunduğu Arabistan ramazan geceleri gibi naat ve tevhit sesleriyle çınlar. Elleri her lâhza duadadır. Aşk veya sevgili bile ona bir çeşit ulûhiyet gibi görünür.

Tercüme şeklinde olsa dahi türkçenin en güzel siyer kitabını yazan (hem ne dille ve her kelimenin karşılığını arayarak, bulamadığını anlatarak. *Mevâhib-i ledünniye*'yi her okuyuşumda Bâkî'nin niçin bir lûgat yazmadığını kendi kendime sorarım) Bâkî'de ise doğru dürüst dindar tek bir manzumeye rastlanmaz. Din, bu kazaskerin *Divan*'ına cemiyetin hayatını tâyin ettiği derecede girer. Niçin söylemeyelim ki, bu din adamı, şiirinde zannettiğimizden fazla lâiktir ve içtimaîdir.

Bu ayrılığın en derinleştiği noktalardan biri de, iki şâirin ölüm karşısındaki tavırlarıdır. Fuzulî'de ölüm, bir gölge yahut hayat orkestrasının asıl aksisadası gibi şâirin peşi sıra yürür. Ölümü ister mi? Sever mi? Şüphesiz ki hayır. Fuzulî hissîliği hiç bir zaman ölümü istemek derecesine götürmemiştir. Ne de onda mutlak sükûnu aramıştır. Zaten (Üstühan-ı kellem içre tutsa akrepler vatan) diyen şâir için böyle bir temennî düşünülemez. Fakat onu unutamaz da. Tıpkı eski ölümün zaferi tabloları gibi o, orada, şâirin arkasındadır. Her lâhza şiirinin aynasını onun nefesi bulandırır. Günlerinin kadehinde asıl çalkanan odur.

Bütün o çığlıklar, o dualar, sevme ve tapınma hisleri, arzular ve oyunlar çok def'a bu ifritin kendi üstüne dönüşlerinden, şekil değiştirmelerinden doğar. Zaten bu oyunların bir kısmı onu kendinden uzaklaştırmak içindir.

Bir bakıma Bâkî ölümle daha çok meşguldür. Fakat çok başka şekilde. Bâkî için ölüm, XIX uncu asrın o mutlakçı sanatkârları gibi, eserinin ve kendisinin tam anlaşılacağı insan hafızasının mısralarının parıltısına boğulacağı ebediyetin kendisidir. Bu noktada şüphesiz Bâkî yalnız değildir. Müslüman şark şiiri sanatın ebediyetine inanmıştır. Fakat:

Minnet Hudâya devlet-i dünyâ fenâ bulur
Bâkî kalur sahife-i âlemde adımız

diyen, kendisini hayatın cilveleri karşısında ölümle, ebediyetle teselli eden şâir, oyuna başka türlü girer. Hattâ sadece sesine sindirdiği hüzünle Bâkî (Sebt'est ber ceride-i âlem devam-ı mâ) mısraıyle kendisinden evvel aynı şeyi söyleyen Hâfız'dan bile ayrılır, denebilir. Yahya Kemal'in bu beytin bulunduğu gazele yaptığı emsalsiz taştiri okurken, bu iki şâirin bu kadar mükemmel kaynaşması beni çok düşündürdü. Ve nihayet bunun sadece Çaldıran şehnâmecisinin şüphe götürmez ustalığından gelmediğini, Bâkî'nin gazelinde ve dünyaya bakışında çok modern bir tarafın da bulunduğunu anladım. Âşikâr ki, Bâkî insanlara ve insan hâfızasına inanıyor ve asıl hayatının hâfızalardaki hayatı olacağını biliyordu.

Bunun dışında vazifesini yapmış insanın sâkin bekleyişi vardır. Fakat Bâkî bununla da kalmaz, zaferi olacağını telâkki ettiği bu hadiseyi bazen merakla beklediği olur. Hattâ kendi cenaze merasimini kendisi hazırlar:

Kadrini seng-i musallada bilüp ey Bâkî
Gelüp el bağlayalar karşına yârân saf saf

Doğrusu istenirse, bu beyitte, şikâyeti geçen büyük bir şey vardır. Bunu ancak kendi etrafıyle tam kaynaşmış, Mallarmé'nin tâbiriyle tam "kabile" nin adamı olduğuna inanmış bir insan söyleyebilirdi. Eskilerin çok sevdiği hikmet tarzında bir şaheser olan:

Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş

mısraı da az çok böyledir. Bu mısraı her tekrarlayışımda bana Bâkî, uzakta, bilmediğim bir yerde, ışıkların ve gölgelerin beraberce kaynaştığı bir mücerret âlemde, yüzünü dünyamıza iyice uzatmış bir aksisada tanrısı imişcesine kendi sesinin akislerini dinliyor gibi gelir. Bâkî ölüme değil, sanata inanıyordu.

Fakat bu iki şâirde dünyalarını yapan lûgatın kendisi de ayrıdır. *Bâkî Divanı* baştan aşağı kıymetli madenler ve sanat eşyası ile doludur. Sanki kasıdelerini sunduğu hükümdarın asıl hazinelerine sahip olan oymuş gibi, durmadan ortalığı parıltıya boğar. Burada bugün için tatsız bir imajın arasından altın

kabzalı ve mücevher kakmalı bir kılıç fırlar, biraz ötede bir kalkan küçük bir güneş gibi parlar, murassa çerçeveli aynalar, içlerindeki güzellerle ufkumuzu derinleştirir, murassa kadehler, ipekli kumaşlar, ham, işlenmiş madenler, taşlar, birbirleriyle yarışa girerler. Bu hakikî bir renk ve ışık cümbüşü, hattâ israfıdır. Mevsimler bile bu şiire eski Mısır hazinelerini getiren donanma gemileri veya ganimet kervanları gibi kıymetli şeylerle yüklü gelir. Bu sadece eski şiirin hayal dünyasında bir kelimenin tuttuğu yer dolayısıyle değildir. Bâkî, renkliyi, parıltılıyı ve kıymetli olanı sever. Onun hiç bir riyazeti yoktur. Düşünün ki, ağaçlar içinde en sevdiği, kendi başına bir sefahat olan erguvandır. Bâkî sadece bu ağacı sevmekle kalmaz, sevgilisini erguvanî elbiselerle bile giydirir. (Belki erguvan o devirde gelmiş veya çok muhtemel ki yeniden moda olmuştu. Devir bahçe zevkine düşkündür. Yahya Efendi gibi evliya tanılan bir zat bile, vaktini bahçe tanzimi ile geçirir).

Fuzulî'de bu cümbüş ve israfın izini bulamayız. Hattâ Bâkî'nin kullandığı bütün o parlak madenler, taşlar, çok def'a Fuzulî'de kısılmış bir lâmba gibi renk ve parıltılarını bile kaybeder. Çünkü onun lûgatı fakirlik ve ıztırabın etrafında döner ve aynası yalnızlığın aynasıdır. Mihnet, gam, kanaat, uzlet, gözyaşı, hicran, yoksulluk... Şikâyetlerine bakıp da bu lûgatı Fuzulî'ye sadece talihin cebrettiğini zannetmeyin. Bütün bu riyazet ve takva terbiyesi onu ister. Fuzulî kendisini bütün dünya nimetlerinden sıyrılmış, yarı çıplak, her şeyden mahrum, şarkın o ezelî padişah - dilenci (yahut derviş) karşılaşmasının tam öbür ucunda bulunca hakikî çehresini aldığını zanneder. Bunun için de durmadan soyunur, fırtınaya tutulmuş bir gemi gibi durmadan bir şeyler atar ve attıkça başı yukarıya doğru yükselir. Tecridin tam zirvesinde, başı bulutlardadır.

Fakîr-i pâdişâh-âsâ gedâ-yı muhteşemem

Garip bir i'tisaf mistiği içinde gelecek şöhretini bile reddeder. Kendisi için (fâni-i mutlak) tâbirini kullanması kadar mânâlı ne olabilir? Mutlak şekilde fânilik insanın adının bile unutulmasını ister. Halbuki Fuzulî bu şiir adını bulmak için ne kadar uğraştığını, ne ince hesaplarla onu seçtiğini *Farisî Divanı*'nın mukaddimesinde uzun uzun anlatmıştır.

Şüphesiz bütün bunlar biraz edebî moda, biraz hususî estetik hattâ dışarıdan, bilhassa tasavvuftan gelme terbiyedir. Fakat bir terbiyenin bu kadar derinden insanı kavraması, bir şâirin kendi masalına bu kadar inanması için ortaya başka âmillerin girmesi icap eder.

CUMHURİYET, nr. 11756, 17 Nisan 1957

FUZULÎ'YE DAIR

Fuzulî en büyük şâirlerimizden biridir. Yunus'u istisna edersek — böyle bir ayırma lâzımdır; çünkü Yunus 600 yıl evvelinden bugüne açılan kapıdır — onunla ancak Nesimî, Necatî Bey, Nef'î, Bâkî, Nedim, Şeyh Galib gibi eski şiirin sıkı nizamı ve üçüzlü lûgatı içinde gerçekten bir çığır açabilen şâirler boy ölçüşebilirler. Fakat Fuzulî bir bakıma bu şâirlere de üstündür. Çünkü eseri bize onlardan çok ayrılan, tamamiyle şahsî diyebileceğimiz bir tecrübe ile gelir.

Dille o kadar ustaca oynamasına, şiirimizin birçok söyleyiş mükemmelliklerini kendisi bulmasına, hattâ eserinin bütününe bakılınca oldukça ağır basan zihnîliğine, mizah ve hiciv kudretine - *Şikâyetnâme*'de bütün bir komedi unsuru vardır, hem de en yüksek cinsinden - rağmen Fuzulî, hayatı ve aşkı çok ciddî bir zaviyeden gösteren şâirlerdendir. Bir bakıma bütün lezzetleri kendine kapamış görünen bu insanda rastlayabileceğimiz tek haz, ıztırabın hazzıdır. Bir çeşit mazohizmden başka bir şey olmayan bu acıya atılış, onu özleme, onu hayatın tek gayesi hattâ sebeb-i vücudu gibi göstermesi, bu işteki ısrarı, eserini öbür şâirlerimizden ayıran büyük vasıflardan biridir.

Denebilir ki, Fuzulî'nin şiiri, türkçenin içinde bir eski çağ trajedisinin korosu gibi dövünür.

Zevkimizi İstanbul mektebi diyeceğimiz büyük geleneğin tek başına idare ettiği devirlerde bile eserinin halk tarafından benimsenmesinin başlıca sebebi bu olsa gerektir.

Burada ister istemez üzerinde durmamız icap eden bir anlaşmamazlık vardır.

Sözün kendi mükemmelliğiyle yetinemeyenler, şiiri bir iç ahenginde ve kendi lezzetlerinde aramayanlar, daima ıztırabı, onun muhayyilenizdeki sihirli tesirini tercih ederler. Halk muhayyilesi şâirin bir masalı olmasını ister, Fuzulî'nin eseri bu masalı daima besler. Kaldı ki, Fuzulî ayrıca *Leylâ ve Mecnun*'u ile bütün edebiyatımız boyunca tek başına kalmış bir eserin sahibidir.

Bâkî'nin Mersiyesi gibi onun *Leylâ ve Mecnun*'u da bir nevi uzun zamanı içine kapatan eserlerdendir. Nasıl XVIII inci asır sonuna, hattâ doğrusu istenirse nev'in mahiyet ve üslûp değiştirdiği XIX uncu asra kadar (Âkif Paşa'nın Küçük Hece mersiyesi ve *Makber*) mersiyeye pek rastlamazsak — gerçekten

kendisini kabul ettirmiş eserden bahsediyorum — klâsik mevzuları ele alan büyük mesneviye de öyle rastlamayız. Muasırı Yahya Bey gibi, Atâî hattâ Nâbî gibi bu yola heves edenler de az çok mahallî mevzulara, öğreticiye veya doğrudan doğruya tercümeye giderler. Ancak Şeyh Galib, *Leylâ ve Mecnun*'dan iki buçuk asır sonra, *Hüsn ü Aşk*'ı yazar. Halbuki *Hüsn ü Aşk* şahsî bir icat sayılması lâzım gelen bir tasavvuf istiaresidir. Kendiliğinden yarışın dışındadır demek istiyorum; ve şüphesiz ki, arkasında Mevlevî tarikatına bağlı bütün bir mensur edebiyat, Mesnevî şerh ve tefsiri, belki de Nahifî'nin *Mesnevî tercümesi* sayesinde ana dilde kaynak bir eserle çok erken yaşta karşılaşmasının tesiri vardır. *Leylâ ve Mecnun* ise mevzuunu bütün bir medeniyetin benimsediği, dilden dile ve kültürden kültüre geçerken değiştirdiği bir hikâyedir. Burada Fuzulî'nin Galib üzerindeki büyük tesirinden bahsetmeyeceğiz.

Rahmetli Süleyman Nazif, bir yazısında *Leylâ ve Mecnun*'u *Romeo ile Juliet*'e benzetir. İlk bakışta oldukça şaşırtıcı ve mübalâgalı görünmesine rağmen, bu benzetişte doğru bir taraf vardır. Shakespeare'in trajedisi gibi Nizâmî'nin mesnevisi de bir medeniyetin, (Shakespeare'de Rönesans başlangıcı, Nizâmî'de yarı kalmış bir Rönesans'dan başka bir şey olmayan Müslüman Ortaçağı) aşk ve gençlik rüyasıdır. Ve bütün aşk ve gençlik rüyaları gibi, muayyen bir içtimaî sistemin yaşayış, terbiye ve idealini içine alır. Bir rüya, bozulmaması, behemahal olduğu gibi kalması icap eden bir şeydir. Onun için ikisinde de ölüm o kadar tabiî karşılanır. Fakat Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnun*'u bir noktada belki Nizâmî'nin, hattâ Ali Şîr Nevaî'ninkini de geçer. Onun Leylâ'sı öbürlerinden daha fazla genç kızdır. Juliet gibi, Ophelia gibi - isterseniz Homiros'un Nausica'sı gibi — çünkü bu rüya edebiyatta onunla, Homiros'la başlar — genç kız, eserde sadece Mecnun'un şaşırtıcı macerasını yaşamasını temin etmekle kalmaz, ay ışığında kapalı bir bahçe gibi olsa da her lâhza kendi varlığını duyurur.

Onun kendi meseleleri içinde nasıl perişan olduğunu daima hissederiz. Fuzulî'nin üslûptan üslûba geçerken — aynı mevzuun muhtelif şâirler tarafından ele alınması — zarurî olan teksif sayesinde olsa bile burada psikolojik bir maden bulduğu âşikârdır. Unutmayalım ki, genç kız edebiyatın en az yakalayabildiği şeydir. Avrupa şiiri — burada şiir kelimesi üzerinde ısrar ediyorum — Shakespeare'den sonra ancak Stendhal'de *(Chartreuse de Parme*'ın Clelia'sı) Dostoievsky'de (*Beyaz geceler*'deki genç kız ve bazı romanlardaki ikinci derecede kız tipleri) ve Tolstoi'da (*Harp ve sulh*'daki Natacha) bu sade bekleyiş halinde varlığı, onun dıştan gelen en küçük müdahalede darmadağın olacağını bilen ve kendi içinde toplanan mukavemetini, o bembeyaz safiyeti ve çok def'a ölümden başka her hareketi reddeden uysallığını bulabiliriz. O girdiği her eserde ıztırabı, ölümü bile güzelleştiren bir saadet ışığıdır.

İşte Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnun*'unda kitabı bitirip gözlerimizi kapattığımız andan itibaren bizde Arap hikâyesine ve Nizamî'nin gerçekten dâhiyane olan yaratıcı tasarrufuna rağmen, canlanan ilk hayal budur.

Fakat Fuzulî'nin buluşu burada kalmaz. Belki muhit yakınlığı bu mesneviyi hiç olmazsa bir taraftan asıl başlangıcı olan Arap hikâyesine yaklaştırır. *Leylâ ve Mecnun,* suyu sızdırdığı için serinleten o çok ince hamurlu testilere benzer. Her tarafından çöl sızar. Çöl, yani sihirbazların en büyüğü... Çünkü çöl biraz da seraptır ve serap, görünüşlerle gerçeğin hiç bitmeyen karşılaşmasıdır. Çatlamış dudak, kamaşan göz ve daima kirişte kulak, durmadan bize serinlikler, çağlayan sular, bu sulara akın eden ceylân sürüleri ve kervan sesleri sunar. Hülâsa, çölde bütün dikkatlerimiz mevcut olmayanı icat eder ve ona doğru koşar. Onun içindir ki, çölün terbiyesi bir çeşit görünüşlere mukavemetin terbiyesidir.

Mecnun, çölün kendisi yahut daha doğrusu içine yerleşerek değiştirdiği varlıktır. Vahdet fikrinin, ondan daha mânâlı bir sembolü azdır. O, daima Bir'in etrafında toplanmak ister, onun için bir şeylerden soyunur, her adımda bir şeyler atar. Daima en esaslıyı, aslînin ta kendisini bulmak için gene çok esaslı bir şeyden (Leylâ'nın kendisinden ve kendi hayatından) vazgeçer. Onun bütün içtimaî kayıtlardan sıyrılışı, bütün sorumluluklardan vazgeçerek elde ettiği hürriyet, ölümle ebediyetin böyle el ele verişi Müslüman Şarkın ezelî birlik rüyasıdır. Şüphesiz ki, bütün bunlarda asıl icat şerefi Şark şiirinin gerçek dehalarından biri olan Genceli Nizamî'nindir. Çünkü aslî birkaç buluşa ve sembole rağmen, Arap hikâyesini asıl işleyen ve bütün bir aşk ve vahdet özleyişinin masalı yapan, dağınık unsurları toparlayıp değerlendiren odur. Fakat Nizamî fazla İran'dır. Ve daha fazla da yaşadığı devirdir. Bunu anlamak için mesneviyi tercümesinden okumak yeter. (Ali Nihad Tarlan'ın tercümesi). Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnun*'unda yukarıda bahsettiğimiz muhit yakınlığı, yerinden kopan Mecnun'u doğrudan doğruya denecek kadar kendi çevresine iade eder. Burada Fuzulî'ye daha yakın olan Molla Câmî'yi bile ancak orta bir had olarak görürüz. Hakikatte Fuzulî bu muhit yakınlığı ile bu mesneviyi yazarken her ikisinden fazla onun dünyasında idi. Ayrıca hiç de ihmal edilmemesi lâzım gelen bir çeşit içten benzeme ve benimseme onun Mecnun tipini besliyordu.

Fuzulî'nin bizde şiirleriyle yarattığı iç dünyası, bütün rindlik ve kalenderlik heveslerine, bazen gerçekten sıkıcı sanat oyunlarına rağmen birbirini tamamlayan iki örneğin etrafında toplanır: Mecnun ve Kerbelâ şehidi Hüseyin. Bu mihverin öbür kutbundan, Hüseyin ve Kerbelâ'dan ve Fuzulî'deki şehit psikolojisinden daha ileride bahsedeceğiz. Burada ancak Mecnun'un ağzından yazdığı bazı gazellerin, en iyi eserleri arasında sayılması gerektiğini, hattâ umumî zevkin bu gazellerin bir ikisini böyle seçtiğini, onlardaki ıztırap şevkinin *Divan*'ındaki birkaç gazelde devam ettiğini kaydedelim. Hattâ yanılmak ihtimalini hesaba katmak şartıyle ciddî bir tenkidin, bu noktadan hareket ederek Fuzulî'nin *Divan* kısmındaki gazellerinin *Leylâ ve Mecnun*'dan evvel ve sonra diye ikiye ayrılabileceği ihtimali de ileri sürülebilir.

Sanat tecrübesinin mühim bir tarafını kompozisyonun bizzat sanatkâr üzerindeki tesiri yapar. Bütün eserin devamı boyunca kahramanlarının hayatlarını

yaşayan ve hattâ eser bittikten sonra bunda bir müddet devam eden sanatkârlar da çoktur. Çünkü her tecrübe gibi sanat da terbiyedir. Bu hususta Fuzulî'ye en yakın misali bize Ruhî-i Bağdadî verir. *Divanı*'nda şaheseri olan *Terkib-i bend*'ini devam ettiren veya ona hazırlık olan bir yığın gazel vardır.

Leylâ ve Mecnun'un daha mühim bir tarafı da şudur: Bu hikâyede Fuzulî'nin soluğunu ancak kitabın tertibi yani zaruretler keser. Dil iyi yoğrulmuş bir heykel veya testi çamuru gibi bütün kolaylığıyle tahkiyenin emrindedir. Yer yer bazı uzunluklar ve ufak tefek tekrarlarla malûl birkaç mısradan sonra (bu cins mısraların çoğu her iki kafiyesi birden arapça kelimelerden gelir) tekrar plâstik kıymetine kavuşur. Ve modelesine (şekil verme) yani hikâyeye devam eder.

Burada çamur ve heykel hayalini bir üslûp oyunu olarak değil, kuvvetle duyduğum bir şeyi anlatmak için kullanıyorum. *Leylâ ve Mecnun*'u her okuyuşumda daima çok yumuşak ve rahat bir madde ile karşılaştığımı hissettim. Fuzulî'nin bazı kasideleri de bende bu hissi bıraktı (Bilhassa "Ben kimim..." diye başlayan *"Kaside-i hasb-ı hâliye*'si"). Zaten kendisi de büsbütün başka vesile ile doğduğu ve yetiştiği yerleri övmek için olsa bile, şiirinden bahsederken bu toprak hayalini kullanır *Farsça* ve *Türkçe Divan*'larının mukaddimeleri).

Acaba Fuzulî dile getirdiği bu kolayca şekil alma kabiliyetini, devrine nazaran bu yumuşaklığı ve olgunluğu biliyor mu idi?

Ah, bu eski şâirler... Niçin onları sık sık okumaz ve sevmeyiz, bir türlü anlamam. Bu mersiyedeki:

Nesîm-i subh gibi yerde koma âhımızı

mısraı Nedim'i iki asır evvelinden müjdeler. Nasıl gerçekten de bir sabah meltemi gibi hafif ve uyku arasında devam eden azabı yeniden uyanış gibi iç darlığı ile yüklüdür.

Her şey dildedir. Dil, insan dediğimiz duygu ve düşünce kaosunun vuzuh noktasıdır. Biz onda var oluruz, onunla şekil alırız. İyi yapılmış yani tam şeklini bulmuş bir mısra dilin çiçeğidir. Matematikten geometriye, rakstan resme, heykel, nağme ve musikîye kadar insan zekâsının bütün mebdelerini ve zaferlerini, bütün tecrübelerimizi toplar. Şeklini bulmuş mısra, dile geçişiyle kazandığı vuzuhu kaybetmeden insanı uzviyetinin en canlı tarafına, bütün teessürî hayatının başlangıcı olan noktaya, sesine, nabzına iade eder.

Necatî öldüğü zaman (1507) Fuzulî (Profesör Fuad Köprülü'nün doğumu için tahmin ettiği 1489 - 1494 yılları kabul edilirse) 13 - 18 yaşlarında idi. Bâkî ise, Necatî'nin ölümünden yirmi yıl sonra (1526-1527) doğar. Kanunî Bağdad'ı fethettiği yıl Fuzulî — gene aynı tahmine göre — kırk bir veya kırk altı yaşlarındadır. Bâkî ise sekiz yaşlarında bir çocuktur. Belki de tezkirenin yazdığı gibi bu yıllarda küçük bir saraç çırağıdır ve ellerinden büyük tokmaklarla yumuşak ve ağır kokulu meşinleri döğmekte, tahta çanaklarda ustasına çiriş hazırlamaktadır. (Bu en büyük şâirimizin işe saraç çıraklığından başlamasına ba-

yılıyorum. Kendisine çok yakın vesikalar bunu söylemeselerdi, ben böyle bir masalı kendim uydurmak isterdim. Çünkü şiir ve alel-umum sanat herşeyden evvel bir zanaatkârlık, madde üzerinde çalışma işidir. Parmaklarının arasında dili şekil vereceği bir madde gibi görmeyen şâir, hiç bir suretle şâir olamaz.) Fuzulî'nin ölümü yılında ise yirmi dokuz yaşında, şöhretinin eşiğindedir. On sene sonra Kanunî için söylediği *Mersiye* ile sesi bütün inparatorlukta çınlayacaktır.

Bu küçük ve noksan kronoloji şiirimizin gelişmesinde Fuzulî'yi Necatî Bey ile Bâkî'nin arasına kendiliğinden koyar. Bunu söylemekle Fuzulî olmasaydı Bâkî'nin sanatı olmazdı, demek istemiyorum. Ne de Zâtî, Yahya Bey, Hayalî, Usulî gibi devrin büyük şâirlerinin bu XVI ncı asır şiirindeki yerini inkâr ediyoruz.

Zaten Fuzulî'yi çağdaşı olan Diyar-ı Rum şâirlerinden ve bilhassa Bâkî'den birçok hususiyet birden ayırır. Kullandığı Azerî lûgatı burada belki ikinci derecede kalır. Asıl mühim ayrılık sanatında bütün bir ömür boyunca süren bir uzlette, muayyen mazmunların, hayallerin üzerinde ısrarla durmak sayesinde kendisi vücuda getirdiği (çünkü bu şâirde iradî taraf daima öndedir) söyleyiş ve duyuş tarzındadır. Gerçekten Fuzulî, eski şiirin içinde Azerî zevki ile geldiği için değil, kendisi olduğu, kendisine mahsus bir ferdî masalla geldiği için uzak ve az çok muhtar bir eyalete benzer.

Kaldı ki, bilhassa gazellerine bakılırsa Fuzulî daha ziyade asır başı şâirlerine yakındır. Onlar gibi sözü çok def'a dilin içinden âdetâ zorla çeker. Ve şüphesiz bizim için bazı söyleyişlerinin lezzetini, dili şâir ile beraber bulmamız zannı yapar.

Bununla beraber birkaç gazel ve kasidesinde, bazı musarınmatlarında ve bilhassa *Âl-i Âbâ mersiyesi*'nde tecrübe değişir, klâsik şiirimizin en büyük vasfı olan o doğrudan doğruya konuşmaya, rahat ve geniş soluklu mısraların dünyasına gireriz :

Kârbân-ı râh-ı tecrîdiz hatar havfın çeküp
Gâh Mecnun, gâh ben devr ile nevbet bekleriz.

. . .

Bir bölük ankalarız Kaf-ı kanaat bekleriz

. . .

Esîr-i gurbetiz biz senden özge âşinâmız yok

. . .

Sabâ kûyunda dildârın nedir üftâdeler hâli
Bizim elden geçersen bir haber ver âşinâlardan

. . .

Gam-ı eyyam Fuzulî bize bîdâd etti
Gelmişiz acz ile dâd etmeğe sultânımıza

. . .

Göklere açılmasın eller ki dâmânındadır

Bunlar o cins mısra ve beyitlerdir ki, bütün bir medeniyet değişmesinin arasından hatırlarken bile içimizde bir şeylerin kabardığını ve değiştiğini, zamanımıza çok yabancı birtakım tecrübelere ister istemez râm olduğumuzu duyarız. Fakat asıl mühimi, bu mısra ve beyitlerin dili ve söyleyiş tarzı, kimi yalvaran, kimi tenhada kendi kendimize mırıldanmayı isteyen ve kimisi de nefes cihazımızı sonuna kadar zorlayan ses perdeleridir. Çünkü doğrusu istenirse bütün bu hayaller Fuzulî'den çok evvel, hattâ ezberlenmiş şeyler gibi vardı. Fakat Fuzulî, söyleyişi ile onları değiştirdi. Birkaç misli çoğaltabileceğimiz bu örneklere, Nedim'in uçarı çapkın beytinde hiç yerini yadırgamayan :

Arzu sergeşte-i fikr-i muhâl eyler beni

mısraıyle gene onun bir şarkısından kopmuş zannını bırakan :

Kanı ey zâlim bizimle ahd ü peymân ettiğin

mısraını ve nihayet aruzu tatlı bir konuşma yapan o çok hafif ve yarı çığlık ve bütün sevgi, yalvarma ve oyun :

Gözüm cânım efendim sevdiğim devletli sultânım

hitabını, şâirin dili kaç tarafından ele aldığını göstermek için ilâve edelim.

Fuzulî, bu cins mısralarda aruzla ve dille gerçekten oynar. Bazen vezni bir mısraın içinde birkaç kere kırar. Bu rahat mafsallı mısralara kasidelerde daha sık rastlanır. Bazen de kasidelerde sözü çeşitli oyunlarla âdetâ kafiyeli ve vezinli bir nesir hâline getirdiği olur. Türk kasideciliğine Bâkî'den Nedim'e kadar bir yığın şâheser kazandıran o tatlı hasbıhâl edasını getiren, biraz da her söylemek istediğini ne yapıp yapıp behemahal söyleyen bu üç dilin virtüozu filolog şâirdir.

Fakat bu dil kudretinin kendisini en iyi gösterdiği manzume şüphesiz ki *Âl-i Abâ mersiyesi*'dir. Denebilir ki, Şeyhî'den başlayarak Ahmed Paşa, Kıvâmî, Necatî Bey'in mersiyeleriyle tek bir veznin (mef'ûlü/fâilâtü/mefâîlü/fâilün vezni) etrafında hemen hemen bir asır boyunca devam eden bir yığın tecrübe, bu mersiyede asıl şeklini ve kıvamını bulur. Daha birinci mısraından itibaren Fuzulî bize kendi sesini kabul ettirir. Üçüncü parçada ise sanatının en yüksek noktasındadır.

Tedbîr-i katl-i Âl-i âbâ kıldın ey felek
Fikr-i galat hayal-i hatâ kıldın ey felek
Berk-i sehâb-ı hâdiseden tığlar çeküp
Bir bir havâle-i şühedâ kıldın ey felek
İsmet harem-serâsına hörmet revâ iken
Pâmâl-i hasm-ı bî-ser ü pâ kıldın ey felek
Sahra-i Kerbelâ'da olan teşne-leblere
Rîk-i revânı seyl-i belâ kıldın ey felek
Bir rahm kılmadın ciğer-i kan olanlara
Gurbette rûzigârı perîşân olanlara

Bu birbirini kovalayan dalgalar gibi üstümüze gelen on mısradan sonra, bend beytindeki dönüş ve sözün kudretinden hiç bir şey kaybetmeden kesiliş şiirimizde ilk def'a görülüyordu.

Şüphesiz *Kanunî Mersiyesi*'nde bu parça ile dahi ölçülemeyecek kadar güzel şeyler vardır. Kaldı ki, Bâkî'nin soluğu bütün mersiye boyunca kesilmeden devam eder ve bend beyitleri daima birbirinden üstün bir eda ile parçaları kapatır. Bununla beraber İstanbullu şâirin zafer arabasının Fuzulî'nin açtığı yoldan geçtiği de inkâr edilemez.

Fuzulî ile Bâkî, şiirimizde iki kutup gibi karşılaşırlar. Aralarındaki konuşma, yaşadıkları devri aşar, hattâ Tanzimat'a ve bugüne kadar gelir. Bu, bütün tarih hesaplarının dışında sanat dünyasının ritmini yapan iki ayrı anlayıştır.

Fuzulî, şiiri sadece kalbe ait bir macera telâkki eder ve ıztırabı şâir için yaşanacak tek iklim gibi görür. (Bunu *Farsça Divanı*'nın mukaddimesinde söyler, fakat aynı mukaddimede tabiatının daha ziyade kaside ve muamma yazmağa müsait olduğundan da bahseder.). Onda her şey kendiliğinden "ben"in etrafında toplanır ve oradan hareket ederek dünyasını yakalar. Dil, Fuzulî'de her şeyden evvel bu yaratma işinin başlangıcı olan teessürî hayatın vasıtasıdır.

Bâkî'de ise, kurucu unsurlarıyle Fuzulî'ninkinden hiç de farklı olmayan bu iç âlem, kendisini aşan bir nizama bağlı gibidir. Onun arasından, onun icaplarıyle konuşur. Dil, bu yüzden daha ziyade dış âlemin malıdır; onu kurmakla işe başlar ve biz yarattığı dünyanın arasından, onu alış şekliyle yahut ona verdiği şekille Bâkî'nin kendisini buluruz.

Enin'de sonunda aynı dilin, aynı medeniyetin ve aynı asrın - yirmi, yirmi beş yıllık bir farkla - iki insanı olan, ister istemez birbirlerine çok benzeyen, biri öbürüne az çok tesir etmiş yahut muhteva ve şekil itibariyle bir yığın şey telkin etmiş iki şâir arasında bu kadar ayırıcı bir kıyas kullanmaktan çekinmesek bu ayrılığı bir Dionysos-Apollon karşılaşması gibi gösterirdik.

Filhakika Fuzulî'de ıztırapla ve insan kaderiyle doğrudan doğruya temas ederiz. O, eski şiirin lûgatını ve modalarını, kendi hayatının meseleleri için benimsemiştir. Bunda ne kadar samimîdir? Bunu bilemiyoruz. Ve doğrusu istenirse bu suali sormağa fazla hakkımız yoktur. O, bize muayyen bir çehre ile, hattâ bir çeşit şahsî masalla gelmek istemiştir. Ve bir yığın tezada rağmen bugüne kadar bu masalı tutmuştur. Bu demektir ki, bu eserde - daha önce bahsettiğimiz irade tarafı ne kadar galip olursa olsun - onu tutan birtakım büyük psikolojik esaslar vardır. Vâkıâ bazı şiirlerinde o da eğlenmeye çalışır, neş'eli görünmek ister, çapkınca mazmunlar, şarkılar yapar. Hattâ eserinde ten hazlarına bir çeşit açılış dahi vardır. Unutmamalı ki, Nedim'den evvel Hamamiye yazan (Hamam redifli gazel) odur. Ve bu küçük şiir, bir tarafıyle bütün bir sensualité olduğu gibi, saydığı teferruatla ve kurduğu hava ile de çok cazip şekilde tasvirîdir. Daha doğrusunu isterseniz, şark minyatüründen garp resmine geçmiş denecek derecede buğulu sıcak hava, çıplak ten ve hazdır. (Zaten bazı sensuel çığlıklarda, mahallî

hayat tasvirinde Nedim'in asıl başlangıcı odur, denebilir. Tabiî aradaki büyük farkı gözetmek şartıyle. Çünkü Nedim çok başka bir âlemdir).

Fakat bütün bunlar eski şiirin kendisinde bulunan, hiç olmazsa bizde asıl Necatî ile başlayan bir ikiliğin neticesidir. Bu ikiliğin Fuzulî'de ağır basan tarafı şüphesiz ki, ıztıraba bakan tarafıdır. Orada Fuzulî, bütün oyunlarına rağmen ölçüsüzdür.

Daha ilk satırlarımızda onda ıztırap hazzından başka bir hazza rastlanmadığını söyledik. Fakat ıztıraba kendisini nasıl verir, nasıl sadece onda kendini bulur, nasıl kuvvetle şikâyet eder!... *Divan*'ında satırların arasında her lâhza bir çeşit Laokoon gibi çığlıkla açılmış ağzını ve gerilmiş adalelerini görmemek kabil değildir.

Bâkî ise onun tam zıttıdır. Hayatın cilveleri karşısında çok sâkin ve ölçülüdür. Rinddir, hazperverdir, dünya nimetlerinden hiç birini kaçırmak istemez. Fakat hiç birine de lüzumundan fazla kendini kaptırmaz. O tam mânâsıyle bir "grand seigneur" yahut bizdeki karşılığı ile eski Osmanlı büyüğüdür. İhtirasın yerine güzellik dediğimiz mucizeyi tatmaktan başka bir şey olmayan bir bağlanma, ıztırabın yerine hafif ve iyi ayarlanmış, her lâhza kendisini geçen ve hepimizi birden ifade eden bir hüzün ona yeter. Biraz da naza benzeyen ve bizi daha çok bir iyileşme sıtması gibi yaşadığımız âna bağlayan bu ölçülü hüzün, denebilir ki Bâkî'nin asıl hareket noktasıdır. Belli ki o, insan kaderini olduğu gibi kabul ettiği için onu kendi içinde yenenlerdendir.

Din bile bu iki şâirde ayrı çehrelerle karşımıza çıkar. Sünnî veya şiî Fuzulî, alabildiğine dindardır. *Divan*'ı her minareden başka bir kasidenin okunduğu Arabistan ramazan geceleri gibi naat ve tevhit sesleriyle çınlar, elleri her lâhza duadadır; aşk veya sevgili bile ona bir çeşit ulûhiyet gibi görünür.

Tercüme şeklinde olsa dahi türkçenin en güzel siyer kitabını yazan (hem ne dille, nasıl her kelimenin karşılığını arayarak, bulamadığını anlatarak! *Mevâhib-i ledünniye*'yi her okuyuşumda Bâkî'nin niçin bir lûgat yazmadığını kendi kendime sorarım) Bâkî'de ise doğru dürüst dindar tek bir manzumeye rastlanmaz. Din, bu kazaskerin divanına cemiyetin hayatını tayin ettiği derecede girer. Niçin söylemeyelim, bu din adamı, şiirinde zannettiğimizden fazla lâiktir ve içtimaîdir.

Bu ayrılığın en derinleştiği noktalardan biri de iki şâirin ölüm karşısındaki tavırlarıdır. Fuzulî'de ölüm, bir gölge yahut hayat orkestrasının asıl aksisadası gibi şâirin peşi sıra yürür. Ölümü ister mi? Şüphesiz ki hayır. Fuzulî, hissiliği hiç bir zaman ölümü istemek derecesine götürmemiştir; ne de onda mutlak sükûnu aramıştır. Zaten (Üstühan-ı kellem içre tutsa akrepler vatan) diyen bir şâir için böyle bir temenni düşünülemez. Fakat onu unutmaz da. Tıpkı eski ölümün zaferi tabloları gibi, o, orada, şâirin arkasındadır. Her lâhza şiirinin aynasını onun nefesi bulandırır. Günlerin kadehinde asıl çalkanan odur. Bütün o çığlıklar, o dualar, sevme ve tapınma hisleri, arzular ve oyunlar çok def'a

bu ifritin kendi üstüne dönüşlerinden, şekil değiştirmelerinden doğar. Zaten bu oyunların bir kısmı onu kendinden uzaklaştırmak içindir.

Bir bakıma Bâkî, ölümle daha çok meşguldür. Fakat başka şekilde. Bâkî için ölüm, XIX uncu asrın o mutlakçı sanatkârı gibi, eserinin ve kendisinin tam anlaşılacağı insan hâfızasında mısralarının parıltısına boğulacağı ebediyetin kendisidir. Bu noktada Bâkî yalnız değildir. Müslüman şark şiiri daima sanatın ebediyetine inanmıştı. Fakat :

Minnet Hüdâ'ya devlet-i dünyâ fenâ bulur
Bâkî kalur sahife-i âlemde adımız

diyen, kendisini hayatın cilveleri karşısında ölümle, ebediyetle teselli eden şâir, oyuna başka türlü girer. Hattâ sadece sesine sindirdiği hüzünle Bâkî (Sebt'est ber ceride-i âlem devam-ı mâ) mısraıyle kendisinden evvel aynı şeyi söyleyen Hâfız'dan bile ayrılır, denebilir.

Yahya Kemal'in bu beytin bulunduğu gazele yaptığı emsalsiz taştiri okurken bu iki şâirin bu kadar mükemmel kaynaşması beni çok düşündürdü. Ve nihayet bunun sadece Çaldıran şehnâmecisinin şüphe götürmez ustalığından gelmediğini, Bâkî'nin gazelinde ve dünyaya bakışında çok modern bir tarafın da bulunduğunu anladım. Âşikâr ki Bâkî insanlara ve insan hâfızasına inanıyor ve asıl hayatının hâfızalardaki hayatı olacağını biliyordu.

Bunun dışında vazifesini yapmış insanın sâkin bekleyişi vardır. Fakat Bâkî bununla da kalmaz, zaferi olacağını iyi bildiği bu hadiseyi bazen merakla bekliyordu. Hattâ kendi cenaze merasimini kendisi hazırlar :

Kadrini seng-i musallada bilüp ey Bâkî
Gelüp el bağlayalar karşına yârân saf saf

Doğrusu istenirse bu bekleyişte, şikâyeti geçen büyük bir şey vardır. Bunu ancak etrafıyle tam kaynaşmış, Mallarmé'nin tabiriyle tam "kabile"nin adamı olduğuna inanmış bir insan söyleyebilirdi. Eskilerin çok sevdiği hikmet tarzında bir şâheser olan :

Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş

mısraı da az çok böyledir. Bu mısraı her tekrarlayışımda bana Bâkî, uzakta, bilmediğim bir yerde, ışıkların ve gölgelerin beraberce kaynaştığı bir mücerret âlemde, yüzünü dünyamıza iyice uzatmış bir aksisada tanrısı imişçesine kendi sesinin akislerini dinliyormuş gibi gelir. Bâki ölüme değil, sanata inanıyordu.

Fakat bu iki şâirde dünyalarını yapan lûgatın kendisi de ayrıdır. *Bâkî Divanı* baştan aşağı kıymetli madenler ve sanat eşyası ile doludur. Sanki kasidelerinide dört hükümdarın asıl hazinelerine sahip olan oymuş gibi durmadan ortalığı parıltıya boğar. Buradan bugün için tatsız bir imajın arasından altın kabzalı ve mücevher kakmalı bir kılıç fırlar, biraz ötede bir kalkan küçük bir güneş gibi parlar, murassa çerçeveli aynalar içlerindeki güzellerle ufkumuzu

derinleştirir, altın kadehler, ipekli kumaşlar, ham, işlenmiş madenler, taşlar birbirleriyle yarışa girerler. Bu hakikî bir renk ve ışık cümbüşü, hattâ israfıdır. Mevsimler bile bu şiire eski Mısır hazinelerini getiren donanma gemileri veya ganimet kervanları gibi kıymetli şeylerle yüklü gelir. Bu sadece eski şiirin hayal dünyasında bu kelimelerin tuttuğu yer dolayısıyle değildir. Bâkî, renkliyi, parıltıyı ve kıymetli olanı sever. Onun hiç bir riyazeti yoktur. Düşünün ki, ağaçlar içinde en sevdiği kendi başına bir sefahat olan erguvandır. Bâkî sadece bu ağacı sevmekle kalmaz, sevgilisini erguvânî elbiselerle bile giydirir. (Belki erguvan o devirde gelmiş veya çok muhtemel ki, yeniden moda olmuştu. Devir bahçe zevkine düşkündür. Yahya Efendi gibi evliya tanılan bir zat bile boş vaktini bahçe tanzimi ile geçirirdi.)

Fuzulî'de bu cümbüş ve israfın izini bulamayız. Hattâ Bâkî'nin kullandığı bütün o parlak madenler, taşlar, çok def'a Fuzulî'de kısılmış bir lamba gibi renk ve parıltılarını bile kaybederler. Çünkü onun lûgatı, fakirlik ve ıztırabın etrafında döner ve aynası, yalnızlığın aynasıdır. Mihnet, gam, kanaat, uzlet, gözyaşı, hicran ve yoksulluk şikâyetlerine bakıp da bu lûgatı Fuzulî'ye sadece talihin cebrettiğini zannetmeyin. Bütün bir riyazet ve takvâ terbiyesi onu ister. Fuzulî kendini bütün dünya nimetlerinden sıyrılmış, yarı çıplak, her şeyden mahrum, şarkın o ezelî padişah - dilenci (yahut derviş) karşılaşmasının tam öbür ucunda bulunca hakikî çehresini aldığını zanneder. Bunun için durmadan soyunur, fırtınaya tutulmuş bir gemi gibi durmadan bir şeyler atar ve attıkça başı yukarıya doğru yükselir. Tecridin tam zirvesinde başı bulutlardadır.

Menem ki kafile-sâlâr-ı kârbân-ı gamem
Fakîr-i pâdişâh-âsâ gedâ-yı muhteşemem

Garip bir i'tisâf mistiği içinde gelecek şöhretini bile reddeder. Kendisi için (fâni-i mutlak) tâbirini kullanması kadar mânâlı ne olabilir? Mutlak şekilde fânilik, insanın adının bile unutulmasını ister. Halbuki Fuzulî bu mahlası bulmak için ne kadar uğraştığını, ne ince hesaplarla onu seçtiğini *Farisî Divanı*'nın mukaddimesinde uzun uzadıya anlatmıştır. Şüphesiz bütün bunlar biraz edebî moda, biraz hususî estetik ve bilhassa o devirlerde hayata o kadar hâkim olan dinden ve tasavvuftan gelme şeylerdir. Böyle de olsa bu modaların *Leylâ ve Mecnun* şâirinde hiç de ihmal edilemiyecek bir psikolojik zemine düştüğü muhakkaktır. Kaldı ki, bu psikolojik zemin Fuzulî'de kendisini çok aşan bir şeyle besleniyordu. Bu tenkidin hiç bir surette vazgeçmeyeceği muhit ve her zaman için realiteler meselesidir.

Bâkî, hamlesinin hızı ve sevki devam eden büyük bir imparatorluğun merkezinde, debdebesi ve zenginliği asrının en şaşırtıcı vâkıâsı olarak kabul edilen bir sarayın eşiğinde, biraz da içinde yaşadı. Bu muhitin ona örnek olarak gösterdiği varlıklar, bir imparatorlukla onu temsil eden hükümdarlardı. Bunların ikisi de susmayı, feragati, nefsinin üzerinde fazla durmamayı emreden şeylerdi.

Iztırap, bir sarayda gösterilmemesi gereken şeydir. Bir saray, her şeyden evvel nezaket ve merasimdir.

Fuzulî ise Osmanlı fethinden sonra yazdığı kasidelerde felâketlerini o kadar iyi anlattığı, iktisadî ve içtimaî bozukluklarını âdetâ gözümüzün önünde yaşattığı Irak'da ömrünü geçirdi.

Irak'da onun yaşadığı devirde, hakikî ve devamlı tek bir saltanat vardı: Kerbelâ şehidi Hüseyin'in hâtırası. Toprağın kendisi de Abbasî halifeliğinin yıkılışından sonra hemen hemen bu şehidin macerasını benimsemiş idi. Bu saltanatın âdâbı büsbütün başka idi. O, ağlamayı, döğünmeyi, çırpınmayı istiyordu. Burada, bilinen asırlardan beri Anadolu halk havalarının ağır ıztırabını taşıyan musikî makamının adının "Hüseynî" olduğunu hatırlatmağa lüzum var mıdır? Bu makamla söylenen şarkıların çoğu hiç bir dinî mahiyet taşımayan mersiyelerdir (Bittabi burada biz bu mersiyelerin ve havaların Fuzulî devrinde mevcut olup olmadıklarından bahsetmiyoruz. Sadece bir vâkıâyı işaret ediyoruz).

İşte Fuzulî'deki ıztırap aşkının, martyre zevkinin başlangıç noktası. İşte Fars ve Türk şiirinde o kadar dolaşık yollardan hazırlanan ve belki de esasını Allah - hükümdar - sevgili ayniyetinden alan bir imaj sisteminin Fuzulî'nin şiirinde ve lûgatında kazandığı keskinliğin ve bütünlüğün sebebi. Fuzulî'nin Kanunî'ye ve vezirlerine verdiği kasideler Osmanlı fethini tam bir kurtuluş gibi karşıladığını gösterir. O sadece doğduğu diyarın felâketlerine son vermiyordu. Bu Türk şâirinin yalnızlığına da son veriyordu. İmkân olsaydı, daha doğrusu kasidelerinde ima ile rica ettiği gibi İstanbul'a davet edilseydi, şüphesiz gelecekti. Kendisi gelemedi, fakat eseri geldi. Hattâ kendisi hayatta iken geldi. XVI ncı asır sonu Osmanlı şiiri ondan gelmiş birçok şeyle doludur. Kendisinden sonrakilerde aranırsa, Bâkî'de hattâ Nef'î'de Fuzulî'den gelme birçok şey bulunur. Nâbî'nin o doğrudan doğruya ifadeli ve yüksek perdeli mısralarının ilk örnekleri hemen hemen Fuzulî'dedir, denebilir. Fakat en mühimi, onun edebiyatımızın bir tarafında daima büyük bir duygu hazinesi gibi durması ve ilhamı tazeleştirmek ihtiyacının duyulduğu her devirde *Divanı*'na veya Mesnevi'sine gidilmiş olmasıdır. XVIII inci asrın sonunda Galib, *Hüsn ü Aşk*'ıyle, XIX uncu asrın sonunda Hâmid *Makber*'iyle - bu sonuncu hiç olmazsa veznin tesiriyle - biraz da onun yıldızı altında doğmuşa benzerler.

FUZULÎ VE LEYLÂ VE MECNUN İstanbul Marif Basımevi, 1959, s. 18 - 32. «Ölümünün 400. yıldönümü münasebebiyle Unesco Türkiye Millî Komisyonu tarafından yayınlanmıştır.»

EVLİYÂ ÇELEBİ (*)

Eski nâsirlerimiz[1] içinde Evliyâ Çelebi'nin hakikaten istisnâî bir talihi vardır. Devrinde ve hattâ içinde yaşadığı zihniyetin devamı müddetince hemen hiç tanılmadı. Bugün elimizde bulunan büyük menbaların[2] hiç birinde ondan bahsedildiğini görmeyiz. Tanıldıktan sonra ise kendi zamanının ve mensup olduğu âlemin imkânsız bir enmuzeci gibi seviliyor. Ve hakikatte de öyledir, devrinin asırlarca tanımadığı bu adam, bugün için olduğu gibi gelecek nesiller için de yaşadığı zamanın en güzel ifadesi olmuştur.[3]

Bununla beraber onun hakkında ne dereceye kadar büyük bir muharrir sıfatını kullanabiliriz? Bizim anladığımız mânâda o kadar az yazmış ki... Daha iyisi, onun için "güzel konuşan, gördüklerini anlatan adam" demek olacak. Bizim eskilerin arasında bile bundan[4] derbeder üslûplu bir muharrir bulmak güçtür. Fakat yazmak, bir okuyucu kalabalığına bir şeyden bahsetmek[5], gördüğü veya işittiği veya düşündüğü bir şeyi[6] anlatmak ve hepsinden daha gücü olan[7] mâşerî bir zihniyeti vermekte Evliyâ Çelebi emsâlsizdir. O zaman bütün edebiyatımızda yaradılıştan büyük muharrir doğanların başında onu saymak lâzım gelir.

Hiç bir ferdiyetçiliğin sızmadığı, tatlı, oynak bir tahkiye ve misli pek az bulunur bir pitoresk zevkiyle devam eden on büyük ciltlik *Seyahatnâme* içinde Evliyâ Çelebi'yi bir def'a için olsun[8] yazı yazmak, cümle yapmak hevesine kapılmış görmeyiz[9]. Bu, konuşmaktan haz duyan ve kendi fantezisinin cümbüşleriyle mest olan bir adamın eseridir. Evliyâ, nasıl çok def'a kendi zevki için gezmişse, öylece kendi zevki için yazar yahut daha iyisi hatırlar. Sonradan

---

(*) Neşredilmiş makale esas alınmış; Tanpınar'ın evinde bulunan müsveddedeki farklar dip notlarında belirtilmiştir.

1 Yazarlarımız.
2 Tarih eserlerinin
3 ifadesidir.
4 ondan
5 bahsetmek ise,
6 her şeyi
7 olan: müsveddede yok
8 bir def'a için olsun: müsveddede yok, yerine pek az
9 görürüz.

kazandığı bir sanat telâkkisinin değil, dünyaya beraberinde getirdiği gözünün ve muhayyilesinin emrindedir. Ve okuyucusunu bu iki hârikulâde meziyetiyle karşı karşıya bırakmanın sırrını bilir. Bu kadarı bile bir muharriri bir istisna telâkki ettirecek bir meziyettir. Fakat Evliyâ Çelebi'nin ikinci ve daha büyük bir meziyeti vardır. Onun gözü ve muhayyilesi bir fertten ziyade, bir mâşerin gözü ve muhayyilesidir. Zaten asrın sonunda, Kosova muharebesinde veya İstanbul fethinde bulunmuş gazilerin sade diliyle yazmakta tereddüt etmeyen bu İstanbul çocuğunda her şey, bütün zenginlikler halktan gelir. O halkın gözüyle görür, onun muhayyilesi ile düşünür, onun sinizmiyle kabul veya inkâr eder ve onun derin imanıyle yaşar.

Bu itibarla kendi devrinin büyük nâsirlerinden ziyade, on beşinci asrın muharrirlerine daha çok benzer. Eseri onlarınki gibi doğrudan doğruya muhayyileye çarpan küçük, basit cümlelerle bizzat yaşanmışın ifadesi olan canlı dikkatlerle doludur.

Konuşma, onun en büyük zevkidir. Bursa'da Cebbar-zâde Camii'nden bahsederken, orada iyi konuşulduğunu söyleyerek yerini medheder. Sadece bu dikkat, onun sanatında sohbetin nasıl bir yeri olduğunu gösterir...

Eski nesir, hakikî ve büyük mânâsında resme hiç bir zaman erişmemiştir. Bununla beraber daima çok canlı bir pitoresk zevkini muhafaza etmiştir[1]. Sokağı, meydanı, bayram yerini, isyan eden orduyu veya herhangi bir merasimi anlatırken bunlar[2] daima renkli, daima hareketin duygusuna sahiptir. Evliyâ Çelebi'de ise bu tasvir zevki bir nevi kesif[3] yaşama duygusuyle beraber yürür.

Onun[4] kadar renkli ve neş'eli bir gözle etrafa bakmak pek az kimseye nasip olmuştur. İbşir Paşa'nın sadareti dolayısıyle tasvir ettiği alay okununca, eski İtalyan maskaradlarını andıran renkli, hususî karakterlerle dolu, neş'eli sahifeler birbirini takip eder. Bu artık herhangi bir tasvir, tabiatı elde etmeye veya onu geçmeye çalışan zorakî bir ceht değildir. Belki çok eğlenceli bir şey seyreden bir şehir çocuğunun gözlerinde gülen aydınlık ve yüzünü ikiye bölen mesut tebessümdür.

Bu lezzeti ve saadet hissini, Gürcü Mehmed Paşa'nın sefaret heyetiyle Viyana'ya girişini anlatan sahifelerde en yüksek kudretinde buluruz. Bütün Osmanlı İmparatorluğunun en tipik tarafı, portre, karakter, içtimaî sınıf ve terbiye oradadır. Ve Evliyâ Çelebi'nin her ferdin kendi mizaç ve kabiliyetinin fantezisiyle çıldırmış olan bu alayı anlatırken duyduğu hissi satırların arasında sezmemek kabil değildir. Belli ki Evliyâ, imparatorluğu seviyor, onun hayatıyle iftihar ediyor, onu hadsle anlıyor.

Fakat Evliyâ Çelebi'nin müşahedesi sadece sathî bir pitoreskte kalmaz. O

---

1 Eski müverrihlerimizin en güzel tarafları nesrin hemen hemen tarihten ibaret olduğu bu devirde (ilâve edilmiştir)

2 bunlar: müsveddede yok,

3 keskin

4 Evliyâ

karakter ifadesini vermeği bildiği gibi, öğrenmek ve anlamak için bakmasını da bilir. Mensup olduğu medeniyetin bütün ruh ve zekâ inceliklerine sahip olan seyyah, Viyana'da bir cerrahın yaptığı kafatası ameliyatını[1] muasır bir gazeteci dikkatiyle takip ederek anlatır.

Zaten bu Viyana seyahati bir bakımdan belki de bu eserin en çok dikkate değer tarafıdır. Öteki seyahatlerinde ancak ufak tefek mahallî hususiyetlerin karşısında kalan Evliyâ, burada kendisi için yepyeni olan bir âlemle karşılaşır. Mimarî, teknik, muaşeret, şehir, kıyafet, hayat telâkkisi, velhâsıl her şey burada bizimkinden başka türlüdür. Evliyâ Çelebi bu başkalığı ve zaman zaman da aleyhimizdeki üstünlük farkını hisseder[2]. Onun[3] altında ezilmez, sadece kâh hikâye, kâh mukayese, kâh safdilâne hayretle onu anlatmağa çalışır. Bu itibarla eserinde ancak yirmi, otuz sahifelik bir yer tutan Viyana seyahati, Yirmi Sekiz Çelebi Mehmed Efendi'den başlayarak tâ ondokuzuncu asrın ortalarına kadar gelen Avrupa seyahatnâmelerinin başlangıcıdır ve doğrusu istenirse, Yirmi Sekiz Çelebi'nin bir müşahede şâheseri olan *Sefaretnâme*'si müstesna, nev'inin en güzeli olarak kalır. Kütüphaneler ve saatler hakkında gene aynı seyahatte yaptığı iki küçük dikkat onda ne amansız bir müşâhidin mevcut olduğuna delildir; fakat mesafeye âşık ve onun tarafından terbiye edilmiş bir[4] destanî ruh, bu ufak dikkat ve müşâhedelerden çabuk kurtulur. Evliyâ Çelebi'nin hoşa giden taraflarından birisi de neş'esidir. Bu kadar latif ve kanı sıcak mizah hakikaten nâdirdir. Bütün portreleri az çok karikatürümsüdür. Bununla beraber, hiç bir zaman zâlim değildir. Komik vaziyeti ve çizgiyi görmek, seçmek, büyültmek ve geniş bir mânâda bir hüviyetin ifadesi yapmakla iktifa eder. Hicvin takallüsü yerine açık kahkahanın sıhhati bu çizgilerde ilk göze çarpan şeydir.

Fakat onun bilhassa hâkim vasfı, yukarıda dediğim gibi, bir zihniyetin en asil ve en güzel tarafını nefsinde hülâsa etmesi, onun gözü ile etrafına bakmasıdır. Aldanmayalım, on yedinci asır Türkiye'si için Evliyâ Çelebi, İspanya için Cervantes kadar tipik bir muharrirdir. Bunun için ne esaslı bir tip aramış, ne devri üzerinde psikolojik etüd yapmıştır. Bu zihniyeti Evliyâ Çelebi kendi içinde ve olduğu gibi hazır bulmuştur. Onun içindir ki, imparatorluğu anlamak için en kısa yol eserine, bu imparatorluğu yer yer, kasaba kasaba bizi kendi hava ve saatiyle muhafaza eden seyahatnâmesine gitmektir.

CUMHURİYET, nr. 6395, 6 Haziran 1942

---

1 âdetâ (ilâve edilmiştir)

2 Evliyâ Çelebi'nin gözü ne bu başkalığı, ne de zaman zaman aleyhimize çıkan üstünlüğü kaçırır.

3 Onun (yerine) Yaptığı mukayeselerin

4 Bir: bu

EVLİYÂ ÇELEBİ VE İMPARATORLUK

Evliyâ Çelebi yaşadığı devirle en geniş mânâsında ve en esaslı vasfında birleşir. Her ikisi de dâsitânîdir. Filhakika karşısındaki düşman âlemle arasında mevcut olan muvazenenin yavaş yavaş aleyhine olarak bozulmağa başladığını içten içe duyan ve kaderini yenmek için adalelerini imkânsız bir gayretle gerip şişiren, insan olduğunu anladıktan sonra bile devler gibi döğüşen bu XVII nci asır Türkiye'si için dâsitânî ve kahraman kelimelerinden başka bir vasıf bulmak çok güçtür.

Onu sadece resmî vak'a-nüvislerin sahifelerini dolduran vezir katli, hünkâr hal'i, vali isyanı, ocak ihtilâli gibi, ilk bakışta aleyhinde olan vakalarla görmek ve onların tuttuğu aydınlıkla kıymetlendirmek şüphesiz yanlış değilse bile noksan bir anlayıştır[1]. [2] Her tarihin kirli çamaşırı olan bu gündelik ve iç hâdiselerin yanıbaşında, bütün cemiyet hayatına hükmeden ideali ile içinde bulunduğu imkânsızlığı yenmek için yaptığı gayretlerin büyüklüğüyle büyük ve asil olan[3] bir XVII nci asır daha vardır.

İşte Evliyâ Çelebi'yi ve ona benzeyen bazı nâdir muharrirlerimizi okurken, göze çarpan en büyük hakikat budur. Ancak onlarladır ki, biz geniş imparatorluğu idare eden kanunun sırrına erişebiliriz. Evet, bütün bu fenalıklar vardı. Fakat buna rağmen Anadolu ve Rumeli'de büyük rüzgârlar gibi kahramanlık havası esiyor, halk muhayyilesi her dokunduğu hâdiseye bir dâsitân manzarası ve hüviyeti sindiriyor, memleketin dört tarafından kahramanlık ve velilik çağlıyordu. İmparatorluk şarkta, garpta şan ve şerefle döğüşüyor, kanı pahasına olan bir üstünlüğü devam ettirmek için elinden gelen her gayreti sarfediyordu. Yahya Kemal'in :

Her yaz şimâle doğru asırlarca bir koşu

diye tek bir mısrada birkaç ciltlik bir tarihten çok daha beliğ olarak anlattığı hamleler birbiri ardınca Orta Avrupa'yı sarsıyor, Evliyâ isimli mücahitler, lâkablarını halkın takdirinden almış bu kumandanların idaresinde Eğri'den Bosna üze-

---

1 şüphesiz yanlış değildir.

2 Bununla beraber her tarihin...

3 olan (yok)

rindeki[1] Kilis'e kadar uzanan geniş serhat boyunca kanlarını cömertçe israfa gidiyorlardı.

Hakikatte bu akınlar, bu mesafe aşkı, bu yenmek ve mutlaka galip yaşamak ihtiyacı herhangi bir müessesenin ısrar ve emriyle olacak şeyler değildi[2]. Bu doğrudan doğruya halktan gelen bir hamle idi ve doğrusu istenirse imparatorluk halkındı[3]. Onun malı, onun sevgisi, onun nehirler gibi akan kanı, onun hayali ve ancak böyle tatmin edilen gururuydu. Tenevüü[4], büyüklüğü, serveti[5], zevk ve hayat ayrılığı, velhâsıl her şeyi hoşuna gidiyor, onu sevindiriyordu[6]. Ve onu muhafaza etmek için her şeye tahammül ediyordu[7].

Kan yutmanın adını tahammül koymuşuz

mısraının hakikati daha Azmî-zâde Hâletî Efendi'nin rübâîsine geçmeden çok evvel, bu devi kendi damarlarının kanı ve alnının teriyle beslemeği şeref meselesi addeden kahramanlar neslinin talihi ve onlardaki ruh kudretinin sırrı olmuştu.

İşte Evliyâ Çelebi'de şimdi bizi daha ziyade saran ve şaşırtan taraf, etrafındaki her şeye kendi ruhunun büyüklüğünü geçirmesini bilen, tarlasının ve oturduğu kasabanın emniyetini ihlâl eden haydutları bile bir efsane kahramanı yapan bu dâsitânî halk ruhunu bize olduğu gibi vermesi ve geniş imparatorluğu yer yer, kasaba kasaba onun aydınlığında tanıtmasıdır. İster Sıvas ve Konya, Erzurum veya Üsküp gibi şehirlerden, onların bahçelerinin meyvesinden, câmilerinin ve çeşmelerinin kitabesinden, kadınlarının güzelliğinden, tezgâhlarında çalışan işçilerin el ve ilham üstünlüğünden bahsetsin, ister serhat kalelerinin[8] macerasını anlatsın, o her gittiği yere beraberinde bütün bir kalabalığı taşır, onun içindir ki, *Seyahatnâme*'sinde her şeyden evvel bu vatan ve iman yekpâreliği[9] göze çarpar. Ve gene onun içindir ki, yer yer bazı halk şiir ve türkülerinde olduğu gibi, hakikî vatan coğrafyasını bize o verir.

Evliya'ya geniş imparatorluk serhaddinde yaptığı seyahatlerinden birinden

---

1 üzerindeki : üstündeki

2 Hakikatte bu akınlar, bu mesafe aşkı, biraz ötede geleceğin karanlığında kendisini bekleyen kötü talihi behemahal yenmek hırsı, herhangi bir müessesenin ısrar ve emriyle olan şeyler değildi.

3 Doğrusu istenirse, altmış sene tahta sadece çocukların çıktığı ve cahil, yarı budala saray kadınlarının, onlardan daha biçâre harem ağalarının idare ettiği imparatorluk halkındı.

4 Değişikliği

5 zenginliği

6 mesut ediyordu.

7 Bu muazzam, idaresi son derece güç, her an dağılmağa hazır terkibi olduğu gibi muhafaza etmek için her şeye tahammül ediyordu.

8 kal'alarının

9 bütünlüğü

dönüşünde tesadüf etmek, gördüklerinin hikâyesini ağzından dinlemek[1] isterdim. O kadar çok sevdiği, fakat talihi iktizası içinde[2] pek az oturabildiği İstanbul'a hemen gelir gelmez ziyaretine gittiği bir ahbap evinde yahut Dördüncü Mehmed zamanının şimdi bizim için, devrin pâdişâh sarayından veya vezir divanından daha mühim görünen, geniş sofalı, havuzlu, musandıralı, duvarlarına âşık sazları asılmış, raflarına uzun kış gecelerinde okunacak Battal Gazi, Arap Zengi[3] yazmaları dizilmiş kahvelerinden birinde, etrafında yeniçeri neferi, sipahi kâtibi, vâlide kâhyası müntesibi, henüz yetişmekte olan molla, Suriyeli, Iraklı tüccar[4], Bosnalı beyzâde, Anadolulu âyan çocuğu, velhâsıl bütün vatanı hiç bir nizama tâbi olmadan temsil eden yahut onun atan kalbi, idare eden kafası ve bazen de uyuşamadığı talihi olan İstanbullu çehre, kıyafet ve ırk değişikliğinde olduğu gibi veren bu[5] kalabalık olduğu hâlde[6], uzak serhat palangalarını, oralarda yaşayan gazilerin hayatını, bu ücra kartal yuvalarında her seher vakti okunan ezanları ve ay ışığında uzak ve meçhul diyarlara yapılan ılgarları anlatırken veya bizzat bulunduğu Oyvar veya[7] Kandiye fethini naklederken onu dinlemek[8] hakikaten lezzetli olacaktı.

Bu kahvelerle Homiros destanında[9] adları geçen, ağır kirişleri ocakta kızaran nezir ve kurbanların yağlı isleriyle kararmış, alçak tavanlı kral sarayları arasında hiç bir fark yoktu. Nasıl o saraylarda her akşam, şehrin kapısında topuklarının tozu ile avlanmış yanık yüzlü "garip"ler, geldikleri memleketlerin şaşırtıcı hususiyetlerini, efsanevî insan veya hayvanlarını, yorgunluk ve zahmeti hâlâ vücutlarında sızlayan maceralarla beraber anlatırlarsa, bu kahvelerde de imparatorluğun dört bucağından gelmiş yolcular, merak ve tecessüsleri, acaip ve kahramancaya olan susuzlukları itibariyle[10] birincilerinden[11] pek az farklı bir dinleyici kalabalığına gördükleri ve geçirdikleri şeyi öylece hikâye ederlerdi.

Evet[12] her akşam bu kahveleri imparatorluk, muzaffer ve kanlı sergüzeşti, efsanevî[13] zenginliği ve eşsiz talihiyle doldururdu.

İşte zihnime böyle topluluklardan birini yerleştirdikten sonradır ki, Evliyâ Çelebi'deki bazı cümlelerin hakikî tadını alabiliyor, düşünceye vermeleri icap

---

1 ...ağzından dinlemeği ne kadar isterdim.
2 O kadar çok sevdiği, fakat gezginer tabiatı yüzünden pek az...
3 Arab-i Zengi
4 tüccarlar
5 bir
6 olduğu hâlde (metinden çıkarılmıştır)
7 ve
8 onu dinlemek bizim bugün için tasavvur bile edemeyeceğimiz bir lezzet olurdu.
9 Homiros'un şiirinde
10 itibariyle (metinden çıkarılmıştır)
11 birincilerinkinden
12 Evet (metinden çıkartılmıştır).
13 masal

eden istikameti bulabiliyorum. "İmdi ey ihvan-ı vefâ âl-i Osman eline henüz bir Mısır gibi bir vilâyet girmiştir" diye, Kandiye'nin zabtıyle tamamlanan Girit fethi müjdesini-ki hakikatte bundan güzel bir sevinç çığlığı olamaz ve durdurulmuş bir saat gibi, âni bir ruh hâletiyle beraber bize verir - veyahut "Bizim taraftan yedi yiğit şehit oldu ve kırk yiğit dahi mecrûh düştü ve bir yiğit dahi düşmana hamle ederken bir ağaca çarpıp atı ile beraber şehit düştüler. Ve dokuz at dahi düşman kurşunu ile şehit düştü *." gibi bizzat bulunduğu bir çarpışmanın tekmil haberini veren cümleler, hep etrafında böyle bir dinleyici kalabalığını vehmettiren cümlelerdir.

Evliyâ Çelebi'de at, belli başlı bir unsurdur. Bütün epik ruhlu doğmuş olanlar gibi, o da attan, kökü folklora dayanan hususî bir lisanla bahseder. At, yaşadıkça binicisinin cefâkeş ve anlayışlı yoldaşı, öldüğü zaman ise, daima şehittir. Fakat dahası var, o ihtidâ[1] bile eder[2]; çünkü muharebelerde ve akınlarda ganimet olarak alınan atlar, tıpkı esir olan[3] ve bir müddet sonra bu kahramanlar kalabalığına iltihak eden[4] güçlü ve kuvvetli erkekler gibi, bir sonraki muharebenin safında görülürler. Bazen at hususî bir macera sâhibi de olur. Dördüncü Mehmed'in Kara Mehmed Paşa heyetiyle Avusturya imparatoruna[5] kendi has ahırından hediye olarak gönderdiği Tarifî adlı atın hikâyesi bu cinstendir. Bu hikâye anlatılmağa değer: Bizzat pâdişahın bindiği bu tam müslüman ve Osmanlı atı, birdenbire kendisini imparatorun sarayında, siyah şapkalı yabancılar arasında görüverince, başına gelen felâketi anlar, gözlerinden kanlı yaşlar aka aka, kendisine yaklaşmak isteyen yabancı seyisleri öldürür, hile ile kapatıldığı ahırın kapılarını kırar ve saray avlusunun duvarlarından atlayarak doğruca Kanunî'nin Viyana muhasarası esnasında, şehre girip atı ile beraber şehit olan ve hemen oracıkta bir büyü ile dondurulan Çerkes Mehmed'in mezarına kadar gider ve orada ölür.

Köroğlu'nun atı kadar mucizeli olan bu atın hikâyesi bize sadece Evliyâ Çelebi'nin elindeki unsurlarla tek başına bir destan icadına muktedir olduğunu göstermekle kalmaz, hakikatte bir hükümdar sarayından - bir bozguna çok benzeyen bir muharebenin sonunda - hediye olarak gönderilen bu atın talihiyle belki bütün bir ordugâh alâkadar bulunuyordu ve ondan bu cins bir mucizeyi, yüksek bir iman ikrarına benzeyen böyle bir hareketi herkes bekliyordu. Binaenaleyh Evliyâ Viyana'ya girerken gördüğü atlı muharip heykeliyle orada bıraktığı atı muhayyilesinde birleştirirken, sadece realitenin üstünde olan bu hakikati, olması lâzım geleni ifade ediyordu.

---

* Yedinci cildin baş taraflarındadır. Ben hâfızadan zikrediyorum.

1 hidayette

2 eder : kavuşur

3 esir olduktan bir müddet sonra...

4 kalabalığına kendiliğinden katılan

5 imparatorluğuna

Hülyalarımızın bizi görünen hâlimizden daha iyi anlatmayacağını kim iddia edebilir? Hattâ onlardan çizgilerle yapılacak bir portrenin muayyen mânâsıyle daha "realist" olduğunu, rüyalarımızın şahsiyetimize ne kadar zâlim bir ayna tuttuklarını, Freud'dan beri başlayan edebiyat bize göstermedi mi?[1]

Bu atın hikâyesi XVII nci asır Türkiye'si dediğimiz destan asrının gördüğü rüyalardan biridir. Bu sıhhatli rüyayı gören insanları gene aynı muharrirden dinlemek isterseniz, bir manastırda tesadüf ettiği târik-i dünyalar dolayısıyle yaptığı şu mukayeseye bakın: Ama biz (...) Maadî Cerb[2] kadar yiyip, ibadet edip, gaza etmeğe ve helâlımızla cihâd-ı ekber etmeye kuvvet buluruz.

Hayatın ve ölümün sofrasına bu kadar iştiha ile ve bu kadar yüksek bir muvazene içinde oturan insanlara ne mutlu!...[3]

CUMHURİYET, nr. 6416, 27 Haziran 1942

---

1 Bu paragraf olduğu gibi metinden çıkartılmıştır.
2 Maadî Cerb (arap an'anesinin en obur adamı)
3 Bu paragraf metinden çıkarılmıştır.

NEDİM'E DAİR BAZI DÜŞÜNCELER

Nedim'de bir bakıma göre her şey an'aneden gelir. Neş'esi, humour'u, hayat karşısındaki rindâne durumu kendinden evvelki şâirlerde, Bâkî'de, Yahya Efendi'de, mizaç ayrılığına rağmen o kadar çok sevdiği ve eserini yakından takip ettiği Nef'î'de ve diğer XVII nci asır şâirlerimizde bol örnekleri bulunan vasıflardır. İstihzası, yine onlar gibi fikir hayatımızın belli başlı hareket kaynağı olan medrese-tekke mücadelesinden doğmuştur. Gündelik hayat ve mahallî renkler aşkı ise şiirimizin birkaç asırlık bir an'anesiydi. Kısaca sıkı tahlilin bulabileceği her şey an'anede Nedim'den önce vardır. Bununla beraber böyle umumî bir tahlilden vazgeçip de bu şâiri kendi içinde ele alacak olursak, onda kendisinden önce gelenlerden hattâ çağdaşlarından ayrılan, realite ile hepsinden başka ve çok daha sıcak bir şekilde kaynaşmış bir tarafın da bulunduğu görülür.

Nedim alelâde pitoreskte kalmadan yüksek resme erişmiş, lirizmine o zamana kadar tatmadığımız hususîlikler katmış ve zaman zaman eski sanatlarımıza has olan o çok bilgili ve hesaplı safderunluktan (ki bütün orta zaman sanatlarında ilk bakışta göze çarpan müşterek bir vasıftır) ayrılmanın yolunu bulmuş, hattâ daha ileriye giderek bazı rönesans adamları gibi bu örtülü safderunluğun bir köşesini açarak ona hususî bir cazibe vermiştir. Nedim ile iç âlemini ve duygularının verimlerini kitaptan gelen modaya göre nizamlayan şâirlerin arasından, hiç olmazsa bir def'a çıkarız. Bu büyük duygucu, duyduklarını olduğunu gibi vermeği tercih eder. Gözün, kulağın, derinin verimlerini mücerretleşmiş bir süsleme motifi olarak kullanmaz. Onları yaşar, görür, işitir, duyar. Bize bir nevi modern ruh gibi görünmesi bu yüzdendir.

Eski hayatın şiirimize giren akislerini, ki tahminimizden çok fazladır, Nedim'den evvelki şâirlerde bazen bir minyatürde ve çok def'a bir halı deseninde seyreder gibi beğeniriz. Nedim'de ise geniş tabiata bir pencere açılmış gibi, kısa bir an için olsa da, yer yer büyük resmin hususiliğini veren şeylere, mesafeye, genişlik hissine, üç buut vehmine çıkarız. Onun bahsettiği güzeller, bir derinliğin ortasında ve bir zemin üzerinde, güneş ışığında kımıldanırlar. Gölgenin yerini, gölgesini beraberinde taşıyan yaratık alır. O kadar ki, bazı mısra ve beyitler, zihnimize resim veya heykeltraşlıktaki kardeşleriyle beraber gelirler. Nedim :

Ayağın sakınarak basma aman sultânım
Dökülen mey kırılan şişe-i rindân olsun

derken Watteau'nun *L'indifférent*'nını düşünmemek,

Mest kendi güler altındaki rahş oynardı
Gördüm ol âfeti dün bir düğün alayında

beytiyle karşılaşınca, Pantéon'un firizlerindeki süvarileri hatırlamamak kabil midir? Meğer ki, hâfızamız bize resmi tercih ettirsin ve biz ihtiyarsız Vélasquez'in *Genç prens'ini* düşünelim.

Mest kendi güler altındaki rahş oynardı

atla süvarisi, mısraın imkânsız cümbüşünde âdeta bir tek vücut olmuştu.

Bu cinsten mısraları Nedim'de istediğimiz kadar bulabiliriz. Bana çok def'a Eflâtun'un *Lysis*'inin baş taraflarını hatırlatan İbrahim Paşa vasfındaki kasidede Nedim, şiirinin harikalarından birini verir :

Gümüşten âyineler gibi sâf iken sînen

sade bir "ler" edatının ilâvesiyle mısra, ilk önce nasıl bin donuk inci parıltısıyle doludur ve sonra birdenbire, tıpkı bir perde sıyrılmış gibi bu donuk parıltının yerini taze ve plâstik ten ve onun formu alıyor. Halbuki her şeyin yepyeni göründüğü bu mısradaki hayal ne kadar eskidir; bizim şâirlerimize geçmeden önce kaç medeniyetin zevki, kaç kültür ondan bıkmıştır? Nedim, mısraının bütün sihrini iki edattan alıyor : Gümüş âyine demiyor, gümüşten âyineler diyor ve sadece bu buluşuyle birdenbire mısraına güneşte yaldızlı akisler saçan, salâbeti bir meyve nescine doğru yumuşayan bir mermer parıltısı ve cazibesi veriyor.

Nedim'in sırrı hayatın, tabiatın, arzu ve heveslerin karşısında kendisini serbest bırakmaktan hoşlanmasında, "an" ın ifritine her şeyi terkedebilmesindedir. Zaman zaman duygularını "mazmun" a tercih etti. Eski gazelin hendesî arabeskinde birdenbire bir bahar uyanır gibi, kısa bir an için her türlü moda ve an'anenin dışında kalmış bir canlılıkla fışkırışı buradan gelir.

Gazellerinde, şarkılarında, kasidelerinde hep bu kendi teni ve sinir cihazı ile yaşamak arzusu vardır. Onun eski "mısra" ı, Neşatî'nin, Nâilî'nin bazen o kadar çok benzediği Nedim-i Kadîm'in âdeta kendisi için hazırlamış oldukları diyeceğimiz "mısra" ı girift mazmunların yükünden nasıl hafiflettiğine bakın. Bazen mısra onda, sadece ses taşıyan sihirli bir mahfaza olur :

Eyvâh o üç çifte kayık aldı karârım
Şarkı okuyup geçti bir âfet var içinde

derken ilk def'a olarak Türk şiirinde, mahiyetinde "kaçıp kaybolmak" bulunan şeyleri yakalamağa cehdeden bir sanatı görürüz.

Bazen sesten daha kaçıcı, daha esirî şeylerin, bizzat "an"ın peşindedir :

Estikçe bâd-ı subh perîşânsın ey gönül
Benzer esîr-i turra-i cânânsın ey gönül

Her şâirde tesadüf edebileceğimiz ikinci mısraı kaldıralım, Nedim alelâde bir ihsası nasıl yakalıyor? Mısrada "Bâd-ı subh" terkibinin sonu, yerinde bir imale ile, Rüzgâr Tanrısı Eol'ün mağaraları gibi, hapsedilmiş nefeslerin sabırsız uğultusuyle dolu.

Bu gazelde Nedim'in en şaşırtıcı beyitlerinden biri daha vardır :

Hac yollarında meş'ale-i kârbân gibi
Erbâb-ı aşk içinde nümâyansın ey gönül

Bir vehmi, bir zannı bu kadar plâstik bir hayal şekline koymak, pek az şâire nasip olmuştur. Sonra peşinde sürüklediği gurbetini, zahmetini, şevkini ve neş'esini canlandırdığı âlemin genişliği ve ona kattığı şe'niyet üstü, hayalî mânâ... Muhayyile bu tek beyitte, Rembrandt'ın *Gece devriyesi* gibi, bütün bir masal unsurunu buluyor.

Süphesiz ki, Nedim türkçeyi, kendi devrinin türkçesini çok iyi biliyor ve onun imkânlarını, tıpkı uzviyetimizin hareket kabiliyetlerine sahip oluşumuz gibi, en tabiî şekilde, âdeta bir iç güdümü olarak kendisinde buluyordu.

Eskilerden iki şâirin kafiye kullanışına hayranım : Nef'î ile Nedim. En modern teknikle işletilen bir maden ocağı gibi, belli bir ses kıymetinin etrafında lisan haznesini sonuna kadar yoklamasını biliyorlar. Mısra, beyit, kıt'a, ellerinde plâstik bir madde gibi yoğruluyor, imkânsız dönüşler yapıyor. İkisi de baştan başa "ses ve edadır". Şeyh Galib *Tardiye*'lerin sırrını, Nedim'in İbrahim Paşa için yazdığı *Medhiye*'den (Hoş geldin eyâ Hidiv-i ekrem! Lûtfunla gönüller oldu hurrem...) diye başlayan meşhur manzumeden öğrendi. Böyle bir manzumeyi ise, tıpkı Nef'î'nin bazı kasideleri gibi, ancak lisanı kendisinde bütün imkân ve zenginlikleriyle hazır bulan bir şâir yazabilir.

Bu dil hevesi, Nedim'de ne kadar şaşırtıcı dönüşlerle dolu mısralar verir. Bazen en yıpranmış hayal, onda birdenbire canlanır, yepyeni bir şey olur. Çünkü Nedim, sesin şiirdeki mevkiini iyi bilen şâirlerdendir; her türlü şefkatin müntehasındaki şu okşayışı seyredin :

Gülüm şöyle gülüm böyle demektir yâre mutâdım

Hilkaten zarif yaratılmıştı. Bu pek seyrek rastlanan bir Allah vergisidir. Nedim'deki ruh hafifliğini, ondan başka hiç bir şâirimizde bulamayız. Mizahındaki güzellik de buradan gelir. Tebessümün sırrına sahipdir. Üçüncü Ahmed'den, İbrahim Paşa'dan bahsederken âdeta alay bile eder; Nef'î'nin kasidelerindeki mağrur benlik hissi muhatabıyle aynı seviyeden konuşmak arzusu, bu alaycı şehir çocuğunda yoktur. Buna mukabil o, sadece zekâsını kullandığı için, hattâ muhataplarının üstünden bile bakar. Bütün meziyetleri kendisine yaşamak imkânını vermekten ibaret olan başlara uzattığı çelenk, hayranlıktan ziyade

tebessümün çelengidir. Nef'î'yi taklit edenler, ayaklarının ucuna basarak boylarını uzatmağa çalışırken, o herhangi bir heyecan anımızda birdenbire yanımızda çatlayan ve bizi uyandıran serin bir rüzgâr gibi, medhettiğinin yüzüne doğru, ruh hafifliğinin, yaradılıştan gelme zarifliğinin bir gül demeti yaptığı hafif bir kahkahayı fırlatıp geçer. Kaside nev'inin can sıkıcı külfetini birdenbire dağıtır.

Nedim'de pitoresk çoktur. Eskiler, az çok, daima pitoresktir. Fakat onun hayatı benimseyiş tarzıyle öbürlerinin arasında fark vardır. Bu itibarla daha ziyade Evliyâ Çelebi'ye benzer. Yalnız o şiirle yazar, dolayısıyle kesiftir; şekillerle düşünür. Fakat etrafındaki hayata yaşanması, görülmesi, sevilmesi lâzım gelen bir şey gibi bakmakta ikisi de müşterektir. *Bayramiye* ve *Ramazaniye*'sini okuyun. O tenperverliği, o keyfi, o zamanın tadını çıkarmak arzusunu hiç bir yerde bulamazsınız. Çok lezzetli ve büyülü bir meyve yemiş gibi ağızda kalan tat ve kokusu bizi sonuna kadar takip eden bu iki manzumede, Nedim'in devrinin hayatını benimsemekten başka hiç bir meziyeti yoktur. Bazı şarkı ve gazellerinde, hattâ kasidelerinde, meselâ "Şevk-i Şûrideyi gördüm gelür amma ne gelür" harikasının bulunduğu kasidede o, hep bu hayatın peşindedir. Onu bütün iştahıyle takip eder. Her cilvesinden, her manzarasından sarhoştur. Mahmud Paşa kadısı sıfatıyle iştirak etmeye mecbur olduğu bazı merasimi herhangi bir fert gibi, halktan birisi gibi, dışarıdan seyretmek arzusuyle tutuştuğunu yanılmadan tahmin edebiliriz.

Damat İbrahim Paşa devrinin yaptığı kısa rönesanstan (Yahya Kemal'den beri buna biz Lâle Devri diyoruz, çünkü onun gazeli Ahmet Refik'in kitabından evveldir) o, bu aşkı ile bir nevi "kibar eğlence"ler vücuda getirdi. Bu modayı, bir anlayışı sezdirdi.

Hayat kendisini sevenleri daima taltif ettiği için Nedim de bu aşkın mükâfatını gördü. Şiirimizde bir iklim değilse bile, bir nevi mevsim gibi hususî kalmıştır.

Şüphesiz ki, her eserinde Nedim'i yeni bulamayız. Onda da, hem fazlasıyle, eski vardır. Hattâ bizi, bugün yazılmış gibi tatmin eden mısraları bile eskinin sadık devamıdır. Ne muhiti, ne yetişme tarzı, ne dehasını yoğuran an'ane, onun kesin olarak ve baştan aşağı yeni olmasına elverişli değildir. Böyle kesin ayrılışı, ancak kendisinden önce gelen bir fikir hareketi hazırlayabilirdi. Halbuki devrinde eski ideoloji, olduğu gibi kesin ve dar çerçevesiyle devam ediyordu. Dıştan gelen hiç bir örneği yoktu. Nedim sadece kabiliyetleri, sezişi ile ve şüphesiz ki, mısra yapısında asırlardan beri devam eden bir tekâmülün kendisine hazırladığı imkânlardan faydalanarak an'aneyi bazı noktalardan zorladı. Daha doğrudan doğruya konuştu. Hayat aşkı, mahsus âleme olan bağlılığı, renk sevgisi kendisine yardım etti.

Çağdaşlarının yahut sonradan gelenlerin bu şiiri ne dereceye kadar anladığını tayin etmek bugün güçtür. Muhakkak olan bir taraf varsa, bu şiirin dilde

ve görüşte getirdiği yeniliklerden ziyade, bazı dış hususîliklerinin dikkati çekmiş olmasıdır.

Gerçekten Yahya Kemal'e kadar "Nedimâne şiir" in mânâsı, daha ziyade, uçarı çapkınlık ve malıallî zevke inhisar eder. Yalnız Namık Kemal onun yaptığı yeniliği biraz takdir eder. Halbuki gerek mahallilik, gerek çapkınca mazmun, Nedim'den çok evvel şiirimizde vardı. Birincisi, şiirimizin İran edebiyatı karşısında hürlük davası olarak vardı. Açık, çapkınca hava ve heves şiirleri ise daha çok önceden mevcuttu. Çağdaşları Nedim'de daha çok bunları görüp sevdiler. Onun sesini, eşya ile duyumlarının temasa geliş tarzını, mısraa verdiği bükülüşü ve bu mısraın hafifliğini, kısaca kemanın yayını çekiş tarzını farkedemediler.

Hakikatte Bâkî'nin *Kanunî Mersiyesi,* teker teker mısralarının kalıbına göre dökülmüş bazı örnek ve eşleri bir yana, nasıl farkedilmeden geçerse, Lâle Devri şâirinin asıl büyük tarafı da eserine derinden, çok gizli bir rayiha gibi arkadaşlık eden ölçülü daüssıla ile (çünkü Nedim'de bütün büyük iştihalılarda olduğu gibi bir nevi hüzün vardır) öyle farkedilmeden geçti.

XVIII inci asrın ilk yarımında Türk şiirinin orkestrasında birdenbire uyanmış olan bu zarif ve muhteşem ses, memleketteki fikir hayatı müsait olsaydı şüphesiz bütün edebiyatımızı değiştirirdi. Buna imkân bulmadığı için sadece bir mevsim, bir nevi hususî bahar olarak kaldı.

ÜLKÜ, nr. 53, 1 Birincikânun 1943, s. 2-4

AZİZ EFENDİ

Muhayyelât. Muharririn Hayal adını verdiği ve birbiri ile alâkasız üç büyük hikâye gurubundan müteşekkil olan bu eser, 1211 (1796) senesinde telif edilmiştir. *Binbir gece ve Binbir gündüz* gibi, eski şark hikâyelerinin zihniyet ve dünya görüşü içinde ve onların tesiri altında yazılmıştır. Bu tesir bilhassa 1. ve 2. hayali teşkil eden hikâyelerde, doğrudan doğruya iktibas veya adaptasyon şeklini bile alır (Binbir gündüz masalları ile mukayesesi için bk. Mustafa Nihat Özön, *Türkçede roman,* I, 96 v.d.). Aziz Efendi, mukaddimesinde, onları bir zaman eline geçen süryanî, ibranî, ve sair dillerden tercüme edilmiş *Hulâsat al-hayal* adlı bir kitaptan aldığını ve sade bir ibare ile yazıp zekâ sahiplerinin gözü önüne koyduğunu söyler. Birinci hayal, Isfahan'da hükûmet süren Harizm Şah'ın oğlu Kamar Cân'ın, Çin padişahının kızı Gülruh ve Basra padişahının kızı Ferruh ile, bittabi çok tabiat-üstü şartlar ve tesadüfler içinde evlenmesi ile başlar. Bu çift zifaftan doğan Asıl ve Nesil adlı şehzadeler, büyüyünce, kendilerini merkezden uzaklaştırmak isteyen vezirin, askerî taifeyi üç padişaha birden nizmet edilmez diye isyana teşvik etmesi üzerine, anne tarafından dedelerini görmek için, seyahate çıkarlar ve içinde tılsımların ve tabiat-üstü mahlûkların rol oynadığı bir sürü macera geçirirler. İkinci hayali, filozoflar diyarı olan Atina şehri ahalisinden Hacı Lebib isminde bir bezirgânın oğlu Cevad'ın bazı sergüzeştleri teşkil eder ve öteden beri halk arasında yaşayan hekim Abu Ali Sinâ hikâyelerinin bir zeyli addedilebilir. Abu Ali Sinâ'nın hayırhah müdahalesi ile doğan ve "ulum-ı gaybiyeyi" kendisinden öğrenen, tılsımda, büyüde ve simyada büyük bir maharet kazanan Cevad Baba'nın sergüzeşti de an'anede mevcut olan bu hikâyeleri aynıyle devam ettirir. Cevad'ın terbiyesini tamamlayan son tecrübe bile an'aneden gelir ve esasını bazı tarikatların esasî umdesi olan "ser verip, sır vermemek" kaidesinden alır. Bundan sonra Cevad Baba'yı kâh İstanbul'da bir sihirbaz kadının hilesine kurban olan Molla Emin'e yardım ederken, kâh Çin hükümdarının kızı Ferahnaz ile İklil al-Mulk'un evlenmelerini kolaylaştırırken görürüz (bu hikâyelerin metinleri için bk. Mustafa Nihat Özön, *Türkçede roman).*

Üçüncü hayal, Cazirat al-kubrâ'da yetişen ve oradan Kahire'ye hicret eden Şeyh İzz al- Dîn adında büyük bir mutasavvıfın şahsiyeti etrafında toplanır. Mısır Sultanı Naci Bi'llâh'ın zâhirî ilimlerden tasavvufa ve aşk-ı hakikiye geçerek, kâmil insan olması ile neticelenen sergüzeşti, buradaki üç hikâyenin esa-

sı olur. Muharririn bu sonuncu hayalde tasavvufi bir gaye takip ettiği açıkça görülür. Hattâ isimler bile tasavvufî lûgattan alınmış sembollere benzer : Naci Bi'llâh, oğlu Dilâgâh, bir imtihan neticesinde kazandığı karısı Şâhida (tasavvufta güzel ve sevgili mânâsına). Keza Dilâgâh'ın sevgilisi olan ve öz annesi tarafından büyü ile hapsedilen Nâtıka'da, maddeden gelen nefsaniyetle iradesi selbedilmiş olan nefs-i nâtıkanın remzini görmek mümkündür. Kitabın son hikâyesini, Dilâgâh'ın Şeyh İzz al-Dîn'in telkini ile, babasının çıplak göğsünde büyük ve hayalî bir sergüzeşti yaşadıktan sonra, seyrettiği ve âşık olduğu Nâtıka ile izdivacı teşkil eder.

Bu hülâsa da gösterir ki, *Muhayyelât, Binbir gece*'de tipik nümûnesini veren şark hikâyeciliğinin bütün teferruat ve unsurları ile taklidinden başka bir şey değildir; birçok hikâyelerinin aynen yahut da bazı hususiyetleri ile *Binbir gece*'ye veya onun dairesine dahil meşhur hikâyelere ircaı kabildir. Hattâ bu münasebet, bu cinsten diğer halk hikâyelerinin çoğunda olduğu gibi, bazen büyük Arap hikâyesinin muhtelif unsurlarını veren kadîm kültürlerin izlerine kadar derinleştirilebilir. Bittabi *Binbir gece*'nin hazzını veren hafiflik, eğlenmek için yazılmış yahut söylenmiş hikâye şekli, yani halktan toplanmış hikâyelerde daima bulunan hususiyetler burada yoktur. *Muhayyelât*'ta şark hikâyeciliğinin büyük bir tarafı olan bu Hint'ten gelen hayvan hikâyeleri bulunmadığı gibi, Arap halk hikâyeciliğinin en güzel tarafını yapan ve Bağdat hayatını eğlenceli bir tarzda tasvir eden, hilekâr ve hırsız hikâyeleri de yoktur. Daha ziyade tılsım, büyü ve tabiat-üstü mahlûklar etrafında dolaşır; üçüncü hayalin tasavvufî çeşnisi, bir değişiklik getirir; fakat muharririn bunda bir orijinalliği yoktur; çünkü bu çeşni, tasavvufî edebiyat hikâye an'anesinde zaten mevcuttur. Bununla beraber, *Muhayyelât,* birkaç hususiyeti ile örneklerinden ayrılır. Bunlardan birincisi hikâyenin hayallere taksimidir : Bu taksimden maksadın hikâyelere esrar keyfi içinde görülmüş hayaller şekli vermek olduğunu, ikinci hayali bitiren şu cümleden anlıyoruz : "Çünkü huzura resîde oldu; dide-i Cevad cemâl-i şaha nâzır oldukta görür ki, ol taht-ı bî-tabir üzere oturan kendüdür. Bu sahve ile huzur-ı şahta havz-ı hayale dalıp, mahmiye-i Konstantaniye'de hâcegân-ı divan-ı hümâyunda Giridî Aziz Ali Efendi'nin hokka-i devatından çıktığını bir bektaşî erenleri esrar keyfi ile nakletti". Bu satırlardaki keyifli yazış tarzı, *Muhayyelât*'ın diğer sahifelerinde pek az görülür. Ufak bir hurufîlik temayülü nazar-ı itibare alınmak şartı ile, bektaşiliğin muhibbi olan Aziz Efendi'nin kitabında, bu tarikatın adı sık sık geçer. Üçüncü hususiyet, az çok yerli olmasıdır. Aziz Efendi'nin hikâyelerinde, vak'a nerede geçerse geçsin, sokak ve mahalle ismi, örf ve âdet, giyim ve kuşam daima XVIII inci asır İstanbul'udur. Konuşma ise, bazen modern bir hikâye ismi verecek kadar, şe'niyete yakın çizgiler ile doludur. Naci Bi'llâh'ın hikâyesinde, bir gecede haberleri olmadan, kendilerini Yemen'den Mısır'a gelmiş gören câriyelerin şaşkınlığı, Kıssa-i Receb Paşa'da, Receb Paşa'nın kızı ile Süleyman Ağa'nın oğlunun evlenmelerine mâni olmak isteyen tellâk

usta, ermeni karısı işçi Nazlı'nın ve komşu Ayşe kadının kurdukları kumpas, bir adapte hikâye olmasına rağmen, Molla Emin hikâyesi devrin İstanbul'unu çok hatırlatan taraflarını teşkil eder.

İSLÂM ANSİKLOPEDİSİ, cüz. 12, s. 156, 1942

ESKİ ŞİİR

Biyografi hemen her şâirden bahsederken lüzumsuz bir şey olur, fakat eski şâirlerimizden bahsederken büsbütün mânâsızlaşır. Çünkü bizim eski şiirimiz, hayatı nehyeden bir şiirdir. O en yüksek mânâsında bir tecrit işidir. Eski şâirlerimizin birçok eserlerinin bugün beğenilmemesi bu sanat telâkkisine erişmiş olmamanın cezasıdır. Filhakika birçok eserleri biz, ihtiva etmeleri lâzım gelen saf unsurların yokluğunu telâfi eden bir nevi hayat pitoreski yüzünden severiz. Valéry'nin psikolojik pislikler dediği ferdî ârızalar, düşünce benzemeleri, dramatik karşılaşmalar bizi çok def'a aldatırlar ve asıl şiirin boş bıraktığı yeri doldururlar ve böylece bizden dilin asil ve saf oyunlarının koparması lâzım gelen hayret ve heyecan çığlığını, onun yerini alan birtakım yabancı şeyler paylaşır. Eski şiirimizde garp şiirinde olduğu gibi hayatla sıkı bir münasebet olmadığından içinde şiirin mucizesi gülmeyen eserler, büsbütün boş, sadece bir belâgat ve hüner oyunu gibi kalıyorlar. Halbuki biz bugün bu oyuna yabancıyız, her oyunun kurduğu zımnî bir mukavele vardır; bu mukavele kendiliğinden teessüs etmezse elbette onu beğenmez, gülünç ve sahte buluruz.

Eski şiirimiz bir estetiğin emrinde olan bir üslûptu. Her üslûp gibi onun sıkı kaideleri, kolaylıkları ve güçlükleri, tehlike ve emniyetleri, uzak ve yakın hedefleri vardı ve yine her üslûpta olduğu gibi arkasında dayandığı bir hayat anlayışı ve bir zevk vardı. Cemiyetimiz bu hayat telâkkisinin ve bu zevkin yavaş yavaş parçalanışını, inhilâlini ve ondan evvel de oldukça uzun süren bir tereddîsini gördü. Fakat bu iflâs eski şiirimizin aleyhinde olmadı. Vâkıâ mazi ile her an yapmakta olduğumuz geniş muhasebede bu şiirin de mühim bir tarafını attık; fakat elimizde zamanın çetin imtihanını vermiş birçok eser kaldı. İşte eski şiir hakkında hüküm vermek lâzım geldiği zaman asıl düşünülmesi lâzım gelen bu attıklarımız değil, değişen bir zevk ve anlayışa, dildeki bütün bir tasfiye ve tekâmüle rağmen, bize hâlâ kendilerini bir mükemmeliyet örneği gibi kabul ettiren mısralar ve beyitlerdir.

Eski şâirlerin en büyük meziyetleri şiirin dilden çıktığını, onun mucizeli bir imkânı olduğunu bilmeleri, heyecanlarını sözün mânâsına değil, mısraın sesine ve bir mısraa sıkıştırdıkları o harikulâde harekete emanet etmeleriydi.

Bâkî'nin :

Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahardan

Nedim'in :

Estikçe bâd-ı subh perîşânsın ey gönül..

mısraları yahut Nâilî'nin :

Gülzârdan ol şûh-ı dilârâ ile geçtik
Gûyâ ki nesimiz gül-i rânâ ile geçtik

beyti kabilinden mısra ve beyitler, bir dildeki güzellik imkânlarının sonuna kadar yoklanmasından doğmuş eserlerdir.

Eski şiiri behemahal itham etmek isteyenler bu güzellikleri değil, sadece bu terkibin içine giren kelimeleri ve onların yabancılığını görüyorlar. Bu sonoriteyi, bu yay çekişini, bu bir rakkase gibi kendi üstüne her an yeni bir ilhamla kıvrılan hareketi ve bir akşama açılan mermer kemerler gibi bütün bu üslûp arasından seyredilen ruh peyzajını hesaba katmak istemiyorlar.

Hakikat şu ki, eski şâirler dile tasarruf etmesini bizden iyi biliyorlardı. Bir gün, epeyce zamandır edebiyatımızı günü gününe idare eden yenilik aşkından vazgeçip de asıl şiire döndüğünüz zaman, bu bilginin derecesini ve ondan alabileceğimiz dersin büyüklüğünü anlayacağız.

Eski şiirimiz için yapılan ithamlardan biri de onun beşerî olmamasıdır. Bunu söyleyenler, bu kelimenin geniş mânâsında güzelliğin tuttuğu istisnaî mevkii hatırlamak istemeyenlerdir. Eski şiirimizde garbın anladığı mânâda psikolojik vaziyetlerden, derunî mücadelelerden, insanı talihin korkunç iradesiyle karşılaştıran terkiplerden doğmuş beşerî yoktur. Fakat onlarda sadece insanlığa has bir meziyet olan güzelliğin elde edilmiş olmasından gelen bir beşerî vardır ki, sanatta asıl istenen de odur.

Mütebakisi hayatın kendi bulanık akışında her gün yığın yığın önümüze döktüğü şeylerdir. Unutmamalı ki, her devrin beşerî telâkkisi kendisine göredir. Mutlak bir insan tasavvur edemeyeceğimiz gibi, onun her zaman ve mekân için mutlak bir ifadesini de isteyemeyiz. Eski şâirlerimiz güzel olmak haysiyetiyle beşerî olan eserler vücuda getirdiler. Bir tarafta olan eksikliklerini öbür taraftaki emsalsiz faikiyetleriyle tamamladılar.

Bize düşen şey, umumî mülâhazaları bir tarafa bırakıp, altı asır süren bir tecrübenin bu asil mahsûllerinden alabileceğimizi almaktır.

OLUŞ, nr. 18, 30 Nisan 1939, s. 278

ESKİ ŞÂİRLERİ OKURKEN

Eski şiirin tadı gittikçe beni daha fazla sarıyor. O kadar ki, divanlardan ayrı geçirdiğim zamana acıyacağım geliyor. Bir zaman ben de onu kâh yaşa ve kâh etrafımdaki esen havaya uyarak ihmal etmiştim; şimdi içimde onu her şeklinde daha mütekâmil ve yüksek bulmağa çalışan bir taraf var. İnkâr, muayyen bir yaşta belki de bir zaruret oluyor. İhtimal şahsiyetimizi ikrar için kıymetlerin hududunu daraltmak, bu suretle kesif yaşamağa ve düşünmeğe ihtiyacımız var. Vâkıâ o zamanlar da Nedim'i, Nef'î'yi, Bâkî ve Nâilî'yi severdim; fakat onlarda hatalı gördüğüm birçok tarafı unutarak ve ihmale çalışarak. Şimdi ise bu taraflar bilhassa hoşuma gidiyor.

Eski şiiri seviyorum, fakat eskiyi sevenlerin çoğu ile anlaşamıyorum. Ve bizzat bu anlaşamamazlık, bu şiirden uzak kaldığım zamanı boş geçirmediğimi bana isbat ediyor. Benim ve arkadaşlarımın (Nurullah Ataç, Sabahattin Rahmi gibi) bu sevgisiyle onlarınki arasında büyük bir fark var. Onlar eskiyi devam hâlinde kendilerinde bulup seviyorlar. Beraberce mahpus oldukları bir daire içinde onu tanıyorlar ve yalnız onu bildikleri için onu sevseler bile, bu sevgiye doğru bir intihabın zevk ve şuurunu koyamıyorlar.

Daha ziyade umuma mahsus bir tecrübenin üzerinde dolaşan sanatlar ise, bize ferdin yerine daha başka bir şeyi, en mütekâmil mânâsında tekniği ve bizzat sanatı verdikleri için onlardan yorulmuyoruz. Onlarda, ebedî olan insanı buluyoruz.

Bana filân şâirin bir fert olarak hayat tecrübesi artık mucizeli gelmiyor. Nihayet az çok benzerini kendimde, etrafımda görüyor, dinliyorum. Bırakın ki, sadece miras olarak kalanlar yetişebilir. Halbuki bu şâirin mısraını yoğuruşu, ona salâbet verişi, onun kelimelere sindirdiği mükemmeliyet, bu zarfın içine sırf sabrıyle hapsetmeğe muvaffak olduğu ulûhiyet, bunlar beni alâkadar ediyor. Gerisi... Geri kalandan Nâilî'nin dediği gibi:

Lûtf u kerem-i Hazret-i Mevlâ ile geçtik

Eski şiirimizin belli başlı hususiyeti işte buradadır. Daima asırlar içinde devam eden geniş bir müsabaka, yüksek bir teknik ve ifade oyunu olarak kalmasında, iddialardan kendisini çekebilmesindedir. Bunu anladıktan sonra na-

zireciliğin mânâsı değişir; bence onda taklidi değil, sanatın en asil haklarından birini görmek lâzımdır.

Sanatı bu yolda anlayan bir mektep için şekil daima ehemmiyetlidir. Hiç bir söz sanatı eski şiirimiz kadar sade ve saf surette bir şekil sanatı olmamıştır; işte burasıdır ki, onu dünyanın en büyük sanat an'aneleriyle beraber yapar. Meselâ büyük mimarî mektepleri, Yunan ve Mısır heykeltraşlığı gibi...

Eski şiirde mevzu şekilden ibarettir; her şeyi o tahdit eder. Kafiye, vezin, örnek olarak dışarıdan alınan eser veyahut ses... Ve sanki mahsustan oyunun şartlarını güçleştirmek, zaferi en pahalıya satmak için daraltılmış bir imaj âlemi... Tıpkı mahdut ve muayyen insan vücudunda birkaç asır tekâmülün zaferlerini arayan heykeltraşlık sanatı gibi, o da bu dar hududun içinde sanatın kaidelerine riayet etmek — yani hile, oyunbozanlık yapmamak — şartıyle mükemmeliyeti arayacak, çok umumî çizgilerle hususiyetlerini koyacaktır. Bu itibarla bir kaside kadar mucizeli pek az eser vardır. Bu tek kafiyenin üstünde bütün zenginliklerini, hiç bir aksayışa uğramadan, yorulmadan gösteren, en ümitsiz müntehalarda kendisini arayan ve bulan manzume şüphesiz ki, çok mütekâmil ve kendisine güvenen bir şiir anlayışıdır.

Nef'î'nin kasidelerinin bir tek mevzuu vardır: Kafiye. Fikrin serhaddinde bir kutup yıldızı gibi sallanan bu müphem aydınlığa vezin, mükemmeliyetin şahrâhını açar. Fakat bu titrek ve müphem ışığa varabilmek için şâir ne çetin yollardan geçmeye mecburdur. Bütün lisan, bütün zenginlikleri, tedaî imkânları hep bu aydınlıkta yoklanacak ve seçilecektir. Gazel, kasideye nispetle daha kemiksiz, denebilir ki, daha fazla ruh olmağa müsaittir; binaenaleyh daha fazlasıyle şekildir.

Eski şâirlerin büyük tarafları bilerek veya bilmeyerek kendilerini sese emanet etmeleridir; bütün o oyunlar, mazmunlar hepsi bu sesi yüklenen, taşıyan vasıtalardır. Bu cinsten bir sanat anlayışında hâkim olan esas, söylenilen şey değil, söyleyiş tarzıdır. Onun içindir ki, eski şâirler şiir yazmazlar, söylerlerdi. Onların iddiaları arasında bu zarafet daima vardır. Vâkıâ bu söylenen şeylere sık sık yazılan, fakat ölçülmüş, biçilmiş, ayakta durmak için safraya muhtaç şeyler de karışıyordu. Fakat katıksız eser nerede vardır?

Şüphesiz kâinatları dardı; havasızdı, cezrî bir surette kendisini yenileştirmek imkânlarından mahrumdu. Fakat, böyle olmakla beraber onlar türkçenin mükemmeliyet hadlerini tesbit ettiler.

Şimdi bu an'aneden ayrılalı bir asır olduktan sonra anlıyoruz ki, onlar "bir sesin yaratıcısı" olmuştular. Çok sevdiğim bir Fransız şâirinin bir mısraında söylediği "bitmek tükenmek bilmeyen bu aşk şarkısı" türkçenin artık bizzat kendi dehasıdır. O kadar ki, onu en fazla unuttuğumuz zamanlarda bile karşımıza çıkıyor, bizi ister istemez kendisiyle müsabakaya çağırıyor ve yetişemeyen eseri mahkûm ediyor. Şu son altmış senelik edebiyatımız, bu sesin ihtişamı altında güneş çarpmış gibi ezilen yüzlerce eserle doludur.

Eski şiiri bugün seçerek okuyoruz; bu da tabiîdir, bir an'anenin en güzel eserleri onu yaratan zihniyetin dışında sevilenlerdir. Biz bugün o zihniyetten uzağız. İşte bu uzaklıktır ki, eski şiiri daha iyi görmemiz imkânını bize veriyor. Bunun içindir ki, bir Nurullah Ataç, bir Sabahattin Rahmi, bu şiirin girinti ve çıkıntılarına hiç bir zaman lâyıkıyle vâkıf olmadıkları hâlde onun havasında hiç değişmeden yaşayanlardan daha çok mükemmel surette onu tanıyorlar.

Eski şiiri bütün bir nesil yeni baştan sevmeğe başladı. Bu kavs-i kuzah renkli çembere her gün dışarıdan yeni bir nüfuz oluyor. Hiç bir şey bizi sanat meselelerinde bu kadar fazla sevindiremez. Çünkü onu sevmek ve anlamak, gelecek zaman için beklenilen bir rönesansın ilk müjdesidir.

TASVİR-İ EFKÂR, nr. 4795, 25 Ağustos 1941

İKİ SONBAHAR ŞİİRİ

Eski şiirimizde tek bir mevsim vardır, o da bahardır. Bazı mesnevilerde ve bilhassa kaside nesiplerindeki kış ve yaz tasvirleri bir tarafa bırakılacak olursa, bu şiir tek ve yekpâre bir mevsim içinde yaşardı, denebilir. Doğrusu istenirse bu biricik mevsim de itibarî idi. Yani, şâirlerimiz onu her zaman tabiatta olduğu gibi söylemezlerdi. O daha ziyade ruhlarda, muayyen bir estetiğin icaplarına göre açılan bir bahardı. Dilleri de, bizim bugün kullandığımız lirizmin mukabili olan "şevk" in iklimi idi. Eski şiir, bu tek mevsimden hâtırası hepimizde bir lezzet hâlinde yaşayan, çok güzel şeyler çıkardı. Kâh bir minyatür ustası veya bir kuyumcu gibi onu inceden inceye, her parçasını ayrı bir dikkatle işleyerek terennüm etti: Yaprak, çiçek, çemen, servi, sabah saatlerini ören üveyik kuşu ve kumru sesleri gülün ve lâlenin alevden kadehleri, goncanın hicabı, menekşenin tevazuu, erguvanların meşalesi, bülbülün efsanevî aşkı, bu şiirde bir oya itinası ile aksetti. Bazen de daha geniş ufuklu mısralarda tabiatı bütün bir ruh hâleti ile birleştirerek bir Claude Monet'yi veya Renoir'ı haset ettirecek manzaralar, muhteşem yay çekişlerinde birdenbire şehrayinini kuran ses ve aydınlık dünyaları yarattılar. Nef'î'nin Dördüncü Murad için yazdığı meşhur kasidenin nesibi, mısraların musikîsi ve raksı ile bütün bir Dionysos cümbüşüdür; aşkı, şarabı, neş'eyi, sırrî bir ayinin unsurları yapar: "Zevki o rind eyler tamam Kim tuta mest ü şadkâm. Bir elde câm-i lâle-fam. Bir elde zülf-i ham-be-ham" mısraları hakikatte şarap tanrısının aşklarını anlatan bir Pompei freski kadar telkinkâr ve kendini hazza vermiş jesti ifadede onlar kadar mükemmeldir; bütün bir tabloyu birkaç çizgide ortaya çıkarmasını bilir ve üstelik bunu sadece ahengiyle yapıyormuş zannını bırakır.

Bâkî'de, Yahya Efendi'de, Nâilî'de, Nedim'de bahar için söylenmiş çok güzel mısralar ve beyitler vardır. Unutmamalı ki, gül ve bülbül medhinde yazılmış bir beyit az çok bahara ithaf edilmiştir; ondan bir parça, hiç olmazsa bir renk veya koku taşır. Eski şiir, dinî ve mistik istiğraktan ayrıldığı zaman ya harabat âlemine yahut da bahar iklimine, çemene giderdi; ve hemen daima, bu üç âlemi birbirine taşırdı. Şiirde kullanılan hayallerin yarısından fazlası bahardan gelir, buna mukabil diğer üç mevsimin bu lûgatın teşekkülünde pek az hissesi vardır. Onların estetiği öteki mevsimleri pek az tanır ve ancak, insan kaderinin ters yüzü bahis mevzuu olunca onları paletine geçirirdi. Bâkî'nin bir

istisna gibi görünen sonbahar gazeli bile (bittabi bu adı biz veriyoruz), bu mevsimden ancak talihin cilvelerinden şikâyet çeşnisine bürünerek bahseder. Fakat manzume baştan aşağı büyük sonbahar rüzgârlarının uğultusu ile doludur :

Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan
Düştü çemende berk-i diraht itibardan

Eşcâr-ı bağ hırka-i tecride girdiler
Bâd-ı hazan çemende el aldı çınardan

Her yâneden ayağına altun akup gelür
Eşcâr-ı bağ himmet umar cûybârdan

Sahn-ı çemende durma salınsın sabâ ile
Âzâdedir nihal bugün berk ü bârdan

Bâkî çemende hayli perîşân imiş varak
Benzer ki bir şikâyeti var rûzigârdan

Eski şiirin oyunlarını ve kaidelerini gözönünde tutarak söylenmiş olan bu gazelde, ağaçların çırılçıplak kalması, dünya alâkasından bir tarikat ehlinin soyunmasına benzetilir, sonbahar rüzgârı bir mürit gibi, şeyhi olan çınardan icazet alır, tıpkı kudsiyetine inandığı dergâha hediye götüren insanlar gibi, ağaçlar dereye bütün altınlarını dökerek kendilerine medet etmelerini rica ederler. Sonunda da Bâkî, manzarayı kaplayan sararmış yaprakların hâline bakarak onların da (kendisi gibi) felekten bir şikâyeti olduğunu hatırlatır. Velhâsıl, bir yığın ustalıkla, ikizli bir mânâyı tek bir mevzu ve şekilde beraberce yürütür. Bütün Ortaçağ sanatları gibi, eski şiirimiz de eşyaya safdilce bakınağı sever ve tercih ederdi. Hattâ doğrusu istenirse, bu çok ustalıklı bilgiç safdillik, onlarca sanatın en mühim taraflarından biriydi.

Bugün bizim için bu manzumenin güzelliğini, artık bu safdillik yapmıyor. Onu daha ziyade ses ve bu sesteki büyük keder için seviyoruz. Eşyayı bu kederin aydınlığında, bir akşamın aksiyle zenginleşmiş, büyü ve derinlik kazanmış gibi, onun telkinleri içinde canlandırdığı için seviyoruz. İçindeki hayalleri şâirin kasdettiği ince mutabakatlara kadar inmeğe lüzum görmeden, sadece bizde kurduğu ruh haletine yetecek kadar takip ediyoruz.

Gazelin birinci beytinde, sonbahar rüzgârları, giden baharın (yahut yazın) bıraktığı boşluk üzerine ağır ve uçurum kokan bir gürültü ile kapanıyorlar; Bâkî, kadîm âlemin yıkıldığını haber veren "Tanrı Pan öldü..." çığlığı gibi bir çığlık ile "Yaz öldü..." diyor ve bu iki mısraın ağır melânkolisinden ölen mevsimin hâtıraları, bir kül yığını gibi dört yana savruluyor.

Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan
Düştü çemende berk-i diraht itibardan

İkinci beytin sonunda, birdenbire hatırlanan çınarla - tabiî kafiyenin telkini - biz bu ölüyü tekrar ve en ihtişamlı tarafından zaman ve mekâna hükmeder buluyoruz; bu suretle birinci beytin bir boşluk üzerine kurduğu daüssıla, ikinci beyitte devam ediyor. Bu beyitteki "hırka-ı tecrit" tabiri, bu an'ane hayatımızdan kalktığı için, bize manzaradaki ağaçları daha tesellisi imkânsız, daha ümitsiz şekilde bîçâre gösteriyor. Böylece, beyti bitiren "çınar"ın hatırlattığı şeyle, beytin çizdiği perişanlık manzarası, birbiriyle karşılaşmış oluyorlar.

Bu beyti takip eden "Her yâneden ayağına altun akup gelür" mısraını, Mallarmé'nin görmüş olmasını çok isterdim. Bu mısra ile manzumenin ortasına yığılan arkaik zenginlikte ancak onun veya tilmizlerinin tadabileceği bir güzellik vardır. Bu altın seli, manzumenin içinde bir karun hazinesinin işlenmiş madenlerini, yontulmamış mücevherlerini, büyük renk ve parıltı külçeleri hâlinde tutuşturuyor. Son beyitte ise Bâkî, mânâca çok değişik olmakla beraber, musikî ile birinci beytin kaderini daha insanî bir planda tekrarlar.

Yazık ki, bu güzel manzume eski şiirimizde hemen hemen tek başına kalır. Onun bir eşini - daha çok güzel ve daha derin olmak şartıyle - bulabilmek için Yahya Kemal'e kadar çıkmak lâzımdır. Aradaki devirde ise, şiirimizin yüzünü garbe çevirdikten sonra verdiği bazı nümuneleri vardır. Bunların başında Recaî-zâde Ekrem'in "Sonbaharın zevki hoştur. Tut elinden yâri koştur" diye başlayan küçük şiiri, Cenab'ın *Temâşâ-yı hazan'ı,* Fikret'in yağmurlu, ıslıklı, rüzgârlı ve hıçkırıklı, - fakat bu teferruat bolluğuna rağmen bazısı gene güzel - sonbahar şiirleri vardır. Yahya Kemal'in *Hazan gazeli*'nin bu şiirlere faikiyeti, sonbaharın iki yüzünü birden bize vermesinden gelir. Filhakika bu mevsim, bir taraftan yazın ve baharın, hattâ senenin ölümü ise, diğer taraftan da bolluğun ve olgunluğun mevsimidir; tabiat cömert çeşmelerini bu mevsimde açar; meyve, çiçek, şarap, renk, koku, hepsini cömert bir tanrı gibi dört yana savurur. Üzümü kızartır, inciri olgunlaştırır, elmayı sarartır, narı bir fecir gibi çatlatır, titiz artist neş'esi ile eşyanın üzerine eğilir; bir eski zaman vazocusu gibi, biraz sonra, ölmek ve dağılmak için avucundan çıkacak olan şeylere renk ve cilâsını vurur.

Yaprakları kızıl yakuttan safran rengine kadar her renge boyar. Yeşil, sarı, vişne çürüğü, nar kırmızısı, kiremidî, çelik mavisi, gök mavisi, pas rengi, hâtıra rengi, lâcivert, siyah, mor, beyaz, her nev'inden yeşil, çalılarda, yapraklarda, dallarda, meyvelerde, ağaç diplerinde açılan mantarlarda birbiri ardınca görünür; bu ölüm ustası kendi kendine, kendi zevki için üstüste şehrâyinler yapar. İşte Yahya Kemal'in *Hazan gazeli,* bu mükemmelliğin, bu cömertliğin, bu ustalığın sihriyle doludur ve bize sonbahar denen neş'eyi, hakikî artist neş'e ve zevkini tanıtır :

Hazan ki durmadan evrâkı sû-be-sû dökülür
Hazînesinden eteklere reng ü bû dökülür

Ne inkırâz-ı bahâran ki hân-ı yağmada
Şerap mahzeni Cem'den sebû sebû dökülür

Nevâ-yı neydir esen bâd câm-ı meydir gül
Çemende eşk ile sahbâ misâl-i cû dökülür

Makam-ı pîr-i mugandan akarken âb-ı hayat
Cihanda tâli'e bîhûde âb-ı rû dökülür

Hazan da erse Kemâl el çeker mi cânândan
Lebinden ol mehe îmâ-yı arzû dökülür

Diyonizyak bir neş'e içinde başlayıp fânilik düşüncesi üzerine kapanan bu şiirin ilk beytinde çizilen tablo, hiç bir şeyi saymadan bütün mevsimi bir renk kamaşması içinde toplar; birinci mısrada manzume oluşunu idrak edecek sesi, dekoruyle beraber verir; ondan sonra bu sesin etrafında güz teşekkül eder; koku, renk, meyve, hepsini dağıtır; çok mesut bir buluş olan (inkırâz-ı bahâran) tâbiri ile Yahya Kemal, bu bolluğun sırrını ve manzarasını mısralar arasında birdenbire infilâk ettirir. Bu cömertliğin bir sembol gibi yerini alan bağ bozumu, bazı sabah ve akşamlarda, ağır bulut tabakaları arasından yolunu arayan ve ufku bir tanrılar cenginin sahnesi hâline getiren o kan kırmızı ışıklar gibi, manzumenin içinde külçelenir.

Bu dört mısraın neş'esinden sonra manzume durulur. Yavaş yavaş mevsime lâyık bir istiğrak ve hüzün, mısralarının arasına karışır; üçüncü beyitte mevsimi daha ziyade bu hüzünle sarhoş olmuş görüyoruz :

Çemende eşk ile sahbâ misâl-i cû dökülür

mısraı bu kederi bize bazı bulutlu İstanbul sabahlarını o kadar hayalî bir âlem yapan o hâtıra yüzlü aydınlıktan yontulmuş bir kadeh gibi sunuyor. Bundan sonra gelen beyitte, şiir ve düşüncenin nizamı ile kararını bulmuş bir ömrün tecrübesi, hakikî zevki feragatte bulmuş olmanın hikmetini söyler. Ve nihayet son beyitte şâir :

Hazan da erse Kemâl el çeker mi cânândan
Lebinden ol mehe îmâ-yı arzû dökülür

Diyerek hikmet, ömrün tecrübesi, mevsim, hepsini bir nezir gibi aşkın ve güzelliğin mihrabında yakar.

CUMHURİYET, nr. 6543, 3 İkinciteşrin 1942

6. Bölüm

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E KADAR

ÂKİF PAŞA

Âkif Mehmed Paşa (1787 - 1845) Türk devlet adamı ve münşi. Bozok (Yozgat)'ta doğdu. Kadı Ayıntâbî-zade Mehmed Efendi'nin oğludur. 1793 de, babası ile beraber, Hicaz'a gitti. Döndükten sonra, memleketindeki ulemadan tahsil etti; sonra Yozgat âyânından Cebbar-zade Süleyman Bey'in kâtibi oldu ve onun ölümü üzerine İstanbul'a gelerek, amcası reisülküttap Mustafa Mazhar Efendi'nin delâleti ile, Divan-ı Hümayun kalemine girdi (1814). Âkif Paşa, altı ay sonra Âmedî odasına geçti ve mesaisi hoşa gittiğinden, II. Mahmud'un şahsen iltifatına mazhar olarak, maaşı arttırıldı. 1825 de âmedci, 1827 de beylikçi, 1832 de reisülküttap ve II. Mahmud devrinin son senelerinin hususiyetini teşkil eden icraat arasında, sadaret kethüdalığı mülkiye ve reisülküttaplık hariciye nezaretine tahvil edilince, vezirlik rütbesi, fakat yine efendi unvanı ile Hariciye Nâzırı oldu (1835). Mülkiye nezaretinde ise, eski kalem arkadaşı Pertev Paşa bulunuyordu. Âkif Paşa hariciye nâzırlığında uzun müddet kalamadı; zâhirde hastalığı, hakikatte ise Churchill vakası adı ile meşhur olan hadise dolayısıyle azledildi (1836). Bu ilk mazuliyeti, bir sene üç buçuk ay devam etmiş ve 1837 de, Pertev Paşa'nın azil ve Edirne'ye nefyi üzerine, Mülkiye Nâzırlığına getirilmiştir. Selefi Pertev Paşa'nın bulduğu mülkiye isminin "âdâb-ı ʿubudiyete münâfi" olduğu beyanı ile Âkif Paşa, bu unvanı dahiliyeye tebdil ettirmiştir. Fakat altı buçuk ay gibi kısa bir müddetten sonra, Rauf Paşa'nın başvekilliği zamanında, Pertev Paşa yetiştirmelerinden olan hariciye nâzırı Mustafa Reşid Paşa'nın tesiri ile hastalığı bahane edilerek tekrar azledildi. Abdülmecid'in cülusundan sonra, 1839 da Kocaeli mutasarrıflığına tayin edildi ise de, vâki olan şikâyet üzerine, 1840 da azil ve rütbesi ref'edilerek, Edirne'ye sürüldü ve orada, İstanbul'dan gönderilen bir heyet tarafından muhakeme edildikten sonra, iki sene nefye mahkûm oldu (Gibb, *Ottoman poetry,* IV, 326 : "Abdülmecid'in ilk zamanında Reşid Paşa, Londra sefaretinden dönüşte hariciye nezaretine gelince, 1838 (1255) de Âkif Paşa hükûmetten çekilmeye mecbur oldu" diyerek, onun dahiliyeden azli ile Kocaeli mutasarrıflığına nasb ve azil tarihlerini karıştırır. Müddeti bitince İstanbul'a avdetine müsaade edilmedi ve birçok müracaatlardan sonra, ancak Bursa veya Yozgat'ta ikameti caiz görüldü. Kendisi Bursa'yı tercih etti.

Şehzade Abdülhamid'in doğumu münasebeti ile hükümdara takdim ettiği

bir tarih üzerine, İstanbul'a avdetine izin verildi. Süleymaniye'deki konağında ve Boyacıköyü'ndeki yalısında ikamet etti. Hattâ biraz sonra kendisine, camie gitmek üzere, evinden çıkmak, "isteklü olduğu takdirde", üç çifte kayıkla sahilhanesine gidip gelmek müsaadesi dahi verildi *(Münşa'at-ı Âkif,* Bulak, 1262, s. 163). 1844 senesinde, hac niyeti ile Hicaz'a gitti ve yolda Mısır valisi Mehmed Ali Paşa'dan büyük hürmet gördü. Dönüşte, İskenderiye'den gemiye bineceği sırada, hastalanarak öldü ve orada, Danyal Peygamber'in türbesi civarında defnedildi (1845). Âkif Paşa'nın vefat tarihini muhtelif menbalar ayrı ayrı tesbit etmişlerdir. İbnülemin Mahmud Kemal bu ölüm tarihini, 1261/1845 olarak tesbit ettikten sonra *(Son asır türk şâirleri,* s. 83, not 4) "hafidi Âkif Bey tarafından bazı mektubâtını hâvi olarak bastırılan risalenin başına yazılan tercüme-i hâlde bu tarih mukayyettir. *Nümune-i edebiyat*'ta recep 1264, *Tezkire-i Fatin* ve *Sicill-i Osmanî*'de 1263 seneleri muharrerdir. Bulak'da 1262 de tabedilen *Münşaât-ı Âkif* mukaddimesinde "merhum ve mağfurunleh Bozoklu Mustafa Mazhar Efendi'nin birader-zadesi Elhac Mehmed Âkif Efendi'nin..." ibaresindeki merhum ve mağfurunleh amcasına değil de, kendisine ait ise, 1261 de vefat ettiği teeyyüt eder" diyorsa da, Bulak tab'ına esas olduğu birçok hususâttan anlaşılan İstanbul nüshasında (tab. 1259) bu ibare aynen mevcut olduğuna göre, buradaki merhum u mağfurunleh ve Bozoklu tabirinin de Mazhar Efendi'ye ait olması lâzım gelir. Mamafih bu üç rivayet arasında torunu Âkif Bey'in rivayeti, kendisinin Paşa'ya yakınlığı dolayısıyle, en şâyân-ı itimat olanıdır.

Âkif Paşa'nın hariciye nâzırlığından azlini mucip olan vak'a, Churchill vak'asıdır. İngiliz teb'asından olan ve bilâhare İstanbul'da *Ceride-i havâdis* gazetesini çıkaran, *Morning Herald*'ın muhabiri Churchill, hususî müsaade ile oturmakta olduğu Kadıköyü'nde kuzu otlatan bir müslüman çocuğunu avlanırken yaraladığı için evvelâ Bâb-ı Âli tomruğuna hapsedilmiş ve sonra da keyfiyetten haberdar edilen Âkif Paşa tarafından bu tedbir, cürmüne nispetle hafif görüldüğü, için, Tersane'de hapsolunmak üzere Kapudan-ı Derya Vekili Müşir Fevzi Ahmed Paşa'ya teslim edilmişti. Hâdiseye Churchill'in döğüldüğü iddiası ile karışan İngiliz sefiri, biraz devletin o esnada ecnebî siyasetlerine mümaşatkâr davranması ve biraz da araya giren Fener'in ileri gelenlerinden İstefanaki Bey gibi gayr-ı mesul şahısların tezvirâtı ve mülkiye nâzırı Pertev Paşa'nın işi gevşek tutması yüzünden, bu alelâde zâbıta vak'asını mühim bir siyasî mesele şekline sokmuş ve mesele, sefirlerin müşterek bir takrir ile Bâb-ı Âli'ye müracaatlarına kadar vardığı için, neticede devlet, Âkif Paşa'yı feda ederek, işi yatıştırmağa mecbur olmuştu. Tanzimat'tan sonra emsâli sık sık görülecek olan bu vak'ada Pertev Paşa'nın alâka derecesi bilinmemekle beraber, işin haricî politika ile alâkası olduğu âşikârdır. Bu takdirde Pertev Paşa'yı bizde İngiliz siyasetini terviç edenlerin başında görmek ve Churchill vak'asının, Âkif Paşa'yı istemeyen bir kısım devlet ricali ile bazı ecnebî mahfilleri tarafından maharetle kullanıldığına inanmak lâzım gelecektir. Nitekim Âkif Paşa da, Pertev Paşa'nın azlinden biraz evvel,

mabeyne takdim ettiği bir arizada paşa için, "maksad-ı aslîsi mücerred İngiliz politikasını kendi ikbaline âlet etmekten" ibaret olduğunu söylemekle, bunu gösterir. Âkif Paşa, Pertev Paşa'nın bu azil hâdisesinde büyük bir rol oynadığına inanmış, onu teferruatı ile kendi nokta-ı nazarına göre anlatmak için, bir mukaddime ile sonuncusu eksik kalmış olan iki mebhastan ibaret *Tabsıra*'yı yazdığı gibi, hasmının idbarını temin için çalışmaktan, sağa sola başvurmaktan çekinmemiştir. Bu hususiaki teşebbüsleri arasında mabeyne verdiği iki jurnal gayet mühimdir. Bunlardan birincisinde (Lûtfi, *Tarih*, V, 156) Pertev Paşa ile damadı Vassaf ve kardeşi Mühimmat Nâzırı Emin Efendilerin suiistimallerinden bahsettikten ve onu, devletin son zamanlarda uğradığı felâketlerin mes'ulü olarak gösterdikten sonra, "şimdi bir İngiliz politikası çıkarmıştır ki, alettahkik kendi itikadınca saltanat-ı seniyeyi iğfalden ibarettir" diyerek, İngiltere'ye istinat eden bir politikanın mazarratlarını anlatır. Cemaziülâhir 1253 de verilen bu jurnalı takip eden ve Vassaf Efendi'nin mabeynden çıkarılmasından sonra yazıldığı anlaşılan ikincisi ise, İngiliz sefiri Ponsonby'in tekrar İstanbul'da kalması hâdisesinden âzamî surette istifade etmektedir (krş. *Muharrerat-ı hususîye-i Ârif Paşa*, s. 26 - 31). Pertev Paşa ile damadının ve kardeşinin aleyhinde ağır ithamlar ile dolu olan bu tezkiresinde bilhassa "müşarünileyh kendi zatı ve mesnedi hakkında mersum İngiliz sefiri Ponsonby ile pek bağdaşmış olduğundan, badelazil palais'sinde ikametinden iki taraf dahi ümide düşerek, binnetice mübarek kalb-i hümayun-ı şâhânenin rahatsızlığını mucip olacak kil ü kale mersumun tasaddîsi mülâhazadan ba'îd değildir" diyerek, Pertev Paşa'nın azlinden sonra dahi, İstanbul'da oturmasının mahzurlarını sayar ve onun Bursa'ya, kardeşinin de Edirneye nefy edilmelerini açıkça tavsiye eder. Daima birtakım hâdiselere sebebiyet vermesini muhtemel gösterdiği damadı Vassaf Efendi'nin ise idamı lüzumunu zımnen anlatır. Daha çok evvel ikbaline basamak olan mektupları arasında, aynı Vassaf Efendi'ye yazılmış hürmet ve minnet dolu cümleler bulunması, ayrıca şâyân-ı dikkattir. Esasen Âkif Paşa'nın Pertev Paşa ve damadı ile, muhafazasına büyük bir itina gösterdiği muhtelif mektuplarından anlaşılan, âdeta intisap derecesinde kuvvetli bir münasebeti vardı ve onlardan himaye görürdü. Reisülküttaplığa tâyini bile Pertev Paşa'nın delâlet ve ısrarı ile olmuştu (bk. İbnülemin Mahmud Kemal, *Son asır türk şâirleri*, s. 84 v.d.). Bütün bunlara rağmen, Pertev Paşa ve mensuplarının felâketine bu kadar ısrar ile çalışması, kendisinin ne kadar kindar ve ikbalperest olduğunu gösterir. Filhakika Âkif Paşa'nın rakibinin idbarında mühim bir rol oynadığı muhakkaktır; fakat bu rolün tek başına müessir olduğu iddia edilemez. Pertev Paşa gibi senelerden beri ikbalin en yüksek derecesine varmış, hükümdarın emniyetini kazanmış, her vesile ile taltif edilmis (azlinden bir müddet evvel, 1253 senesi rikâp resminde, pırlantalı bir kılıç hediyesi ile taltif edilmişti) bir veziri yıkmak için, esasında hükümdarın büyük bir teveccüh ve itimadına mazhar olmayan bir kimsenin verdiği birkaç jurnal, elbet kifayet edemezdi. Âkif Paşa'nın rolü olsa olsa, sarayda rakibinin aleyhinde teşekkül etmiş olan kuvvetli bir zümrenin işini (krş. göst. yer s. 1313 v.d.) mütemâdi tezvir ve teşebbüsleri

ile kolaylaştırmaktan ibarettir; fakat böyle olması dahi üzerine düşen ahlâkî mesuliyeti hafifletmez. Halil Rifat ve Hüsrev Paşa'lar ile bazı mabeyncilerin dâhil bulunduğu bu zümrenin Pertev Paşa'yı padişahı hal'etmek tasavvuru ile itham etmiş olmaları muhtemeldir (krş. göst. yer). Jouanin ile van Gaver'in müştereken yazdıkları *La Turquie* (Paris, 1840, s. 431) adlı eserde mevcut bir fıkra da bunu tekit eder. Bu muharrirlere göre, Mahmud II un Rumeli taraflarında yaptığı bir seyahatten dönüşünde, İstanbul'da hükümdarı öldürmek ve Galata ile Beyoğlu mahallelerini yakmak maksadı ile tertip edilen bir suikasta Pertev Paşa'nın ve adamlarının dâhil bulunması, bu azil ve nefye sebebiyet verir. Tophane'den Büyükdere'ye kadar Boğaziçi'nde buharlı gemilerin kullanılması üzerine işsiz kalan kayıkçıların veyahut yeniçeri bakiyelerinin hazırladıkları rivâyet edilen bu suikast yüzünden, devrin bazı nüfuzlu şahsiyetlerinin nefy veya idam edildiklerini söyleyen muharrirler, bunların arasında sadece Pertev Paşa ile Vassaf ve Emin Efendi'lerin adlarını sayarlar. Bu hususta bizim menbalarımızda hiç bir kayıt görülmediği gibi, bu esnada ismi geçenlerden başka, herhangi bir mühim şahsiyetin idam veya nefyi de mevzuubahs değildir. Esasen böyle bir suikast olsa bile, ikbalinden her cihetle emin bir zümrenin buna iştirâkine ihtimal verilemeyeceği âşikârdır. Bu olsa olsa Pertev Paşa aleyhdârlarının attıkları bir iftiranın ecnebî olan muharrirler tarafından, aynen ve sırf hakikat imiş gibi kabul edilmesi ile izah olunabilir. *Şeyh Müştak'a mektup* adı ile tanıdığımız meşhur mektup da Pertev Paşa'nın azline çalışanların daha ne gibi vasıtalara müracaat ettiklerini göstermektedir. Şurasını da kaydedelim ki, *Takvim-i vakayi*'de Âkif Paşa kalemi ile yazılan Pertev Paşa'nın azil sebepleri ancak idamını âni bir ölüm ile izah eden aynı kalemden çıkmış bir fıkra kadar itimada şâyândır. Âkif Paşa, iki senesini hasmının idam edildiği Edirne'de ve mütebakisini de Bursa'da geçirdiği menfa hayatında çok ıztırap çekmiştir. 1290 (1873) da torunu Âkif Bey tarafından neşredilen ve başında Paşa'nın kısa bir hâl tercümesi bulunan *Eser-i Âkif Paşa* ile yukarıda bahsettiğimiz *Muharrerât-ı hususîye*'de toplanan muhtelif mektuplarında, Âkif Paşa hastalıktan ve yalnızlıktan şikâyet eder. Bilhassa Bursa'daki ikameti esnasında, ölümü temenni edecek kadar me'yus olduğu görülür. Bütün bu mektuplar, eski nesrimizin çerçevesinden çıkmamış olmalarına rağmen, Âkif Paşa'nın menfa hayatına dair çok dikkate değer malûmat vermektedir.

Âkif Paşa'nın asıl muharrerâtını toplayan eseri *Münşaat*'ıdır. Bu eserin İstanbul üniver. kütüp. nr. 2597 de mukayyet ve *Münşaât ve eş'ar-ı Âkif Paşa* adını taşıyan nüshası, nispeten en tam olanıdır ve biri Yesârîzâde Mustafa İzzet vasıtasıyle, İstanbul, 1259'da, diğeri arapça bir hâtime ile Bulak, 1262'de neşredilmiş olan her iki tab'ından da zengindir. Bu nüshada 1244 - 1245 senelerinde, iki devlet arasında mevzuubahis olan Rusya'ya karşı ittifak dolayısıyle, İran şahına, veliahdına ve vezir-i âzamına hitaben yazılmış nâme ve fermanlardan başka, matbu nüshalarda bulunmayan birçok muharrerât daha mevcut olduğu gibi, sondaki şiir kısmında da yine matbu nüshada bulunmayan bir münacaat ile bir muhammes de vardır. Âkif Paşa'nın bu saydığımız eserlerden maada, arapçadan

bazı ilâveleri ile tercüme ettiği *Risâlât al-firâsîya va'l-siyasiya* adlı, diğer bir eseri daha vardır. Mukaddimesinden anlaşıldığına göre bu eseri âmedî odasına devam ederken tercüme etmiştir. (Üniversite kütüp. Türk yazm. 1223). İlk def'a Ebüzziya Tevfik tarafından *Nümûne-i edebiyat-ı osmaniye*'de neşredilen *Şeyh Müştak'a mektub*'u da ehemmiyeti dolayısıyle müstakilen zikretmek lâzım gelir. Evvelâ bu mektubun mâruf adı üzerinde durmak isterim. Filhakika XIX uncu asrın başında, Şeyh Müştak adında, tek bir şeyh vardır ki, o da şâir, münşî ve hattat olan Bitlis'li Şeyh Müştak'tır. Eyüb'deki Selâmî tekkesinin şeyhliğini, bir müddet üvey oğluna vekâlet suretiyle yapan bu Şeyh Müştak, bütün menbalara göre, 1247 tarihinde Muş'da vefat etmiştir. (Aile hâtıraları şeyhe bağlı olan Halil Hamid Paşazâde Hayrullah Bey ise, bu vefat tarihini 1241 olarak söylemektedir). Bu itibarla 1253 tarihinde ve Âkif Paşa'nın dahiliye nezaretine tayininden sonra yazıldığı münderecatından çok iyi anlaşılan bu mektubun kendisine yazılmış olması ihtimali bulunmadığı gibi, yine Hayrullah Bey'in lûtuf ve delâleti ile tedkik ettiğim el yazısı ile yazılmış münşaâtından lâubalî ve rind-meşrep bir zat olduğu anlaşılan şeyhin bir vezir değişmesinde âmil olabileceğine ihtimal vermek çok güçtür. Ayrıca Âkif Paşa'ın mektubunda mevcut bir fıkrada "hele siz nasılsa böyle şeyleri yazmak istemişsiniz, yazan çelebi de, dur bakalım, aziz... demeyip" denildiğine göre, asıl mürselünileyh olan şeyhin mektuplarını imlâ tarikiyle yazdırdığı anlaşılmaktadır. Halbuki münşi ve hattat olan Şeyh Müştak'ın paraya dâir ve tehditkâr olması lâzım gelen bir mektubu başkasına imlâ suretiyle yazdırmış olmasına ihtimal verilemez. Bütün bunlar nazar-ı itibara alınırsa, Ebüzziya Tevfik'in mektubun gönderildiği zatın ismi hakkında yanıldığını kabul etmek lâzım gelecektir. Bu, olsa olsa, halifelerinden biri ve belki de vekâletini yaptığı üvey oğlu olabilir. Fuad Köprülü *(Millî edebiyat cereyanının ilk mübeşşirleri)* nün bu mektubun mürselünileyhini "Şeyh Müşfik" şeklinde zikretmesi de şâyân-ı dikkattir. Menfasından yazdığı mektuplara, lisan ve ifade itibariyle çok benzeyen bu mektup ve *Tabsıra*'sı Âkif Paşa'ya edebiyatımızda hususî bir mevki vermiş ve bu yüzden edebiyatımızda yeniliğin başlangıcı gibi telâkki olunmuştur. Bu telâkkiye hâriçten iştirak edenler arasında Gibb, Âkif Paşa'nın ecnebî lisanı bilmediğini ve garba her hususta yabancı olduğunu anlattığı hâlde, onun hem resmî lisanı ve hem o zamanın revaçta olan edebî üslûbunu karıştırarak vücuda getirdiği nesir ile eski yazış tarzını değiştirdiğini söyler ve eskiye "hürriyete kavuşturan mücadelede ilk darbeyi vurmak suretiyle" Türk nesrinde bir ihtilâl yaptığından bahseder. *Tabsıra*'yı fransızcaya tercüme eden A. Alric ise, onu yeni edebî mektebin reislerinden biri olarak gösterir. Bütün bunlara sebep, Namık Kemal'in, Kütüphane-i Ebüzziya'da çıkmış olan *Tabsıra* dolayısıyle yazdığı mukaddime-mektup ile Ebüzziya Tevfik Bey'in bu hususdaki yazılarıdır. Hakikatte Âkif Paşa, gerek *Münşaât*'ından ve gerek *Tabsıra*'sından anlaşılacağı vechile, Avrupalıca bir nesrin peşinde koşmaktan çok uzak bulunduğu gibi, dil hususun-

da da eskilerden pek ayrılmış değildir. O, zaman zaman sade bir yazı tarzını ihtiyar eden nâsirlerimiz arasındadır. Bu sadeliğe gidiş de devrinde sık görülen bir vâkıâdır. "*Adem kasidesi* sahibini, ideoloji itibariyle, Şinâsi - Ziya Paşa - Kemal mektebinin mübeşşiri addetmek asla mümkün değildir. Âkif Paşa'nın şahsiyeti, eski şark mektebinin sırf dâhilî tekâmülü mahsûlüdür; halbuki eskisinden büsbütün farklı bir ideolojiye istinat eden yeni Tanzimat edebiyatı, ancak hâricî âmillerin tesiri ile meydana gelebilmiştir" diyen Fuad Köprülü (göst. yer. s. 33), gayet vâzıh olarak bu hakikati anlatır. Üslûbunda eski nesrin bütün hususiyetlerini, lâubaliliklerine kadar, bulmak mümkün olan Âkif Paşa'nın ehemmiyeti, yeniliğe mukaddime olmasında değil, kendisinde büyük bir nâsir şahsiyetinin bulunmasındadır.

Namık Kemal ve Ebüzziya Tevfik Bey'lerin ona muhabbetleri de bundan gelir. Üslûbunun hususiyetlerini mizacına medyun olan Namık Kemal'in, kendisi gibi, mizacına tâbi olarak yazan Âkif Paşa'yı sevmesi çok tabiîdir. Şurasını da unutmamalıdır ki, Âkif Paşa, zaman zaman kat'î ve fevrî bir ifade ve çok rahat ve renkli bir tahkiye tarzını bulmuştur. Ebüzziya Tevfik Bey, *Tabsıra*'yı, "hiddet-i lisan, tertib-i delâil, setr-i safsata, tezyif-i hasım, taharrî-i iknaiyat" hususlarında, Paşa'nın diğer eserlerine tercih ederken, bu üslûbun iyi bir tahlilini yapmaktadır.

Namık Kemal de "Âkif Paşa'nın *Tabsıra*'sı benim zannıma göre, edebiyat-ı cedidenin mehaz-ı içtihâdı olan âsârdandır. Fakat Âkif Paşa, bu yolda mucitlik şeferini hâiz değildir; çünkü *Tabsıra*'dan evvel de, bu tarz ve ifadeye mehaz olabilecek kadar tatlı şeyler yazmış büyük Râşidler, İsmet Beyler, Hâlet Efendiler, daha bir hayli zatlar vardır. Nihayet *Tabsıra*'yı Sultan Selim-i Sâlis asrının mebâdisi ile başlayan ve Mahmud-ı Sânî asrının evâhiri ile hitam bulan lisan-ı resmînin mertebe-i kemali ve devletin zuhurunda Şinâsi edebiyatı zamanına gelinceye kadar kullanılan her nevi tarz-ı edebin de en parlak bir misâli addederim" *(Tabsıra,* mukaddime, s. 7) diyerek, Paşa'nın edebiyatımızdaki mevkiini tâyin etmektedir. Biraz Kâni tesirini gösteren *Şeyh Müştak'a mektub*'una gelince, onu eski nesrimizin yeniye en yakın olan eserlerinden biri addetmekte haklıyız. Namık Kemal'in bazı yazılarında, bilhassa bu sonuncusunun izini bulmak mümkündür. Zaten yerli unsurlara dayanmadan yapılmış bir yenilik hiç bir edebiyatta bulunamadığına göre, bu da gayet tabiîdir.

Âkif Paşa şiirde yeni bir tarzın yaratıcısı olmadığı gibi, devam edegelen tarzın ön tarafta bulunanlarından dahi değildir. Bir bedbinlik ve yeis ânının mahsûlü olan *Adem kasidesi*'nden maada, elde bulunan üç kasidesi gençlik zamanına aittir. Gibb'in pek beğendiği ve kıyas tariki ile bedbinliğin *"Marsaillaise"* i adını verdiği *Adem kasidesi,* bir fikrin etrafında yazılmış, muayyen bir şahsa hitap etmeyen bir kaside olması itibariyle, bir zamanlar yenilik gibi kabul edilmek istenmiş ise de, hakikatte, gerek lisan ve gerek kafiyenin gelişi güzeline tâbi olan hayalleri ile tamamiyle eski tarzın mahsulüdür. Bu kasideyi menfasında ve-

ya Bursa'daki mecburî ikameti esnasında yazmış olması muhtemeldir. Bu dört kasideden maada, şiirleri arasında münacaat, gazel, şarkı, kıt'a, tarih, lûgaz, mesnevî, musammat gibi, eski şiirin muhtelif nevilerine ait parçalar ile hece vezninde iki manzume vardır. Musammatlar, *Münşaât*'ın her iki tab'ında da Gazel ismi altında kaydedilen ve hakikatte Âl-i abâ sevgisi ile yazılmış bir terci-i bend-i müseddes ile, yine yanlışlıkla bir mısraın tazmini ile gazel adını taşıyan fakat hakikatte "Perişandır senin vaktiyle hurrem gördüğün gönlüm" mısraını her bendin sonunda tekrar eden bir muhammes ve yukarıda bahsettiğimiz yazınada mevcut olan diğer bir muhammesten ibarettir. Mesnevî, menfada söylenmiş bir hasb-i hâldir. Aynı senelerin mahsûlü olduğunu zannettiğim münacaatı hakikaten şâyân-ı dikkattir ve bu yalnızlık senelerinde şâirin nasıl bir ruh hâleti içinde nefis muhasebesini yaptığını gösterir. Âkif Paşa'nın şiirleri içinde bilhassa mühim olanı, torunu için hece vezninde yazdığı *Mersiye*'dir; öteden beri nazmımızda ikinci derecede bir an'ane şeklinde devam eden âşık tarzının bu güzel nümunesi, Paşa'nın bazı anlarında bir nevi ustalığa vâsıl olduğunu gösterir (krş. Köprülü-zâde Mehmed Fuad, *Âşık tarzının menşe ve tekâmülü,* MTM, I, s. 31). Bu küçük manzumenin Pavet de Courteille tarafından nesren fransızcaya, Gibb tarafından da nazmen ingilizceye tercüme edildiğini de istirdaden kaydedelim (bk. *Tercüme* mecmuası sayı 1 - 2).

Namık Kemal "kalemimize türkçe yazınağı öğretenlerin en büyüklerinden" diye tarif ettiği Âkif Paşa'yı, ayrıca Avrupa'ya karşı takip edilecek hareket tarzını bilen bir devlet adamı olarak da göstermektedir.

Bibliyografya : Fuad Köprülü, *Millî edebiyat cereyanının ilk mübeşşirleri* (İstanbul, 1928); ayn. mll. *Âşık tarzının menşe ve tekâmülü* (MTM, I, 1331); E. J. W. Gibb, *History of Ottoman poetry* (London, 1905); Arthur Alric, *Un Diplomate Ottoman* (Paris, 1892); İbnülemin Mahmud Kemal, *Son asır türk şâirleri* (İstanbul, 1930); Fatin, *Tezkere* (İstanbul, 1271) s. 271 v.d.; H. T. Dağlıoğlu, *Ayıntap meşahiri* (Gaziantep, 1939) s. 4 v.d. not; Bursalı Tahir, *Osmanlı müellifleri* (İstanbul, 1333), II, 2. cüz, s. 324; Lûtfi, *Tarih,* II, 17; III, 168; IV, 117; V, 47, 100, 113, 156; VI, 100; *Takvim-i vakayi* gazetesi, 1252 - 1253 seneleri nüshaları; Ebüzziya Tevfik, *Nümûne-i edebiyat-ı osmaniye* (İstanbul, 1329), 6. tab, s. 118 - 155; Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmânî* (İstanbul, 1311), III, 287; Abdurrahman Şeref, *Tarih musahebeleri* (İstanbul, 1339), s. 16 - 20.

İSLÂM ANSİKLOPEDİSİ, cüz. 4, 1941, s. 242 - 246

MTM : *Millî tetebbular mecmuası*'nın kısaltmasıdır.

CEVDET PAŞA HAKKINDA DÜŞÜNCELER

I

Cevdet Paşa, Tanzimat'ın ve bilhassa Reşid Paşa devrinin tam adamıdır. O kadar ki, yetiştiği zamanların ayırıcı çizgileri olan telâkkilerle bütün hayatını ve eserini izah etmek kabildir. Devri gibi teşkilâtçı ve hattâ muayyen hadler içinde yapıcıdır. Yine devri gibi telifçidir; Avrupa'ya hayrandır, medeniyetçidir, terakkiyi ister; buna mukabil yerli an'anelerin ve hususiyetlerin muhafazasında musırdır. Kıymetler cetveli eskiye sıkı sıkıya bağlıdır. Biraz devrine gidebilecek herhangi bir değişmenin aleyhindedir ve mücadeleden çekinmez. Bunun dışında söylenecek tek bir söz vardır : o da çalışkanlığıdır. Reşid Paşa'nın maiyetinde olarak asıl işe başladığı 1846 senesinden, ölümü tarihi olan 1895 senesine kadar memlekette yapılan şeylerin mühim bir kısmı onun eseridir. Maarif, Ticaret, Dahiliye, Adliye, Evkaf Nezâretleri asıl teşkilâtlarını onun nâzırlık zamanlarında tamamlarlar. Adlî tesislerimizin çoğu, başta Mecelle, ticaret ve arazi kanunları olmak üzere onun kavrayıcı ve amelî zekâsının mahsulüdür. 1851'de beraberce tâyin edildiği Meclis-i Maarif âzalığı ve Darülmuallimîn müdürlüğünden başlayarak muhtelif komisyon ve encümen azalıkları, Meclis-i Vâlâ ve Şûra-yı Devlet'teki vazifeleri, muhtelif nâzırlıkları, valilikleri ve zaman zaman memur edildiği ıslah ve tenkil cinsinden fevkalâde vazifeler gibi, hakikaten mühim ve yorucu işlerin arasında başta tarihi olmak üzere, telif ve tercüme 30 cilde yakın, devri için daima ön safta kalan bir eseri ve onu destekleyecek fikrî mesaiyi devam ettirebilmesi hakikaten şaşırtıcı bir şeydir.

Bu büyük çalışmanın bir başka eşini görmek için kendisinden çok daha büyüklere çıkmak lâzımdır. Cevdet Paşa'da medrese ile Reşid Paşa konağı elele yürürler. Cevdet Paşa, bizim iskolastiğin en iyi tarafıyle, o sabırlı çalışma ile yetişmişti. Fakat doymak bilmeyen bir tecessüsün daima beslediği bilgisi, medresenin çok üstündedir. Daha talebeliği sırasında onun şark ilimlerini öğrenmek isteyen başka muhitlerden yetişmiş nesil arkadaşlarına ders vererek karşılığında riyaziye, mihanik ve müspet ilimler öğrendiğini görürüz. Cevdet Paşa'da öğrenmek esastır. Çabuk ve iyi öğrenir. Sonuna doğru, bu zihnî melekeyi âdetâ mihanikileştirir ve kendisine gösterilen her sahaya tatbik eder.

İdarede, teşkilâtta, kanun hazırlamakta, diğer fikrî çalışmalarının hepsinde mevzuunu gittikçe daha sıkı yakalayan bir anketle işe başlar. Bilhassa İşkodra'da

ve Bosna Hersek'teki muvakkat idarî vazifelerinde gösterdiği muvaffakiyetlerin sırrı, mahallinde yaptığı bu tedkiklerdir.

Şurasını da unutmayalım ki, Reşid Paşa bu hususta kendisine iyi bir örnek olmuştu. Reşid Paşa'nın bütün icraatı iki sual ile başlardı : Bizde nasıldı? Garpta nasıldır? Cevdet Paşa bu sualleri her sahada kendisine sorar.

Mevcudu bilmek ve ayıklamak. İşte *Miyâr-ı sedad*'ı ve *Tarih-i Cevdet*'i, *Mecelle*'yi, onun kaleminden çıkmış bir yığın nizamnâme ve talimatnâmeyi, fikir ve teşkilât sahalarındaki muvaffakiyetlerini hep birden izah edebilecek formül. Sade bu, muvaffakiyetlerini medreseye ne kadar borçlu olduğunu gösterir. Filhakika İslâm medresesi asırlardır mevcudun üzerinde tasnif ve tasfiye ile çalışıyordu.

Mevzuunu iyi bildiği için vâzıhtır. Cevdet Paşa, işe hoca olarak başlar ve ömrünün sonuna kadar kelimenin en iyi mânâsıyle hoca ve müderris olarak kalır. Vâzıh oluşunun sırrı da buradan, daha öğrenirken öğretmeye başlamasından gelir.

Bütün bunlara çok kavrayıcı bir zekâyı, kendisini halkla birleştiren, halkı ve hayatı anlamasına yardım eden yerli bir zihniyeti — ıstıfâ görmüş eskidir — meseleler karşısında şaşırmasına imkân bırakmayan ve bazen en kısa, en iyi yolu bulan bir aklıselîmi ve bir nevi halk realizmini, uzun müddet kuliste yaşamasından gelen iç siyaset ve insan bilgisini de ilâve edelim. On beş sene Reşid Paşa ile beraber yaşamış, ona sırdaş olmuş, Âli, Fuad Paşalarla kapı yoldaşlığı etmişti. Cevdet Paşa gibi dikkatli ve muvaffak olmağa azmetmiş bir adam için bundan kuvvetli bir mektep bulunamazdı. Bütün bu meziyetlerin, bilhassa yaşadığı zamanlarda onu nasıl faydalı bir unsur yapacağı anlaşılır. Burada unsur kelimesini tam yerinde kullandığımı sanıyorum. Bu kelime, Paşa'nın şahsiyetini yapan esas çizgilerden birini verir. Filhakika siyasette hiç bir vakit birinci sınıf bir adam olmamış, daima tâbi kalmıştır. İstiklâlini hayatın karşısında değil, kendisine gösterilen muayyen bir işin içinde veyahut her şeyin dışında serbest tenkit mevkiinde bulanlardandır. Koca Reşid Paşa devrinde mensuptur. Abdülâziz devrinde, ilk önce paşaların dostu ve emin adamdır, onlarla bozuşunca, Abdülâziz'in teveccühüne dayanır ve iç politikada bir muvazene unsuru olur. Abdülhamid devrinde ise düpedüz âlettir.

Devrini, devrinin insanlarını muhtelif eserlerinde o kadar kuvvetle ve o kadar büyük prensipler nâmına tenkit eden bu adamın birdenbire Midhat Paşa muhakemesindeki kötü mevkie düşmesinin sebebi, şahsiyetindeki bu noksan olsa gerektir.

Ne muhafazakârlığı — medreseden çıkması, eskiye taraftar olması — ne Abdülâziz Han'ın katline hakikaten inanması, ne Abdülhamid mutlakiyetinin memleketteki fikir anarşisine son vereceğini ümit etmesi, dışardan ve yukarıdan alınan emirle idare edilen mürettep ve haksız bir muhakemenin mesuliyetini üzerine almak ayıbından onu kurtaramaz. Midhat Paşa'nın tevkifi ve İstanbul'a getirilmesi hususundaki gayretleri ile bu lekeyi büsbütün ağırlaştırır. Adalete bu

kadar yakından âlet olmak daima çirkin bir şeydir. Bütün bunlara bir tek mazeret vardır : Cevdet Paşa'nın şahsiyetindeki istiklâlsizlik, kullanılan elle şahsiyeti âdetâ değişir. Tanzimat ondan arkadaş istemişti. O arkadaş oldu. Abdülhamid'in sadece âlete ihtiyacı vardı. Cevdet Paşa âlet oldu.

Midhat Paşa muhakemesi düşünülürken, bunun tek bir vak'a olmadığı da hatırlanmalıdır. Abdülhamid darbe-i hükûmetinin finali bu muhakeme ise, prologu da Paşa'nın sadaretten azli ve memleketten çıkarılmasıdır. Abdülhamid, Midhat Paşa'yı iş başından ve memleketten uzaklaştırırken, Kanun-ı Esâsînin 113 üncü maddesine dayanıyordu. 113 üncü madde ise, Cevdet Paşa'nın eseri, onun gözünden görülürse, zaferidir. Şurasını da söyleyelim ki, Cevdet Paşa, bilhassa Reşid Paşa'nın ölümünden sonra sarayla daima münasebette idi. Dikkat edilecek ikinci nokta da, devlet makinesini iyiden iyiye kurmak zaruretine inanmakla beraber, sonuna doğru Tanzimat'a karşı onda bir aksülâmel uyanmıştı. 1839'dan sonra memlekette teessüs eden yüksek memur aristokrasisinin ve Bâb-ı Âli istiklâlinin işleri büsbütün karıştırdığına, büyük bir kurulma hareketi için lâzım gelen sükûneti temin edemediğine, para ve nüfûz dalavereleri arasında büyük ve esaslı menfaatlerin kaybolduğuna kani olmuştu. *Maruzât* ve *Tezâkir-i Cevdet*'te o kadar çok sevdiği Reşid Paşa'nın bile devrin zaaflarından kurtulamadığını anlatırken kullandığı dil, ümitsizliğin dilidir. Bütün bunlar ona sarayı, devlet adamlarındaki anarşiyi önleyebilecek bir silah ile teçhiz etmek fikrini vermiş olabilir.

Fakat bu mülâhaza, yalnız 113 üncü madde için yaptığı mücadeleye bir mazeret olabilir. Midhat Paşa muhakemesinin hiç bir mazereti yoktur. Şunu da söyleyelim ki, bu muhakeme ve onun şeametli neticesini bir tarafa bırakırsak, Cevdet Paşa'yı devrinin en ahlâklı ve umumî menfaati düşünen adamlarından biri olarak kabul etmemek kabil değildir.

Yaşadığı devirde pek az insan, onun kadar haklı döğüşmüştür. Şömendöfer meselesinde, Mahmud Nedim Paşa'nın istikraz işlerinde, daima en tehlikeli celâdetleri göstermekten çekinmemiştir. *Kanun-ı medenî tercümesi*'nde de kendi görüş zâviyesinin tam müdafaasını yapar. Midhat Paşa'ya karşı olan kininin başlangıcı belki de bu münakaşalardır.

İşaret edilecek bir nokta da bilhassa 1864 senelerinden sonra, yani Âli ve Fuad Paşaların temsil ettiği Tanzimat ve garpçılık temayülü muhtelif görüş zaviyelerinden açıktan açığa tenkide başlandığından itibaren Cevdet Paşa'nın — Said Bey'in Bâb-ı Âli Tercüme Kalemi için bulduğu tâbiri değiştirerek söyleyelim — Bâb-ı Âli'nin muhafazakâr fırkasını teşkil etmesiydi. Hemen her mühim meselede pratik zekâsına ve çalışkanlığına en esaslı bir yardım gibi müracaat edilen Cevdet Paşa, yeni adlî tesisleri "Hanefî Fıkıhı" nın etrafına toplamıştı. Bu müdahalenin menfî neticeleri de olmuştur. *Kanun-ı medenî tercümesi*'ni önlemesi bunlardan biridir. Fakat en zararlısı gayr-ı müslimlerin askerliğine mâni olmasıdır.

İSTANBUL, nr. 13, 1 Haziran 1944, s. 4 - 5

CEVDET PAŞA HAKKINDA DÜŞÜNCELER

II

Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgate kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir. İşkodra ve havalisi, Kafkasya ve Kırım için, Ermeniler ve Ermeni dini için yazdığı küçük monografileri, muhtelif takrizlerini, lâyihalarını ve yine Fuad Paşa ile beraber yazdığı *Şirket-i Hayriye nizamnâmesi*'nden başlamak üzere kaleme aldığı bir yığın nizamnâme, talimatnâme, tefsirnâmeyi ilâve edersek bu yığın, insanı şaşırtacak şekilde kabarır.

Bu eserde dikkat edilecek ilk nokta, Paşa'nın hemen hiç bir sahada kendiliğinden işe girmemesi, ya sipariş üzerine, yahut iş ve durumun zoruyle çalışmasıdır. Öbürlerine nispetle daha serbest görünen *Kavâid-i osmaniye* ve *Şirket-i Hayriye nizamnâmesi*'nde bile böyledir. Bunlardan birincisi, açılacak olan Encümen-i Dâniş'in çalışmasına bir mukaddimedir. Encümen-i Dâniş'in imlâ ve dil hakkındaki kararları düşünülecek olur ve kitabın bu cemiyetin açılışında Sultan Mecid'e takdimi gözönünde tutulursa bu fikir aykırı olmaz. Fakat bundan sarf-ı nazar, bu iki teşebbüste yine tek başına değildir. Hiç olmazsa Fuad Paşa ile beraberdir.

Hakikatte o, devrinin en büyük çalışma cihazlarından biridir ve bütün ömrünce muayyen ihtiyaçları karşılamıştır. Tanzimat'ın ilk merhalede gördüğü boşlukları doldurmakla işe başlar ve sonuna kadar öyle devam eder. *Tarih-i Cevdet* kendisine Encümen kararıyle sipariş edilir. *İbni Haldun tercümesi* o yoldan gelir. *Miyâr-ı sedad, Belâgat-ı osmaniye, Kısas-ı enbiya,* hoca bulunduğu devirlere aittir. *Kırım ve Kafkasya risâlesi,* Paris konferansına hazırlıktır.

Şâir Fehmi'nin, Kuşadalı'nın meclislerinde tam bir fikir ve sanat diledanı olarak yaşayan genç ve çok gayretli softa, Reşid Paşa'nın konağında şahsî meziyetlerini gösterir göstermez, iş başına çağırılır. Şurasını da söyleyelim ki, Cevdet Paşa, kendisine bu işler verilmeden evvel medresede ufak tefek tekliflerde bulunmuştu. İş dışardan gelmekle beraber, telif arzu ve gayreti kendisinde vardı. Dikkat edilecek ikinci nokta, onda asıl çalışmanın, işi üzerine aldıktan sonra başlamasıdır. Eserlerinde o kadar muvaffakiyetle meşgul olduğu mevzuların çoğu, bu eserlere başladığı zaman kendisi için yabancı olan mevzulardır. *Kavâid-i osmaniye* müellifi, edebiyatı sevmekle beraber, dil meseleleri ile o zamana kadar meşgul olmuş değildi. Fakat başladıktan sonra, ömrünün sonuna kadar bu işin üzerinde durur. Ve nihayetinde *Tevârih-ül-hülefâ*'nın son cüz'ünde hece

vezninin türkçenin hakikî vezni olduğunu iddia edecek kadar derinleşir. Ömrünün büyük âbidesi olan *Tarih*'ine başladığı zaman, tarih için hiç bir hususî zevki yoktu. Kendisine sipariş edilen iş bittiği zaman, en büyük müverrihlerimizden biri olur.

Aynı hâli *Mecelle*'de görürüz. Bu komisyona âza olduğu zamana kadar fıkıhla ciddî şekilde iştigal etmediğini muhtelif eserlerinde söyler. Birkaç sene sonra ise Tanzimat'ın bütün hukukî tesislerini o yüklenir. İyi mânâsında iskolastiğin verdiği o mantık terbiyesi, tefekkür mümaresesi, edebiyata olan sevgisi, erişmek hırsı, başladığı işi behemahal bitirmek arzusu, — kalemi mürekkebe batırdığı andan itibaren kendisini ölümüne kadar o işe bağlamış addederdi — çok kavrayıcı zekâsı, öğrenmek hırsı ve öğretmek insiyâkı ve nihayet bu cins adamlarda daima görülen ve hususî bir metoda çok benzeyen zamana sâhip olma şekli — Cevdet Paşa için zaman darlığı yoktur, bu demektir ki, zamanı israf etmez — işe koyulduğu zaman mücehhez olduğu asıl vasıflardır. Bunun dışında kalan her şey, iş başında ve çalışırken kazanılmıştır, başta o geniş tebahhuru olmak şartıyle.

Cevdet Paşa, hikâyedeki İngiliz çimenine benzer : "Dört sene muntazam sulayın, kesin, biçin, eşini elde edebilirsiniz!" Bugün bizi şaşırtan bu muazzam eserin arkasında altmış senenin sabır ve gayreti vardır.

Bu eserde tarih ön safta gelir. Cevdet Paşa, bugün ve gelecek zaman için her şeyden evvel müverrihtir. Bunun bir sebebi eserin ehemmiyeti ise, öbürü de kendisi için bir disiplin olması, bütün diğer çalışmalarının ana yatağı besleyen küçük sular gibi hep oraya akmasıdır.

Müverrih olarak Cevdet Paşa, Peçevî, Kâtib Çelebi ve Naima — yahut eserin asıl kanaviçesini veren Şârih-ül-Mennârzâde — ya rağmen en büyük müverrihimizdir. Bunu söylemekle, bu saydığım müverrihleri küçültmüyorum. Hattâ nevi şahsına münhasır olmaları ve muharrirler şahsî kudretlerini aksettirmeleri itibariyle belki onların eserleri Cevdet Paşa'ya bir taraftan üstündür. Fakat Cevdet Paşa'nın da onlara karşı bir üstünlüğü vardır. Onlar gibi tek taraflı değildir; daha bütündür.

Yukarıda söylediğimiz gibi, Cevdet Paşa da *Tarih*'ini resmî sipariş üzerine yazmıştı. 1851 de açılan Encümen-i Dâniş, 1774 den 1826 ya, yani Kaynarca'dan Vak'a-yı Hayriye'ye kadar zaman için altı adet Hammer'i tamamlayacak bir tarih yazmak vazifesini ona vermişti. Sonradan, "İrâde-i Seniye" si de çıkan bu karar, ona otuz senelik bir çalışmanın yolunu açmıştı.

Eski müverrihlerimizin çoğu zabt-ı vekaiye memur vak'a-nüvislerdi. Onlar için kendilerine gelen resmî evrakı muhtelif rûznâme ve cerideleri sıraya koymaktan başka bir iş yoktu. Hâdiselerin iç yüzünü aydınlatması lâzım gelen bir problem telâkki etmekten epeyce uzak olan bir zihniyetle, devletin ağzından konuşurlardı. Devam edegelen büyük vak'aları lâyıkıyle izah edebilmek için daha evvelki senelere döndükleri zaman, çok def'a bir evvelki vak'a-nüvisin eserine müracaatı yeter görürler. Vâkıa bazı vak'alarda, o vak'ayı yaşayanların hâtıralarına müra-

caat ettikleri, şu veya bu hâdiseyi aydınlatacak bazı müşahedeleri toplandıkları da olurdu. Fakat hiç bir zaman tam bir vesika fikriyle hareket etmezlerdi. Muharririn dış âlemle temas derecesini gösteren bazı tasvirler, portreler, anekdotlar, ufak tefek hicivler, hususî mizaç taşkınlıkları, kitaplarının hususiyetlerini yapardı. Bazen bu hususiyetler, vak'aya iştirak eden müverihin müşahedeleriyle kuvvetleniyordu.

Bu şahsî taraflar, müverrihten ziyade hâtıracıyı zenginleştirebilecek şeylerdi. Buna mukabil, asıl müverrihi yapacak olan bütünleme görüşe ve hâdiselerin üzerinden bakışa çok def'a sahip değildirler.

Cevdet Paşa, seleflerinden bu görüşle ayrılır. Hammer'in çalışmasında kendisine çok güzel bir örnek bulan müverrih, yetiştiği devrin görüş zâviyesinden, onun tarafından inkâr edilen bir devre bakar. Filhakika, devrinin bir aksülâmel devri olmasının kendisine verdiği tenkit hürriyeti Cevdet Paşa'nın mazhariyetlerinden biridir. Fakat eskilerden asıl ayrılış noktasını yukarıda söylediğimiz gibi vesikalar karşısındaki vaziyetinde aramalıdır. Cevdet Paşa, her şeyden evvel büyük bir vesikacıdır. Kitabının mukaddimesinde bir kısmını zikrettiği mehazları onun ne kadar ciddiyetle işe giriştiğini gösterir. Vâkıâ garplı mânâsında büyük bir âlim olan ve şark dilleri ile yunanca, lâtinceden başka, belli başı bütün Avrupa dillerine sâhip olan Hammer'in kaynaklarının yanı başında Cevdet Paşa'nınkiler epeyce zayıftır. Diplomatik vesikalarla bazı mevzulara ait garp eserleri bir yana bırakılırsa, bu kaynaklar daha ziyade bir taraflı kalıyor.

Fakat imkânların hudutları içinde mütalaa edilince, müverrihimizi beğenmemek kabil değildir. Onun elinden geçen bir vesika veya kitaba tekrar müracaat etmek ihtiyacı hemen hemen duyulmaz. Cevdet Paşa, okuduğu bir metnin can alıcı noktalarını bulup çıkarmakta emsalsizdir. Diğer taraftan, bu yazıların başında o kadar ısrarla üzerinde durduğumuz vuzuh merakı onun hiç bir meseleyi yarım anlatmasına müsaade etmez. İbni Haldun'un bu son şakirdi,imparatorluğun tarihini âdetâ müesseselerin tarihinde mütalaa ediyor, düşüncesini uyandıracak kadar derin bir perspektifle, cemiyetimizi garplılaştırmağa götüren hâdiselerin üzerinde durur. Muayyen bir görüşün müdafaasını yapan ve zaruretiyle tenkit fikrine dayanan bir eser için bundan tabiî bir şey olamaz.

Tarih-i Cevdet'i tamamlamak daima mümkündür. Her yeni vesika ona bir şeyler ilâve eder. Fakat yanlışını bulmak güçtür. Vesikalarını çürütmek ise kabil değildir. Cevdet Paşa kendinden bir evvelkine uymak suretiyle ancak yanılabilir. *Tarih-i Cevdet* için bir tenkit eseridir, dedim. Filhakika bu hâl, bu eserin mevzuu olan zamanda vardır. 1774 ile 1826 arasındaki devir, imparatorluğun en büyük istihalelerinden birini geçirdiği devirdir. Bir taraftan hudutlar kat'î mahiyetini kaybeder, koca imparatorluk hârice karşı âdetâ emniyetsiz yaşar. Ecnebî ordusunun taarruzu bittiği sefer müdahalesi başlar. Diğer taraftan ise, cemiyet hayatı bütün müesseseleri ile bir inhilâl manzarası gösterir. Bu seneler, bir medeniyetin içten tükendiğini öğrendiği senelerdir. Bu itibarla bu çözülme manzarasının yanı başında her şeyi yeni baştan kurmak zarureti kendisini gös-

terir. Vâkıâ cemiyet hayatımızda garbı örnek alarak yenileşme fikri 1774 den çok evveldir. Daha XVIII inci asrın başından beri imparatorluk içinde o zamana kadar hayatımızın etrafında döndüğü mihveri değiştirme fikri görülür. Damat İbrahim Paşa devri, hattâ bütün Üçüncü Ahmed devri bu mihveri değiştirme zaruretinin ürpermeleri ile doludur. Fakat elde matbaanın tesisi, bazı küçük askerî ıslahat hareketleri ve nihayet çok hususî sahalara girmiş zevk ve sanat unsurlarıyle küçük, müteredddit denemeler şeklinde kalır. 1831 senesinde İbrahim Müteferrika'nın İkinci Mahmud'a verdiği *Usul-ül-hikem fi nizâm-ül ümem* adlı risâle ile bu zaruret en açık — ve hattâ bu kitabın bazı cümleleri düşünülürse, peygamberane bir sezişle dolu — formülünü bulur. Yenilik tarihimiz, İbrahim Müteferrika'dan sonra iki büyük, fakat yarım kalmış tecrübeyi idrâk eder. Bunlardan birincisi, Üçüncü Mustafa'nın daha ziyade askerî sahada kalan müteredddit ve eksik ıslahat tedbiridir. İkincisi ise, Birinci Abdülhamid'in vehmiyle daha yumurtasında iken boğulan hareketidir. Bu ikisinin arasında, başta Hammer olmak üzere, bütün müverrihlerin ve yakın şark diplomasi tarihi muharrirlerinin imparatorluk aleyhindeki hükümleri üzerinde uzun uzadıya durdukları Kaynarca muahedesi ile biten o meş'um 1868 zaferi vardır. İşte Cevdet Paşa *Tarihi,* zaruretiyle çok müteredddit olan 1774 intibahı ile 1826 nın kat'î hareketi arasındaki bu karışık, melâlli neticeleri daima kendilerinden şümûllü vak'alarla dolu 52 seneyi alır. Bu 52 sene içinde Üçüncü Selim devrinin her bakımdan ehemmiyetli olan o kısa rönesansı, Mısır ve Yunan işleri, cemiyet hayatımızı ileriye doğru hamlesinde daima sarsan bir yığın cezir ve med vardır...

Görülüyor ki, *Tarih-i Cevdet*'in mevzuu, eski imparatorluğun son selâmet çaresi gibi görünen bir fikrin, hâdiselerin yardımı ile — ve tıpkı bu yardım gibi araya koyduğu engellerle — zaferinin tarihidir. Bu zaferin ilk merhalesi 1826 dır. İkincisi ise, yenileşme hareketinin asıl kat'î ve bütün cemiyet hayatına şâmil şeklini alır göründüğü 1839 yani Tanzimat'ın ilânıdır.

Böylesi bir mevzu, ister istemez bir tenkit fikrini, hattâ onun üstünde bir şeyi, bir iddiayı taşır. Fakat bununla da kalmaz, cemiyet hayatını bütün müesseseleriyle görmek lâzım gelir. *Cevdet Tarihi*'ni dolduran ve nihayet, son tab'ında müstakil birer etüd şeklinde bir cilt hâline gelen bütün o istitradlar bu yüzdendir.

Cevdet Paşa, tarihini yazdığı devrin ehemmiyetini lâyıkıyle anlamış mıdır? Bu çok mühim bir meseledir. Şüphesiz ki, bize nazaran son bir asrın tecrübesinden mahrum olduğu âşikârdır. Ayrıca mâziye karşı olan vaziyeti de bizimkinden ayrıdır. Nihayet zevk ve sanat terbiyesi itibariyle eskiye çok yakındır. Bütün bunların onun gerek Üçüncü Selim ve gerek İkinci Mahmud devirlerine bugün bizim o devirlere baktığımız gibi bakmasına mâni oldukları muhakkaktır.

Bununla beraber, sade bahsettiği zamanların siyasî hâdiseleri ve onları idare eden zaruretleri anlamakla kalmaz, zevkte ve umumî hayattaki değişiklikleri, ileri geri gidiş gelişleri de hattâ bilgiden üstün bir sezişle verir.

İSTANBUL, nr. 15, 1 Temmuz 1944, s. 2 - 3

CEVDET PAŞA HAKKINDA DÜŞÜNCELER

III

Bütün bunları söyledikten sonra, müverrihin fikir hayatımızdaki mevkiine geçebiliriz. Cevdet Paşa, devlet adamı sıfatıyle nasıl Tanzimat ve medreseninin birbiriyle kaynaşması ise, müverrih olarak da eski ile yeninin böyle bir kaynaşmasıdır. Garbın cahili olmamakla beraber, tarihçi sıfatıyle ona borçlu olduğu büyük bir şey yoktur. Tarih telâkkisi, mukaddimesini tercüme ettiği İbni Haldun'dan ileriye gitmez. Ve tarihi de kendisine ait meziyetleri bir tarafa bırakılırsa, çok dikkatli bir telhis ve telfikin ötesine geçmez. Devrinin görüş zâviyesi müstesna, onu diğer müverrihlerden ayıran belli başlı vasıf, çalışkanlığı ve dikkati, vuzuhu, daima uyanık ve etraflı oluşudur. İlk yetişme çağlarından sonra, hattâ memlekette uyanan ve muhtelif kollarla inkişaf eden fikir hayatının bile onda belli başlı bir tesirini bulamayız. Bir bakıma göre, kitabının son tab'ının tarihi olan 1309 da o, münferit bir ada gibi ilk cildin senelerini, 1272 - 1273 ü devam ettirir. Vâkıâ üslûbunda az çok bir değişiklik göze çarpmaz değildir. Fakat bu değişikliğin sırrı yine kendisindedir. Bu üslûp kendi içinden değişir.

Cevdet Paşa'nın üslûbunu bize üç kitap verir. Bunlardan birincisi *Tarih*'idir. Muhtelif tabılarında dile hâkim oluş tarzının nasıl değiştiğini göstermesi itibariyle de tarih ön safta gelir. İkincisi, arapçadan tercüme olan *Metn-i metin*'dir. Bu yüz mantık kaidesinin vecize kuvveti, Türk nesrinin tarihinde belli başlı bir hâdisedir. Üçüncüsü olan *Kısas-ı enbiyâ*'da ise bu dil, eskinin tasfiyesi ile varılabilecek son kemal noktasına varır. *Kısas-ı enbiyâ* ile biz, bir kere daha edebiyatlarda örnek meselesinin ne kadar ehemmiyetli olduğunu anlarız. Cevdet Paşa'nın yazmağa başladığı zamandan, *Kısas-ı enbiyâ*'nın tarihi olan 1296 senesine kadar, Türk nesri üst üste Şinâsî, Namık Kemal, hattâ Paşa'ya çok yakın bir merhaleden işe başlayan Ziya Paşa ve Ahmed Midhat Efendi'nin tecrübelerini, türkçeye getirdikleri değişiklikleri görmüştü. 1300 senesinden sonra ise, edebî nesir Recâî-zâde'de, Sami Paşa-zâde'de, Nâbi-zâde Nâzım'da, hattâ onlardan daha küçük olmakla beraber, Edebiyat-ı Cedide'nin kırık dökük nesrini hazırlamakta büyük hissesi olan, türkçede, alafrangalığı, garip bir şekilde muallakta kalmış cümleler, bir yığın nida, istifham işareti, üç noktalarla başlatan Mustafa Reşid'de içten ve dıştan âdetâ yeni bir ihtilâle hazırlanıyordu. Cevdet Paşa ile bütün bu muharrirlerin üslûbu arasındaki fark, onların daha ziyade dışarıya bakması, esaslı veya esassız, fakat daima şuurlu, yahut hiç olmazsa özentili ya-

bancı örnekler karşısında hususî bir duyuş ve görüş şeklinin peşinde koşmaları idi.

Buna mukabil, Cevdet Paşa'nın üslûbu, şark dünyasının dışına çıkmadan, muayyen bir dil telâkkisinin içinden geçerek süzülmüştür. Onun içindir ki, büsbütün ayrı bir hususîlik taşır. Onda mizah, tasvir, hareket hep eskidir. Fakat bu eskilik, onun maziden ayrılmaması demek değildir; hattâ aksine olarak, bir Âli ve Naima'nın, hattâ kendisine o kadar yakın olan bir Esad Efendi'nin yanıbaşında bu Tanzimat âliminin çehresi ne kadar değişik görünürse, bu üslûp da, son halkası olduğu mâzi eserlerinin yanıbaşında o kadar değişik görünür.

Şurada bir noktayı da işaret edelim ki, Cevdet Paşa, üslûbunun ilk şeklini Reşid Paşa'dan alır. Müverrihimiz, muhtelif eserlerinde efendisinin kitabet tarzını niçin ve nasıl tercih ettiğini anlatır.

Fakat bu başlangıç noktasında kalmaz. İleriye, geriye gider, gelir. Denebilir ki, *Kavâid-i osmaniye* muharriri, eserlerini hazırlarken, üslûbunu yapmıştır. Filhakika üslûbunda en kuvvetli tesir, eski müverrihlerimizden gelir. Tabiî hâlde konuşmaya benzeyen ifade şekli onlarındır. Fakat Paşa, eskilerde çok derbeder ve nizamsız olan bu konuşma şekline bir nevi plastik eda vermiştir. Atıf sigalarının bolluğuna rağmen, onun hamlesi daha derli topludur. Onlardan bir ayrılış noktası da, eski müverrihlerde halk lisanından gelme tâbirler, Paşa'da üslûbun malı olur; âdetâ yazı diline girer, diğer taraftan, belki de arapçadan yaptığı tercümelerin tesiriyle daha veciz ifade şekilleri arar ve bulur. Dile hiç bir yenilik sokmağa çalışmadan, lûgatı geniş ve renklidir. Anlatacağı şey için lâzım olan kelimeyi bulmakta eskilere çok üstündür. Binaenaleyh, onların büyük yazı adamı kudretlerini yapan hususiyetlere sâhip olmamakla beraber, gerek muharrir sıfatıyle, gerek türkçeyi kullanış şekliyle onları daima geçer. Cevdet Paşa'da ne Âli'nin hicvi, ne Naima'nın portre kabiliyeti, ne *Silâhtar tarihi*'nin kalabalığın hareket ve psikolojisini anlatma kudreti, ne de Şâni-zâde'nin o lâtif mizahı vardır. Fakat bir örnek bulduğu zaman, ona yetişmek için hiç bir gayreti esirgemeyen Paşa, hepsinin fevkinde görünür.

Alemdar Paşa'nın Topkapı Sarayı'na ilk def'a girişini anlatan sahifeler, Üçüncü Selim'in mizacını bir sanat oyununa benzeyen birkaç çizgide anlatan satırlar, Kabakçı isyanının muhtelif safhalarının hikâyesi, Hâlet Efendi'nin şahsiyetini nakleden parçalar, eski nesrin son şâheserleridir.

Fakat eskiler onun tek ustası değildiler. Onlara, yukarıda söylediğimiz gibi arapçayı da ilâve etmek lâzımdır. Cevdet Paşa, Acem edebiyatına dair küçük bir eser sâhibi olmakla beraber, arapça ile daha yakından meşguldü. Daha gençliğinde bu dille bir iki telifâtı vardı. Ömrünün büyük zaferlerinden biri olan *Metn-i metin* tercümesi, onun üslûbuna bu lisandan alınabilecek derslerin en yükseğini temin etti. Bir bakıma göre, Cevdet Paşa'nın nesrinde arapçanın tesiri, garp muharrirlerine göre, Kadîm Lâtin edebiyatının yaptığı hızlı tesire benzer. O mantıkî salâbet, o tarif ve izah kudreti, fikre daima hâkim

oluş, Paşa'nın büyük meziyetlerinden biri olan tam kelimesini aramak ve bulmak endişe ve ısrarı, denebilir ki, bu kaynaktan ve terbiyeden gelir.

Cevdet Paşa, *Kısas-ı enbiyâ*'da ve bilhassa bu kitabın Peygamber'in hayatına ait olan kısmında nesrinin kemal noktasına varır. Türkçede *Mevlid*'den başka hiç bir kitap, bu kadar herkesin dilini konuşuyor hissini bırakmamıştır. Bununla beraber, her ikisinin de sırrı, sade lûgatta değildir. *Kısas-ı enbiya, Tazarru-nâme*'den XVIII inci asır XIX uncu asır muharrirlerimize kadar Türk nesrinin bütün tecrübelerini kendinde toplar. Ben, gerek devrinde ve gerek ondan çok sonra, türkçeye bu kadar hakkıyle sâhip başka bir üslûp tanımıyorum.

Eskinin alınacak hiç bir tarafını, hattâ o kadar şikâyet ettiğimiz seci oyunlarını ve sanatlarını bile ihmal etmez. Şunu da söyleyelim ki, Cevdet Paşa'nın önünde büyük ve çok muvaffakiyetli bir örnek vardı. O da şâir Bakî'nin *Levâyih-i hamidiyye* adlı Siyer tercümesi idi. Türk nesrinin en mükemmel eseri olan bu tercüme üzerinde şimdiye kadar durulmaması hakikaten hazindir. Muasırları onun bu tercümede kullandığı dili lâyıkıyle tanıyıp sevseler, büyük şâirin açtığı çığırdan gitselerdi, eski edebiyatımızın çehresi çok değişirdi. Yazık ki, gülünç bir estetizme ve ondan zararlı olan bir aldırmamazlığa, bu tercümeden alınacak dersi feda ettiler. Nedim'e ve *Sahayif-iil-ahbar* tercümesine kadar Bâkî'nin dersinden istifade eden olmadı. Hakikatte *Kanunî Mersiyesi* şâiri bu kitabıyle Türk nesrini kurmuş gibiydi. Cevdet Paşa'nın bu kitabı tanımamasına imkân görmüyorum. Bu kanaatim sade iki kitap arasındaki mevzu bakımından gelmez. *Kısas-ı enbiyâ*'nın diline başka türlü ve birdenbire atlamanın imkânsız olduğuna inandığım için böyle düşünüyorum. Son olarak Cevdet Paşa'nın *Marûzât* ve *Tezâkir-i Cevdet*'le çok lezzetli bir moralist olduğunu söyleyelim.

Bu kitap, tahkiye itibariyle türkçenin en güzel eserleri arasındadır. Ayrıca nâkil ve tetebbu mahsulü olmadıkları ve Paşa'nın yaşadığı devirde görüp duyduklarını yahut düşündüklerini naklettikleri için onun müşahede kudretini vermeleri itibariyle ehemmiyetlidir.

Cevdet Paşa'nın büyük hâtıracılar gibi, sıkmadan kendisinden bahsetmek kabiliyeti vardır. Bu mazhariyetin ilk sırrı, müşahede kuvvetidir.

Bununla beraber unutmayalım ki, Paşa bu eserlerde kendisinden ve yaşadığı devirlerden bahsetmekle beraber, ne tezkireler, ne de *Marûzât,* tam bir hâtırat veya biyografi değildir. Birincileri o, vezir olması üzerine vak'anüvislikten ayrıldıktan sonra halefi Lütfi Efendi'ye, büyük meşguliyetleri esnasında bir türlü yazamadığı Vakayi-nâmesine ait resmî kâğıtları gönderirken yazmıştı. Bu kırk tezkire, son kısımlarında kendi hayat ve hâtıraları dâhil olmak üzere Abdülmecid'in cülûsundan 1314 senesine kadar olan hâdiseleri bazen kısa not şeklinde ve bazen de geniş teferruatıyle anlatır. Bu itibarla tam mânâsında şeklini almış bir eser denemezse de içindekiler düşünülecek olursa, devri için eşsiz bir vesikadır. *Marûzât*'a gelince, şahsî bir iradesi üzerine Abdülhamid'e takdim için yazılmıştır. *Türk tarih encümeni* mecmualarında elde bulunan kısımları çıkan *Marûzât,* nisbeten daha kısa bir zamanı içine alır. Tezkirelerin bir nevi hülâsasına benze-

yen bu eser, şekil itibariyle daha bitmemiş fikrini verir.

Her ikisinde de cazibesine kapıldığımız hikâyecinin arkasında etrafını, iktidar mevkiinin huyunu, şahsî menfaatlerini düşünen saray adamının daima kendisini hissettirmesine rağmen, bu iki eser yakın mazinin hiç bir zaman unutulmayacak şahadetlerinden birini teşkil eder. Cevdet Paşa, gören ve gördüğünü ne kadar sonra olursa olsun, ilk intibaın sıcaklığını pek kaybetmeden anlatan adamdır. Ufak tefek hâtıra yanlışlıklarına rağmen, bu yaşayış sıcaklığı bu eserin büyük hususiyetini yapar.

Abdülhamid, devrinin İstanbul'u, Kırım muharebesi sıralarındaki zevk ve hayat değişikliğini, malî müşkilâtı anlatırken, Paşa'nın garplı bir muharrirden hiç bir farkı yoktur. Reşid Paşa, Damad Mehmed Ali Paşa, Şeyhülislâm Ârif Hikmet Beyefendi, Âli ve Fuad Paşalar, Fethi Paşa, bu tezkirelerde sırayla gözümüzün önünde, hem çok def'a kulisteki çehreleriyle yaşarlar. Halefi Lütfi Efendi'ye, aradan hiç olmazsa "bir karn geçmeden" bir devrin tarihi yazılamayacağını söyleyen Cevdet Paşa, Abdülhamid ve Abdülâziz devirlerinin hâdiselerini anlatırken, muasırları hakkında duyduklarını olduğu gibi ortaya dönmekten çekinmez. Bilhassa Mehmed Ali Paşa ve Reşid Paşa arasındaki rekabete, Âli ve Fuad Paşaların hususî hayatlarına, Abdülâziz'in hal'i gibi hâdiselere onun şahadetinin getirdiği ışık hakikaten ehemmiyetlidir.

Bu iki eserin bir ehemmiyeti de örneksiz yazılmalarıdır.

Filhakika *Tarih-i Cevdet,* kendisinden evvelki müverrihlerin eserinden istifade edilerek yazılmıştır. Bu on ciltte beğendiğimiz birçok şeylerin, Cevdet Paşa'dan ziyade, kronoloji sırasıyle takip ettiği seleflerine ait olması ihtimali vardır. Bu itibarla kitabın mukayeseli bir tenkidi çok lâzımdır. Tarihte portre çizmekten çekinmeyen Cevdet Paşa, hâtıralarında ancak karakter tasviri ile iktifa eder yahut sadece daha ziyade küçük fakat aydınlatıcı fıkralarda kalır. Bence Paşa'yı gerek mizaç, gerek şahsî kudretlerinde en iyi gösteren eser, bazı yerlerini âdetâ müsvedde hâlinde bıraktığı bu son yazılarıdır.

NOT : Bu tedkiklere Cevdet Paşa'nın tam bir biyografisini ilâve etmek isterdim. Fakat istenirse, birçok yerlerde bulunabilecek birtakım malumatı tekrarlamak hoşuma gitmedi. Cevdet Paşa için şimdiye kadar yapılan tedkiklerin en iyisi İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi mezunlarından Âli'nin büyük tezidir. İsteyenler bu tezi Türkiyat Enstitüsü'nde bulabilirler. Benim çok istifade ettiğim bu mühim tedkikin bazı eksiklikleri tamamlanarak neşredilmesi hakikaten faydalı olacaktır. Bunun gibi, Paşa'nın müze ve kütüphanelerde dağınık şekilde duran külliyatı bir an evvel neşredilirse Millî kütüphanemizin mühim bir eksiği tamamlanacaktır.

İSTANBUL, nr. 16, 15 Temmuz 1944, s. 5-6

AHMED VEFİK PAŞA

Ahmed Vefik Paşa (1823 - 1891), Türk devlet adamı ve edip. 1923 de doğmuştur. Büyük babası, Divan tercümanı Yahya Naci Efendi, babası hariciye memurlarından Ruhiddin Efendi'dir. 1831 (1247) de İstanbul'da Mühendishâne'nin ilk kısmına, sonra da 1834 de, babasının Reşid Paşa ile Paris'e gitmesi üzerine, orada St. Louis lisesine devam etti. 1837 de İstanbul'a dönünce, Tercüme Odası'na girdi. 1840 da Şekib Efendi'nin maiyetinde elçi kâtibi olarak Londra'ya gönderildi. Bu tarihten itibaren rütbesi kademe kademe ilerledi ve kendisine mühim memuriyetler verildi. Sırbistan'da, İzmir'de ve Memleketeyn'de muhtelif muvakkat vazifeler gördü. Bu vazifeleri bitirip İstanbul'a döndükçe, Tercüme Odası'na, rütbesi ve vazifesi terfi ettirilerek tayin edilirdi. Bu suretle, 1847 de rütbe-i saniye ile mütercim-i evvel olmuştu. Aynı senede devletçe neşri kararlaştırılan *Sâl-nâme*'nin tanzimine memur olmuş, 1849 da da, fransız şâiri Alphonse de Lamartine'e verilecek çiftlik meselesi dolayısıyle, şâirin arkadaşı ve vekili, meşhur seyahat-nâme sâhibi Charles Roland'ın Aydın'a seyahatinde kendisine refakat etmiştir. Keza bundan bir sene evvel, Macaristan mültecileri meselesine memur, bilâhare de Memleketeyn fevkalâde komiserliğine tayin olunmuştu. 1851 de Encümen-i Dâniş'e âza oldu; aynı sene içinde, Tahran sefirliğine tayin edildi; Âli Paşa'nın sadaretinde oradan ayrıldı. 1854 de kendisini himaye eden Reşid Paşa, onu Meclis-i vâlâ-yı ahkâm-ı adliye âzalığına tayin etti (bilâhare muhtelif memuriyetlerden ayrıldıkça, bu mecliste âzalığa tayin edilecektir). 1857 de Deâvi Nâzırı, 1860 da Paris sefiri, 1861 de Evkaf nazırlıklarında bulunduğu gibi, 1862 de Darülfünûn'da hikmet-i tarih hocası ve yine aynı sene, yurt içinde başlanılan geniş teftiş hareketinde, Anadolu sağ sol müfettişi olmuştur. 1864 de, Bursa halkının şikâyetleri üzerine, azledilmiş ve Âli Paşa'nın ölümüne kadar açıkta kalmıştır. Bu mazuliyet zamanını bilhassa ilmî mesaî ile geçirmiştir. Filhakika Molière tercümeleri, *Fezleke-i tarih-i osmanî* ve *Micromégas* tercümesi bu zamanın mahsulleridir; keza bu devirde Vasilâki Efendi'nin tercüme ettiği *Dalkavuknâme*'nin neşrine delâlet etmiştir. Âli Paşa öldükten sonra, Mahmud Nedim Paşa sadrazam olunca, selefi tarafından devlet işlerinde kullanılmayan Ahmed Vefik Paşa'yı mühim memuriyetlere getirdi. Fakat Vefik Paşa'nın mizacı bu memuriyetlerde tutunmasına imkân vermedi. Böylece 1871 de Rusûmat Emini, 1872 de Sadaret Müsteşarı, bir iki ay sonra Maarif Nâzırı ve daha sonra

da Şûrâ'yı Devlet âzası oldu. Fakat birkaç ay sonra, bu sonuncu vazifesinden de azledildi ve bu tarihten 1877 senesine kadar açıkta kaldı. Bu zaman zarfında *Lehçe-i osmanî*'nin ilk kısmını vücuda getirdi ve bastırdı. Ayrıca 1875 de Petersburg ilim akademisine muhabir âza oldu. 5 Şubat 1878 de yeni açılan — ilk — Meclis-i Meb'usan reisliğine getirildi. 27 Martta vezir oldu; biraz sonra Edirne vâlisi, daha sonra Meclis-i âyân âzası olarak görüyoruz. 4 Şubat 1878 de, Hamdi Paşa'nın yerine Dahiliye Nâzırlığı da uhdesinde olmak üzere, Başvekil tayin edildi. Vefik Paşa, Osmanlı devletinde Başvekil unvanını alan ikinci zattır. Yazılan hattâ "meclis-i vükelâ ve heyetçe tezekkür kılınan hususatın kararnâmelerini ve meclis-i âyânın tasdik edeceği kanunları huzurumuza takdime vesadet ve meclis-i vükelâya riyaset etmek üzere hizmet-i sadâretin bil-icab lâğvı ile ona bedel riyaset-i vükelâ memuriyetinin ihdas ve tesisi tasvip kılınmış olduğundan liyâkat ve ehliyet ve istikametiniz cihetiyle başvekillik dahiliye nezareti inzimamı ile" uhdesine ihâle kılınmış olduğu söyleniyordu. Sadrazam unvanını başvekil'e tahvilde bizzat kendisi ısrar etmişti, derler. 18 Nisan 1878 de bu vazifeden azledildi ve 4 Şubat 1879 da Bursa valiliğine tayin edildi ve 3 Zilhicce 1299 senesine kadar kaldı. 30 Teşrin II. 1882 de ikinci def'a ve yalnız üç gün süren bir başvekilliği daha vardır. 2 Nisan 1891 de ölmüştür. Bu memuriyetinden sonra hiç bir vazife almadan, Rumelihisarı'ndaki yalısında, ilim ile iştigal etmiştir.

Ahmed Vefik Paşa, biraz haşin ve garip şahsiyeti, cevval zekâsı, dürüst ahlâkı, garbı iyi tanıması ve bilhassa Avrupaî edebiyatımızın başlangıcında, Molière başta olmak üzere, fransız lisanından yaptığı tercümeleri, dil ve tarih hakkındaki vuzûhsuz fakat mühim nokta-i nazarları ile siyasî ve fikir tarihimizin unutulmaz simaları arasındadır. Siyasî hayatının başlangıcında, Reşid Paşa'nın onu sevdiği ve kendisine emniyet ettiği muhakkaktır. Âli ve Fuad Paşa'lar ise, ondan hoşlanmazlardı. Mühim memuriyetlerinden ayrılışları Âli Paşa'nın sadaret devirlerine tesadüf eder. Çok dürüst olmasına rağmen, memlekette mazbut kanunun hükmü tesis edilmeğe çalışıldığı bir devirde, içine çok keyfi ve heves karışan, âdetâ müstebitçe icraat tarzını devlet ve halk işlerine sokması, her dokunduğu meselede şahsî hükümler ile hareket etmesi, hoşa gitmiyordu. Gerek Paris sefirliğinde ve gerek ilk başvekilliği esnasında şahsî dirayetine medyun olduğumuz bazı büyük muvaffakiyetleri varsa da, ilk Meclis-i Meb'usan'ın kapatılması hâdisesinin, zamanında vâki olduğu ve bunda tesiri bulunduğu da unutulamaz. Bununla beraber, sonraları Abdülhamid'in istibdadına âlet olmadığı keyfiyeti de inkâr edilemez. Herhâlde büyük idarî yeniliklerinden hoşlanmadığı ve muasırlarından pek azı hakkında hürmet ve emniyet hissi beslediği ve etrafına muamelesinde bazen çok sert ve haşin olduğu muhakkaktır. Meclis-i Meb'usan'da âzaya, Bursa'da piyeslerini oynayan aktörleri tekdir edişine benzer bir tarzda muamele ettiği söylenir. Abdurrahman Şeref, *Tarih musahabeleri*'nde tabiatını "mutlakiyet ve istibdada mayil" diye târif etmiştir. Daha çok evvel Fuad Paşa da, devrin en zarif portrelerini veren o güzel cümlelerinden birinde, "Ahmed

Vefik Paşa binek taşı cesametinde bir elmastır; ne yüksüğe takılır, ne sokakta bırakılır" diye tavsif etmiştir. Gayet karakteristik bir yüzü ve ömrünün sonuna doğru daha fazla garipleşen bir kıyafeti varmış. Hayatı yoksulluk içinde sona eren Ahmed Vefik Paşa'nın garip ve çok atak hareketleri vardı. Menkıbelerle onun hakikî şahsiyeti hayli tahrif edilmiştir. Bununla beraber o, efkâr-ı umumiyenin benimsediği, hattâ belki de hâtırasını ilâvelerle zenginleştirdiği son Osmanlı paşalarından biridir. Arapçayı, farsçayı ve fransızcayı iyi bildiği ve Londra'da ikameti esnasında ingilizceyi de öğrendiği söylenir. Fakat garbı, daha ziyade fransız kültürü yolu ile tanır.

Edebî faaliyeti de aşağı yukarı siyasî hayatının ve bugüne kadar garabeti anlatıla anlatıla bitirilemeyen kıyafetinin manzarasını arzeder. Filhakika bu faaliyetin asıl mekanizmasını veren dil hususunda, muayyen bir zevk sâhibi olmamış, en basit ve sade tâbirlerle en garip ve işitilmedik arapça, farsça kelimeleri, mânâsız seci'lerle üslûbuna geçirmiştir. Devrine göre, Avrupa lisanlarından da epeyce kelime kullanır. Bununla beraber, meselâ *Lehçe-i osmanî*'deki nokta-i nazarı, "lisan-ı osmanî" diye târif ettiği türkçeyi müstakil olarak alışı, tarihimizin mebdeleri hakkındaki fikirleri, devrinin diğer şahsiyetlerini geride bıraktığını ve bir nevi millî şuur sâhibi olduğunu gösterir. Dilde daha ziyade realist olan, Avrupalılığı ve yeniliği memleketimize getirecek kullanışlı bir vasıta arayan devir, kendisini pek beğenmemiştir. Ayrıca türkçe kelimelerin muayyen imlâsı olmadığı ve binaenaleyh, aslına göre yazılması lâzım geldiği bahanesi ile, bir eserinde geçen bir kelimeyi, diğer bir eserinde bizzat kendisinin dahi beğenmeyip terkedeceği bir tarzda yazmış olması, ona karşı yapılan belli başlı itirazlardandır. Hakikatte ilk büyük edebî mütercimlerimizden biri olan Vefik Paşa, eski nesrin tesiri altında idi ve büsbütün ayrı yollardan olsa bile, — meselâ Cevdet Paşa'nın erdiği muvaffakiyetten uzak olarak — eski nâsirlerin hatasını tekrarlamıştı. *Sicill-i osmanî*'deki şu cümle onun lisanı için en vâzıh ve doğru hükümdür : "Kitabeti, ifadesi kadîm türkîye tatbikan olmakla imlâ ve inşası tarz-ı aherde idi". Namık Kemal, Abdülhak Hâmid'e gönderdiği bir mektupta, bilhassa gayr-ı me'nus türkçe kelimeler kullanmış olması dolayısıyle onu, çağatayca yazmakla itham ederek, istihza eder. Aynı şiddetli tenkidi Voltaire'den tercüme ettiği *Micromégas* hakkında da yapar. Yeninin yapılmağa çalışıldığı ve dile bir nizam getirilmek istenildiği bir zamanda, aynı sahifede birbirine tezat teşkil eden unsurların bulunduğu bir eser, beğenilemezdi. Bununla beraber, bu üslûpta ve eserde, başkalarınınkinden daha derin olarak millî bir çeşni bulunduğu ve Vefik Paşa'yı bütün hayatında etrafına sevdiren şeyin de bu yerlilik olduğu unutulmamalıdır.

Ahmed Vefik Paşa'nın ilk eseri, 1863 senesinde *Tasvir-i efkâr*'da tefrika ettiği *Hikmet-i tarih*'dir. Bunu Ebülgazi Bahadır Han'ın eserinden naklettiği *Şecere-i evşâl-i türkiye* takip eder (aynı gazete, Şubat 1864, nr, 131 den itibaren tefrika edilmiştir). Bu iki eseri, nâ-tamam olarak kitap hâlinde de tab'edilmiş-

tir. Tarihe müteallik üçüncü kitabı, rüştiyeler için yazdığı, uzun seneler elde dolaşan *Fezleke-i tarih-i osmanî*'dir (ilk tab. 1869). Bu eserlerden birincisinin iyice tedkiki lâzımdır. İkincisi ise, millî tarihin diğer şubelerini hatırlatan bir eser olmak itibariyle mühimdir. *Lehçe-i osmanî* (birinci kısmın tab'ı 1293/1876; her iki kısmın tab'ı 1888/89), bu tarih görüşünü dil sahasına teşmil eder. Ziya Gökalp, kendisini bu mesaisi dolayısıyle Türkçülük cereyanının mübeşşirlerinden addeder (bk. *Türkçülüğün esasları,* s. 6 v.d.). Belin ile beraber, 1289 da neşrettikleri Ali Şîr Nevaî'nin *Mahbûb al-kulûb* adlı eserini de zikredecek olursak, tarih ve dil sahasındaki mesaisini tamamlamış oluruz. Bunun hâricinde Molière, Lesage, Fénélon ve Hugo'dan yaptığı tercümeler gelir. Daha ziyade fransız klâsiklerine düşkün olması, fransız lisesindeki tahsilinin ve biraz da mizacının sevki iledir. Her hâlde fransız kültürüne derinden vâkıftı. Bu tercümelerin içinde en şâyân-ı dikkat olanı, Molière tercümeleridir. Vâkıâ şâirin bütün külliyatını tam olarak tercüme etmemiştir; fakat imkân bulsa idi, galiba yapacaktı. Zâten bazı tercümelerinin kaybolduğu söylenir. Vefik Paşa, bu eserlerin bazılarını manzum olarak tercüme etmiştir. Hece vezni ile yaptığı manzum tercümelerde büyük bir muvaffakiyet gösterdiği iddia olunamaz. Mensur tercümelerinde asla ve eserin yürüyüşüne sâdıktır. Bununla beraber icabında fransızcadaki inşâ tarzını kırdığı da vâkidir; isimlerde ufak tefek değişiklikler yaparak, âdetâ yerlileştirir. En ziyade şâyân-ı dikkat olan mesaisi, adaptasyonlarıdır. Örfümüze gelmeyecek olan mevzuları daimâ doğrudan doğruya tercüme etmiştir. Adaptasyonlarda eşhasın isminden başlayan bir dikkat ve anlayış görülür. Ahmed Vefik Paşa'nın kendisinde bir nevi komik icat kabiliyeti vardır. Adaptasyonlarda bu kabiliyet onu sürükler. Vefik Paşa'nın bilhassa tutunan piyesleri, *Zor nikâhı* ve *Zoraki tabip* gibi adaptasyonlarıdır. Bununla beraber Teodor Kasap (*Pinti Hamid)* ve Âli Bey'in *(Ayyar Hamza)* adaptasyonlarının, bunlardan aşağı olmadığı, hattâ dil bakımından ufak bir faikiyet bile gösterdikleri âşikârdır. *Zor nikâhı* ile *Zoraki tabib*'i, 1869 da adapte ettiğine bakılırsa, Molière tercümelerine bu aralık başlamış olduğu kabul edilebilir. Molière'den tercüme ettiği eserler şunlardır: *İnfial-i aşk* (Le Dépit amoureux), mensur; *Zor nikâhı* (Le Mariage forcé), mensur; *Don Civani* (Don Juan), mensur; *Tabib-i aşk* (L'Amour médecin), mensur; *Adamcıl* (Le Misantrope) mensur; *Zoraki tabib* (Le Médecin malgré lui), mensur; *Tartüf* (Tartuffe), manzum; *Azarya* (L'Avare), mensur; *Yorgaki Dandini* (Georges Dandin), mensur; *Okumuş kadınlar* (Les Femmes savantes), manzum; *Dekbazlık* (Les Fourberies de Scapin), mensur; *Merakî* (Le Malade imaginaire), mensur; *Kocalar mektebi* (L'Ecole des maris), manzum; *Kadınlar mektebi* (L'Ecole des Femmes), manzum; *Savruk* (L'Etourdi), manzum; *Dudu kuşları* (Les Précieuses ridicules), mensur; (Molière tercümeleri 16 kitap olarak, 1933 de Kanaat kütüp. tarafından basılmıştır. Bundan başka V. Hugo'dan *Hernani'yi* tercüme etmiştir. *Hikâye-i hikemiye-i Micromégas,* (Voltaire'den, 1288); *Telemak terciimesi* (Fénélon'dan, 1298); *Cil Blas* (Gil Blas) *Santillani'nin sergüzeşti* (Lesage'dan, 1303).

Bu saydığımız eserlerden ve yukarıda bahsettiklerimizden maada, Ahmed Vefik Paşa, *Gülistan ile Dalkavuk-nâme* (Lucius trc. Vasilâki Ef.)'nin tab'ına yardım etmiştir. *La Grande Encyclopédie*'de ayrıca onun Schiller ve Shakespeare'in belli başlı eserlerini tercüme etmiş olduğu kaydı mevcut ise de, ortada bulunmadığı için, bunun bir rivayet olması çok muhtemeldir.

Bibliyografya : JA, ser. 6, XX, 268; ser. 7, XX, s. 284 ve ser. 8, XX, s. 344; İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Evkaf nezareti* (İstanbul; bu kitaptaki biyografik etüd muahharen yazılan eserlere mehaz olmuştur); Mustafa Nihat Özön, *Zoraki tabip mukaddime)*, İstanbul, 1940; İhsan Sungu, *Ahmed Vefik ve Ziya Paşa'ların Tartufe tercümeleri (Tercüme* mecm., 2. sene, sayı 4); Mehmed Süreyya, *Sicill-i osmanî*, I, 308 v.d.

İSLÂM ANSİKLOPEDİSİ, İst. cüz: 3, 1941 s. 207-210

NAMIK KEMAL'E DAİR DÜŞÜNCELER

I

Namık Kemal, Abdülhak Hâmid'e yazdığı bir mektupta: "Asıl müceddit Şinâsi ile sensin, ben, ikinizin arasında bir hatt-ı ittisalim" der. Bu asil tevazu, bütün bir yanlışlık silsilesinin başlangıcı olmuştur. Hakikatte asıl yenilik onunla başlar, ilk ve esaslı zaferini onunla kazanır. Şinâsi, olsa olsa bir hareket noktasıdır ve her başlangıç gibi müphemdir. Bu donuk ışıklı ve kendi üstüne kapanmış adam, şüphesiz etrafındakilere çok tesir etti. Fakat onda bütün cemiyet üzerinde derhal tesirini gösteren, kütleyi birdenbire elektriklendirmiş gibi altüst eden o büyük ve sâri kuvvet eksikti.

Namık Kemal, devlet iradesiyle ve sırf imparatorluğu takviye için başlayan yenilik hareketine bütün millî hayata şâmil olan bir mânâ vermiş ve hattâ bu mânâyı kazanabilmesi için onu başladığı noktanın aleyhine çevirmiştir. Garpçılığı devlet binasının dışına vurulmuş bir badanadan, gayesi cemiyetin bünyesini değiştirmek olan şuurlu bir hareket hâline getirmiştir.

II

Namık Kemal'i anlayabilmek ve onun hakkında iyi hüküm verebilmek için cemiyet hayatımıza getirdiği anafikri bulmak lâzımdır.

Bugün kullandığımız bütün mefhumlar, Şinâsi ile onundur ve bilhassa onundur. Fakat onun şahsiyetini sert vurulmuş bir mühür gibi taşıyan kelime, hürriyet kelimesidir. Namık Kemal, hürriyet kelimesinde tıpkı Arşimed'in manivelası gibi yaşayışımızı altüst edecek bir esas bulur. Başka hiç bir meziyeti olmasa, sırf bu kelimeyi ilk def'a olarak bu cemiyetin içinde bu kadar aşkla, bu kadar gür sesle ve bu kadar sık olarak kullanmış olması onu tarihimizin en büyük ve en istisnaî hâdiselerinden biri yapmağa kifayet eder.

Bütün beşerî faziletler hürriyet'ten gelir. İnsanlığın biricik asalet kaynağı odur; asıl büyük yapıcı, ibdaa giden altın kapı hürriyettir. Hürriyet, mesuliyetin başlangıcıdır ve insan, kendi kendisine idrâk ettiği mesuliyetler sayesinde şerafetini kazanır.

Bu gülünç olmaktan hiç bir zaman çekinmeyen, konuşacağı yerde her ağzını açtıkça gürleyen adam, bugün tenkidin mânâsız bir ısrarla yakasına sarılıp pazar

pazar dolaştırmağa çalıştığı bu büyük muharrir, ilk def'a olarak bütün şarkta esir ordularına hükümranlık etmenin ve esir sürüsü yetiştirmenin bir meziyet olmadığını, hakikî faziletin mütekabil mesuliyetlerle birbirine bağlanmış fertlerden müteşekkil bir cemiyet uğrunda yaşamak olduğunu söyledi. İhtiyar Asya ve bütün şark, bu resûl kelâmını onun ağzından ilk def'a duyduğu günden beri sarsıntı içindedir.

III

Namık Kemal, bizde nâdir görülen faziletlerden birine daha sâhiptir : Onun kayıtsız ve şartsız olarak fikrinin adamı olduğunu söylemek istiyorum. Eski şiirimiz karşısındaki vaziyeti bunu çok iyi gösterir. Dil, şiir anlayışı, tasavvufî ve hikemî mazmunlara olan iptilâsı, velhâsıl bütün zevki onu eskiye bağlıyordu. Hemen denebilir ki, Avrupalı şiirle hiç temas etmemiş ve onu anlamamıştı. Bununla beraber, her fırsatta eskiye hücum etti. *Tahrib-i Harâbât* ve *Takib*'de bu hücumu haksızlığa kadar götürdü. Bazı tenkit eserlerinde bunu da geçti, âdetâ yırtıcı oldu. Ve bütün bunları, her hamlesinin asıl kendine doğru olduğunu bile bile yapıyordu. *Tahrib-i Harâbât*'ı okurken, daima gözümün önüne tırnaklarını etine geçirmiş bir adam gelir. Zayıf bulduğunu bildiği bir noktada, kendi kendisini yenmenin verdiği lezzet, baştan aşağı bu eserleri doldurur.

İlk münekkidimiz odur; zaten bugünkü fikir ve sanat hayatımızın her şubesi onunla başlar. Tenkidi, romanı, tiyatroyu edebiyatımıza getiren odur. Fakat asıl insanı şaşırtan makaleleridir. Asıl onları okurken tecessüsün, hüsnüniyetin, cemiyet görüşünün nerelere kadar gittiğini, nasıl bütün bir hayatı kavradığını anlar ve şaşırırız. Hemen her hayat köşesine bu yapıcı iştiha sokulur, münakaşa eder, misâl gösterir, ufuk açar, millî ayıplarımızı teker teker sayar. Realist görüşün seçtiği basit çareleri önümüze döker. Ve okuyucusunu safvet ve kudretine hayran ederek bahsi bitirir.

IV

Kuvvetlerini bu kadar geniş bir sahaya ve bu kadar cömertçe dağıtan bir adamın sathî kalması kadar tabiî bir şey olamaz. Namık Kemal sathîdir; fakat kütle gibi, çocuk gibi sathîdir. Yani derinliğin yokluğundan gelen eksikliği, safiyeti ve imanı ile her an yenilemesini bildiği heyecanıyle ve nihayet bütün hayat tezahürlerine koyduğu o şahsî ifade ile tamamlar. Bu bakıma göre hiç bir üslûp, Namık Kemal'inki kadar canlı değildir. Biz bugün onu eskimiş, fazla süslü, hattâ gülünç bulabiliriz, fakat hayatla doğrudan doğruya temasa gelmekten doğan bir sıcaklığı, bizde uzun zaman ikinci bir varlık gibi konuşan sâri bir tarafı olduğunu inkâr edemeyiz. Fakat ne olsa, bu üslûptaki canlı tarafı, bizim bugünkü hüviyetimizle kavramamız kabil değildir. Muayyen bir kültür seviyesine gelmiş.

Namık Kemal'in müjdecisi olduğu hayatın iç meseleleriyle karşılaşmış, onu memlekete sokmağı ümit etmediği şeylerle beraber, tabiî hayatının parçaları şeklinde tenkide alışmış bir nesil için bu güçtür. Onun hakikî canlılığını ve ehemmiyetini anlamak için, düşünce hayatına bu eserlerle gözünü açanların üzerinde bu eserin yaptığını düşünmek lâzımdır. Kim bilir ne ufuk açıcı bir darbe, ne sersemletici bir aydınlıktı. Genç Abdülhak Hâmid, genç Fikret, genç Hüseyin Cahid... Ve bizden evvel gelen ve dün, bugün iş başında gördüğümüz her türlü meslekten birkaç nesil, hep fazilet ve memleket aşkını bu gür kaynaktan içtiler.

Hiç bir şey bize, bugünkü fikir ve sanat dünyamıza, ne kadar uzak yollardan geldiğimizi, bu eser kadar vuzuhla gösteremez. Bu mesafeyi göz önüne getirdikten sonra, Namık Kemal'i okumak lâzımdır. O zaman daha yirmi beş yaşından itibaren aldığı o peygamberane jeste, o muazzam vekara nasıl hak kazandığı görülür.

OLUŞ, nr. 1, 1 İkincikânun 1939, s. 5 - 6

NAMIK KEMAL'İN DOĞUŞUNUN YÜZÜNCÜ YILI MÜNASEBETİYLE CEZMİ'YE DAİR

Namık Kemal'in, *Cezmi*'nin ikinci cildini bitirmemiş olması teessüre değer bir keyfiyettir. Çünkü bu cilt ile sadece bugünkü edebiyatımızın başında bulunan ve bizden evvelki nesillerin duyuş ve görüşlerine bir nevi kaynak vazifesini veren bir kitabı tamamlanmış bulmakla kalmayacaktık; aynı zamanda bu büyük muharririn hakikî (inşâ) kudretini, tenkit ve görüşlerini malum ve muayyen bir hayat parçası üzerine tatbik ediş şeklini velhâsıl sanatkâr ve mütefekkir sıfatıyle onun, Osmanlı İmparatorluğunun mukadderatını asırlar için tesbit edecek mühim ve buhranlı bir devrinde, imparatorluğun bozulmağa başlayan müesseseleri ve ahlâkî manzarası karşısındaki vaziyetini de öğrenmiş olacaktık.

Namık Kemal, bir mektubunda *Cezmi*'den bıkmış olduğunu söyler. Bu gayet tabiîdir. O, ne tiyatro muharriri, ne de romancı olarak yaratılmıştı. Sırf iradesinin zoruyle ve zihnî kabiliyetleriyle "ibdâ" dediğimiz esrarlı işi yapmağa çalışıyordu. Yarattığı şahıslar onda bir fikr-i sâbit hâlinde, kendi talihleri, müstakil ruh ve seciyeleriyle ve bahsettiği devirler kendi renk ve hususiyetleri, asıl hayatı yapan örf ve âdetleriyle yaşamıyordu. O, faaliyet sahasını her an yenileştirmek ve genişletmek isteyen, mücadeleci bir iradenin kendi içinde çalkanan fikirlerini birtakım eşhas ağzına dağıtmak istediği için, bu sanatların tekniğine müracaat etmişti. Bir roman veya temaşa muharriri için lâzım gelen vasıflardan hemen hemen tamamen mahrumdu. İnsan kalbini yapan zaaflardan hiç birine inanmıyordu. Mutlak ve dar çerçeveli bir kahraman telâkkisi vardı. Cömertçe vatan ve millet uğruna kendini bırakmış bir insanın peşindeydi ve yalnız bunu anlıyordu.

Bunun hâricinde bütün beşerî duygular, onun için ikinci derecede bile değildi. Bununla beraber bilhassa tiyatrolarında, insan ruhunu tedkik etmeğe çalışır ve bunda muvaffak olduğunu da zannederdi. Yalnız bir yazısında hafif bir şüphe sızar; romandan bahsederken, kendisinin de bir zamanlar bu vâdide iki tecrübe yaptığını fakat, belki de kabiliyetsizlik yüzünden muvaffak olamadığını söyler.

Bu itirafa onu ne tarzda bir dikkat sevketmişti? Namık Kemal, kendisinden belki en fazla ve en sarih şekilde bahseden muharririmizdir. Hiç bir muharririmizde eserle arkasındaki yaratıcı şahsiyetin arasındaki münasebeti onun kadar vuzûhla bulmak mümkün değildir. Buna rağmen, romanlarından bahseden başka bir yazısına tesadüf etmedik.

Bununla beraber, *Cezmi*'ye aşkla çalıştığı, kitabının kendi yaradılışından gelen kusurlarını, meziyetlerinin şuurlu bir surette ibzâliyle telâfi etmeğe gayret ettiği muhakkaktır. Ayrıca garplı romanı, mümkün mertebe yenileştirmek istediği de görülüyor. *İntibah* hikâyesindeki bahar ve Çamlıca tasvirleri, mensur bir kaside nesip ve girizgâhından başka bir şey olmadığı gibi, *Cezmi*'ye ilâve ettiği terkib-i bend de yine bu neviden yerli bir hususiyetti. Fakat bizce *Cezmi*'nin asıl hususiyeti, onu Namık Kemal'in eseri içinde müstakil bir mesele hâline getiren tarafı bu değildir .*Cezmi,* bilhassa elimizde bulunmayan ve belki de hiç yazılmış olmayan ikinci cildi ile mühimdir.

Namık Kemal'in bu romanı yazarken tam bir planı var mıdır? Şimdiye kadar böyle bir şeye tesadüf edemedim. Halbuki böyle bir plan, bize neler öğretmezdi? Filhakika bugünkü şekliyle kitap, bizim için üstü boş bir kaideden başka bir şey değildir. Bu kaideyi dolduracak asıl eser, hayat tecrübesini seferde tamamlamış olan Cezmi'nin İstanbul'a döndükten sonraki hayatı olacaktı. O zaman biz, kitabın birinci cildini âdetâ sevimli bir figüran gibi dolaşan kahramanın, romana adını vermesindeki sırrı hattâ bizzat eserin yazılmasının hikmetini öğrenecektik.

Elde bulunan cildi ancak bu gözle, derûnî dramın ve asıl meraretli hayat tecrübesinin, kitabın alâkasını bu kahramanın üstünde toplayacak hareket ve faaliyetin bilâhare infilâk edeceğini düşünerek okuduğumuz takdirde ona bir mânâ verebiliriz. Birinci cildi dolduran vak'alar elbette ki, genç kahramanın büyük ve nihaî hayat tecrübesi için, talihin zarlarını kendi avucunda kullanacağı tecrübe için yapılmış hazırlıklardan başka bir şey olamaz. Bunu bizzat *Cezmi*'nin tarihî siması da gösterir; Cezmi kimdir? Bir ihtilâl esnasında, Üsküdar'a kaçıp, oradan bir tabut içinde daha ilerilere gitmeğe hazırlanırken yanındakilerin, parasına tama ile haber vermeleri üzerine idam edilen bir sipahi kâtibi.

Namık Kemal'in, macerası tarihle tesbit edilmiş böyle bir adamı kahraman olarak alması da gösteriyor ki, onun asıl maksadı, Sokullu'nun ölümü ile imparatorlukta başlayacak olan fecaat ve keşmekeş devrinin geniş ve canlı bir tablosunu yapmaktı. Bu geniş tablonun ortasında, Namık Kemal'in en iyi taraflarını şahsiyet ve seciyesinde taşıyan kahraman, henüz bu ahlâkî inhilâlin yüz göstermediği iyi devirlerin bir yâdigârı gibi yaşayacak ve mücadele edecekti. Kitabın hazırlığı da bunu gösterir.

Namık Kemal, evvelâ romanına bir devşirme çocuğunu değil, bir sipahiyi kahraman olarak seçiyor. Cezmi, temiz ve ahlâklı, namuskâr, faziletli, hattâ devrin örfü üstüne çıkacak kadar faziletlidir. Bir cirit oyunu esnasında imparatorluğun en kudretli adamlarıyle tanışıyor, himayelerine mazhar oluyor. Fakat bu teveccühü, ne refah, ne de ikbal için kullanmağı aklına bile getirmiyor. Ondan sadece yeni açılan İran harbine iştirak için istifade ediyor. Bu İran seferi, Cezmi'nin tâbir câizse "harp seneleridir". Burada Cezmi, Osmanlı ordusunun en güzel ve en kahraman tarafıyle, sadece muzaffer bir kumandan değil, folklorun da beğendiği bir kahraman olan Özdemiroğlu Osman Paşa ile tanışıyor.

Âdil Giray'la Gazi Giray'ın esaretleri üzerine ikizli bir saray entrikasına giriyor ve genç prensle Perihan'ın sırdaşı oluyor ve bu aşkın etrafında örülen acaip teşkilâta dahil oluyor, nihayet genç prenslerin, Şehriyar'ın desiseleriyle öldürülmeleri üzerine Cezmi, iki sevgiliyi gömdükten sonra İran'dan ayrılıyor.

Kısaca hülâsa ettiğimiz bu mevzuda esas yeri Âdil Giray ile Perihan'a ait fasıl tutmaktadır. Kitap, bu şekil ile kalınca, hattâ *Cezmi* ismi bile lüzumsuz olurdu. Asıl *Cezmi* romanının, asrının bu suretle en güzel taraflarıyle beslenmiş olan genç adamın İstanbul'dan sonra başlayacağı düşüncesi gayet tabiîdir. Filhakika ikinci cilt tamamlansaydı, bu kadar güzel bir şekilde teşekkülünü yapmış olan genç askerin kendi ahlâkî ve cibillî meziyetleriyle taban tabana zıt bir zemin üzerinde, XVI ncı asır sonu imparatorluğun mütefessih havası içinde muasırları ile yaptığı büyük tezadı görecektik ve Cezmi muhakkak ki, «devlet ve milleti» kurtarmak için nefsini muhataralara atacak ve kanlı âkibetine, mücadele zevkinin neşesiyle ve Namık Kemal'in kahramanları için tabiî olan o "sünnî" imânla gidecekti. Şüphesiz ki, bir başka tarz-ı hâl de teklif edilebilir: O da Cezmi'nin İstanbul'a döndükten sonra, muhitin tesiriyle bozulması ve sırf iktidar ve ikbal hırsıyle bir ihtilâl çıkartmağa gidecek kadar değişmesi keyfiyetidir. Fakat buna çok ihtimal verilemez. Çünkü bu tarzda bir plan tasavvuru için Namık Kemal'den çok başka türlü bir muharrir lâzım gelir. Namık Kemal, içtimaî âmillerin şahsiyet üzerinde nüfûz tesirlerini pek kabule mütemayil değildir. Sonra eserlerindeki şahsiyetleri daima hazır ve yekpâre olarak alır. Onlar için hâricî sâiklerle bir oluş kabul etmez. Nihayet *Cezmi*'nin hazırlanış tarzı da böyle bir fedakârlığa muharririn razı olamayacağını göstermektedir.

Hülâsa Namık Kemal, *Cezmi*'de âdetâ bir nevi biyografik romana başlamış ve bitirmeden terketmiştir.

Eserin yarım kalması bizim için her şeyden ziyade romanı inşâ etmek kabiliyet ve kudreti hakkında tam bir fikir hâsıl etmemize mâni olmaktadır. Üstelik muayyen bir tarih karşısında muharririn hakikî vaziyetini de öğrenmemizden bizi mahrum ediyor. Bilhassa Namık Kemal'in aynı zamanda bir *Osmanlı tarihi* yazdığı, fakat XVI ncı asra kadar getiremediği düşünülecek olursa, bu mahrumiyetin ehemmiyeti anlaşılır. *Cezmi*'nin garplı örnekleri var mıydı? Bu, ikinci bir musahabenin mevzuu olabilir.

TASVİR-İ EFKÂR, nr. 4552, 22 İkinciteşrin 1940

NAMIK KEMAL'İN MUHTELİF SİMALARI

I

Onu ilk önce Hersekli Ârif Hikmet'in evinde, Abdülaziz devrinin henüz müşevveş, fakat eski Osmanlı efendiliğini tamamiyle bırakmamış zevk ve hayat telâkkisinin yetiştirdiği genç bir şâir olarak, tasavvufî lûgatı o kadar mükemmel surette kullandığı derin mânâlı ve asil jestli gazellerini etrafındakilere okurken görüyorum. Çoğu kemal yaşına gelmiş, müesses bir şöhret sâhibi olan etrafındakiler, dikkatlerini gazelden ziyade onun sıcak bir mâyi gibi içlerine akan gür sesine toplamışlar, dinliyorlar; vâkıâ hiç biri bu sesin bir gün kütle câmiasını ayaklandıracağını, ona yeni bir hayatın yolunu açacak feyizli ve mesut kelimeleri öğreteceğini düşünmüyorlar. Bununla beraber, kaşlarına doğru mâil bir ışık çizgisi yapan gözlerindeki acaip mânâdan, onlarda çok başka türlü bir istikbalin ve başka türlü bir talihin akislerini görerek ürküyorlar.

II

Onu, Yusuf Kâmil Paşa'nın konağında şark ve garbın en müsrif debdebesiyle döşenmiş bir selâmlık odasında, zi-nüfûz septik vezirlerin, devlet adamlarının arasında bir hiç, beğenmediği bir budalalık için kendini gülmeye zorlarken görüyorum. Epikür'ün bu göğsü yaldız savatlı çıraklarına bekledikleri, hakkettikleri dersi en gür sesiyle ve en geniş meydanda haykıracağı saatin sabırsızlığı içinde, hazırladığı nükteyi unutarak susuyor ve her türlü hayat nimetlerini bol bol tatmak için yaratılmış hissini veren dudaklarını kısarak, somurtkan ve yalnız dışardaki korkulu, vehimli İstanbul gecesinde teselli bulmak ümidiyle yerinden fırlıyor.

III

Onu sırtında, Üçüncü Napoléon devrinin o şık kostümlerinden biri olduğu hâlde, saçlarının hemen resminin bize sakladığı o dağınık kıvrımları, kesilmiş top sakalı, geniş alnıyle Paris kahvelerinden birinde, hasbî harekete ve maceraya susamış bir avuç arkadaşına yarınki makalesinin esas çizgilerini anlatırken görüyorum. Onu dinlerken gözlerinde yeni bir hayatın ve istikbalin müjdesi canlanan

etrafındakiler, geniş alnındaki kırışıkların altında dolaşan düşüncenin ne olduğunu fark bile etmiyorlar. Bu feragatkâr ve eritilmiş altın ruhlu adamı ferdî bir hayattan, şahsî bir ihtiras ve emelden, herhangi bir arzudan o kadar uzak kabul etmişler ki, neredeyse kendine mahsus ferdî bir hayatı bile olduğunu inkâr edecekler ve o, bunu bildiği için bir hayatın değil, sade bir düşüncenin adamı olmanın azabını, İstanbul güneşi altında geçirmek istediği şu sabah saatinde ömrünün bir mükâfatı gibi telâkki etmeğe razı oluyor ve (Âli Paşa...) diye sözüne devam ediyor.

IV

Onu Dolmabahçe sarayının ağır vişne çürüğü perdeleri arasından karşı Boğaz sahillerinin bir mükâfat gibi göründüğü yüksek tavanlı bir odasında, karşısındaki adamla son derecede terbiyeli fakat vakur konuşurken görüyorum. Hafif çatılmış kaşlarını birleştiren çizgiden ömrünün sonuna kadar devam edecek bir azmi şu anda tekrar hatırlamağa ihtiyaç gördüğü anlaşılıyor; Hünkârın yüzüne bakınıyor bile... Ve kendisine bir hayvan okşar gibi dikkatle iltifat eden sesin altında, bütün bu nezaketlerin, bütün bu mahviyetkâr ifadenin ve ardı arkası gelmeyen vaadlerin uğruna ömrünü vakfettiği milletin hürriyet ve hayat hakkı için hangi meşum tehlikeleri gizlemeğe çalıştığını düşünüyor.

V

Onu mutasarrıflıkla ömrünün son senelerini geçirdiği adalardan birinde, bu ömrün muhasebesini yaparken görüyorum. Etrafında korkunç bir sessizlik ve yalnızlık var; Abdülhamid'in vehmi her şeyi susturmuş. Kendisince çizilen feyizli istikbal yolunun yarısında kalan bütün bir millet, bu haşin ve düşman sessizlik içinde önüne set çekilen hamlesini dudaklarını kısmış, sabırsızlıkla kemiriyor.

Fakat bu sessizlik ne kadar korkunç ve derin... Etrafta herkes onu dinliyor, onun içinde sararıyor, onun dilini konuşuyor ve bu sessizliğin kendisini yutmakta olduğunu hissediyor. Mücadele meydanlarının kükremiş arslan sesli kahramanı, şimdi kendisini bu sessizlik içinde, kafesine kapatılmış bir kartal gibi mahpus buluyor ve işin en korkuncu, bunun ebediyete kadar böyle devam edeceğini, bu sessizlik içinde ebediyete kadar böyle hareketsizliğin ıztırabını çekeceğini zannediyor ve hiç bir ıztırabın, hiç bir felâketin çizgilerini değiştiremediği çehresi, talihin bu son tecrübesinin karşısında takallüs ediyor.

VI

Onu Sakız'daki kira evinin bir odasında ölüm döşeğine yatmış görüyorum. Hastalığın, insan kudreti fevkinde çalışmanın zayıflattığı yüzünde, elmacık ke-

mikleri ne kadar bâriz çıkıyor. Fakat yüzü ne kadar sâkin... Vazifesini yapmış olduğunu bilmenin sükûneti ve ebedî, mutlak hürriyete kavuşmuş olmanın verdiği rahatlık bütün çizgileri yumuşatmış, ömrünün kırk sekiz senesini dolduran azabının izlerini oradan silmiş, bu çehreye saf ve aydınlık düşüncenin sâkin ihtişamını bahşetmiş.

TASVİR-İ EFKÂR, nr. 4572, 22 Birincikânun 1940

NAMIK KEMAL'İN HAYATI VE ESERLERİ

Namık Kemal, 1840 senesi Birincikânununda doğdu. İran harplerinde Birinci Mahmud devrinde şehit olan Sadrazam Topal Osman Paşa, adı tarihe geçmiş ilk ceddidir. Bu zattan sonra bu aileyi daima saltanatın etrafında, nisbî bir ikbalin tatlı veya acı cilvelerini tadarken görürüz. Sülâle şâir Ahmed Ratib Paşa, Üçüncü Selim'in mukarriplerinden Şemseddin Bey ve şâirin babası müneccimbaşı Mustafa Asım Bey olarak geliyor. Şemseddin Bey'in kardeşi Müderris Osman Paşa, ailede mevcut, cesaret ve macera temayülünü en iyi gösteren şahsiyettir.

Namık Kemal, çocukluğunu daha ziyade annesinin babası eski mutasarrıflardan Abdüllâtif Paşa ile Şarkî Anadolu veya Rumeli şehirlerinde geçirir; babası ile fazla düşüp kalkması, dedesinin ölümünden sonradır ve aralarında, eski terbiyenin müsaade ettiği nispette, bir arkadaşlık peyda olur.

Tahsile İstanbul'da Bayezıd ve Vâlde Rüşdî mekteplerinde başlamış ise de, birkaç ay sonra büyük babasının Kars'a tayini üzerine bırakmıştır. Bundan sonra Namık Kemal'in tahsili hususîdir ve sırf kendi gayretiyle, doymak bilmeyen tecessüsü ile tamamlanmıştır. Namık Kemal'de kendi kendini yetiştirmek esastır. Nefsine olan büyük itimadı buradan geldiği gibi, kültüründeki bazı boşluklar da buradandır; Namık Kemal, bu boşlukları bilir ve zaman zaman itiraf ederdi. — Ebüzziya'ya Magosa'dan yazdığı 1 Muharrem sene 92 tarihli mektup —; bununla beraber devrinin en geniş ve ihatalı zekâlarından biriydi. Hayatında hâkim ikinci vasıf erken inkişafıdır; on dört yaşında şiire başlar, on altı yaşında evlenir, yirmi iki yaşlarında hemen hemen tam bir divânı vardır ve yirmi dört, yirmi beş yaşlarında ise şöhret ve şahsiyet sahibidir. Evlenmesinden biraz sonra İstanbul'a döner; az sonra da onu zamanının şâirleri arasında görürüz. Büyük bir yenilik ve fevkalâdelik göstermemekle beraber, kendisine has bir söyleyiş tarzına mâlik olan gazelleri ile, genç ve müteheyyiç şahsiyeti ile kendisini etrafına sevdirir. Hersekli Arif Hikmet'in evinde toplanan Encümen-i Şuara'ya devam eder. Devrinin şöhretlerini tanır, dost olur, Bâb-ı Âli Tercüme Odası'na girer.

Bu devirde Namık Kemal, eski edebiyatımızın bütün söyleyiş sırlarına âşinâ, istidadı bütün muhitince teslim edilmiş bir şâirdir. Fakat bu şöhretin kendisini tatmin etmediği zannedilebilir. Memleketin ruh hâleti çok değişmiş, yenilik arzuları hayata hâkim olmuş, gençlerin çoğunda ufkun öte tarafında sezilen bir âlemin hasreti başlamıştı. Yeniliğin birkaç sene içindeki kat'î zaferini hazırlayan

bu ruh hâletinden genç Namık Kemal'i istisna etmek nasıl kabil olur ki, biraz sonra, teşekküllerini beraberce itmam eden ve her biri hareket noktalarından gelen bütün bir nesli onun yanı başında göreceğiz. Bilâkis büyük bir kolaylıkla söylediği o levent edalı şiirlerin genç Namık Kemal'i tatmin etmediğini tahmin daha doğrudur.

Şinasi ile teması, bu kendi kendini yetiştirmek için her zahmete katlanmağa hazır genç adama hakikî yolunu gösterdi. Bir nefeste denecek kısa bir zaman içinde tamamladığı divânını değilse bile, onun esas nescini veren eski mazmunları kapadı; sırrî lûgatı tekellüm etmeği bıraktı, biraz da içinde uyuyan mücadeleci kuvvetlerin gizli itilişiyle yeni bir ifade şeklinin adamı oldu. Daha ilk hamlede Montesquieu'nün Roma tarihine dâir yazdığı büyük ve meşhur tecrübenin tercümesine başladı. Aynı sene içinde *Tasvir*'de yazıları çıkmağa başlar ve (1864) Şinasi Avrupa'ya giderken gazetesini genç tilmizine emanet eder. Artık Namık Kemal münevver zümrenin tanıdığı bir şahsiyettir. Yusuf Kâmil ve Fuad Paşalarla münasebet peyda etti; bilhassa birincisi onu çok seviyordu. Âli Paşa üslûbunu beğendiği için kendisini bir rütbe ile takdir eder. Fakat henüz yolu taayyün etmiş değildi, bu yolu ancak, hayatının en mühim vak'ası olan Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ne girişinden sonra bulur.

On dokuzuncu asrın beynelmilel hususî çizgilerinden birini veren gizli siyasî teşekküllerden örneğini alarak kendisini tanzim eden bu cemiyetin ilk gayesinin Sultan Aziz'e müracaatle meşrutiyet ilânını rica etmek ve bu suretle memleket hayatını ve idare şeklini vahim neticelere düşmeden Avrupalıca tanzim etmek olduğunu, *Yeni Osmanlılar* adlı kitabında Ebüzziya Tevfik söyler. — Unutmamalı ki, Aziz devrinde hâdiseleri zorlamadan bir meşrutiyet ilânı daima mümkün görülmüştür —. Namık Kemal'in bu cemiyete girmesi siyasî fikirlerinde bir nevi kat'îlik peydahlanmasına sebep olur; artık o meşrutiyet ve hürriyet taraftarıdır; ve aynı ideali taşıyan genç arkadaşlarıyle beraber (Mahmud Nedim Paşa'nın yeğeni Mehmed, Suphi Paşa'nın oğlu Âyetullah, Yusuf Paşa'nın oğlu Nuri, İskender Bey'in oğlu Reşad Bey'ler) bütün ömrünce devam edecek bir mücadelenin eşiğindedir. Bu senelerde imparatorluk hakikaten korkunç bir talihe doğru gidiyordu; ortada muazzam bir devlet bünyesi vardı, fakat o kadar garip bir tarzda idare ediliyordu ki, içten ve dıştan görenler her an yıkılacağını tahmin edebilirlerdi. İkinci Mahmud'un himmetiyle yeniçeriler ve eski nizamın çoğu yıkılmış, fakat bu sefer de hanedan, kendisini murakabe edecek hiç bir müessese bulunmadan memleket mukadderatına hâkim olmuştu. Reşid Paşa ve onun halefi olan paşalar, biraz da Avrupa'nın verdiği korku ile sarayda toplanan bu iktidarı, neşrettirdikleri fermanlar ve tanzim ettirdikleri kanunlar sayesinde Bâb-ı Âli'ye nakletmeğe çalışıyorlardı. Fakat yapılan şeyler âcil ve zâhirî tedbirlerin ötesine geçemiyordu; bu suretle teşekkül eden yeni devlet, içinde bulunduğu mühim devre ve meselelere nazaran henüz çok acemi idi; şurası muhakkak ki, Reşid Paşa'nın siyasî dehası ve keskin görüşü Âli ve Fuad Paşalarda eksikti; bir taraftan ecnebî müdahaleleri, diğer taraftan sarayın müdahalesi ve bu cinsten bir idarede eksik

olmaması tabiî olan ferdî ihtiraslar ve nihayet bir türlü düzelemeyen ve her an daha vahîm bir buhran şeklini alan maliye işleri ve onların etrafındaki gayet haklı israf dedikodusu — tâ Mecid devrinden başlar — efkâr-ı umumiyeyi telâşa düşürüyor ve tabiî olarak bir huzursuzluk, memnuniyetsizlik ve âti için emniyetsizlik hissi yaratıyordu. Bir kelime ile, memlekette çok gergin bir hava vardı. Bu gerginlik biraz sonra Girit ve Belgrat kalesi meselelerinde son haddini buldu. Henüz yeni teşekkül eden, fakat hayatın bünyesine dâhil bir ihtiyaca cevap verdiği için derhal inkişaf eden Türk gazeteciliği bu meseleleri benimsemiş ve Suavi Efendi, Ziya Bey (bilâhare paşa) ve Namık Kemal gibi devrin gençleri bütün bu gerginliğin vatan ve millete ait endişelerin tercümanı olmağa başlamıştılar... Daha o devirde Namık Kemal'i büyük siyasî meselelerden bahsederken kazandığı vuzuh ve Şark meselesini karilerine izah eder ve devletin muhtelif müşkülât karşısındaki âciz vaziyetini çok olgun bir tefekkürle tenkit ederken görüyoruz.

Bu esnada, bir irade ile İstanbul'dan Avrupa'ya uzaklaştırılan ve sonra Mısır valiliğindeki irsî hakkından mahrum edilen Mustafa Fâzıl Paşa, Abdülâziz idaresine karşı oradan bir mücadele açmıştı. Paşa'nın Paris'ten hükümdara hitâben ve fransızca olarak neşrettiği açık mektup bizde hürriyet ve meşrutiyet taraftarlarının ilk beyannâmesi addedilebilir; İstanbul'da Yeni Osmanlılar'a mensup gençler tarafından tercüme edilen ve paket paket dağıtılmak için şuraya buraya bırakılan bu mektup, her yaranın üstüne tuz basmaktan çekinmeyen şedit ve tok bir ifade ile yazılmıştı.

Âli Paşa, gençliği ve memleket efkâr-ı umumiyesini saran bu yeni hummayı bir hamlede susturmak istedi. *Muhbir* kapatıldı, sahibi Ali Suavi Kastamonu'ya nefyedildi. Ziya Bey Kıbrıs mutasarrıflığına, Namık Kemal Erzurum vali muavinliğine tayin olundular. Ayrıca matbuatın hukuku da bir kararnâme ile tahdit edildi, 17 Mart 1867.

Fakat tam o sıralarda Mustafa Fâzıl Paşa, öteden beri faaliyetlerini uzaktan takip ettiğini söylediği gençleri mücadelelerine devam için Avrupa'ya çağırmıştı. Namık Kemal (Ziya Bey'le beraber; biraz sonra da yolda Ali Suavi ve Âgâh Efendiler kendilerine iltihak edeceklerdir) bu daveti kabul ederek Paris'e kaçtı. (İstanbul'dan hareket Mayıs, cuma 1876). Bir müddet sonra da Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nden Mehmed, Nuri ve Reşad Beyler geldiler.

Bu firar Namık Kemal'in hayatı diyeceğimiz büyük ve meraklı romanın biraz melodrama kaçan bir safhasıdır (Ebüzziya Tevfik'in *Yeni Osmanlılar*'ında bütün tafsilâtı vardır). Bu suretle genç Namık Kemal müştakı olduğu bir diyara, aynı zamanda içinde hamlesini duyduğu macera hissini de tatmin eden bir şekilde atılmış bulunuyordu. Bu gençlerin Avrupa'daki neşriyat ve faaliyetlerini biliyoruz; fakat daha evvel Mustafa Fâzıl Paşa'nın sadece taahhütlerini bir müddet ifa eden bir davet sahibi kaldığını işaret edelim. Ali Suavi Paris'te *Muhbir* gazetesini tekrar çıkarır; fakat Yeni Osmanlılar'la arası biraz sonra açıldığı için bu gazete şahsî gazetesi olarak kalmıştır. Namık Kemal o tarihten itibaren Ali Suavi'ye

şarlatan der; biz bu muammalı adamın daha başka ve daha iyi sıfatlara lâyık olduğunu düşünüyoruz ve bir başka tecrübemizde bunu anlatmağa çalışacağız.

Namık Kemal'in (arkadaşı Ziya Bey ile beraber) asıl faaliyet sahnesi ilk sayısı 28 Haziran 1868 de çıkan *Hürriyet* gazetesidir. Haftada bir kere çıkmakta olan gazetenin 4 üncü sayısına kadar mes'ul müdür Reşad Bey, 5 inciden 63 üncüye kadar da Namık Kemal'dir. 65 inciden 100 üncü sayıya kadar ise müdür-i mes'ul yerine Ârif adı görülür. Londra'da çıkan *Hürriyet,* 88 inci nüshasından itibaren Cenevre'de Ziya Bey tarafından litografya ile tab'edilmiş olarak neşredilir.

Bu faaliyet esnasında bir taraftan fikirleri vuzuh kesbeder, ne istediğini bilen bir cemiyet ve mücadele adamı olur, diğer taraftan da Avrupa'yı yakından tanımağa çalışır. Bu seyahat seneleri esnasında bilhassa hukuk ile meşgul olduğunu zannettirecek deliller vardır. Aynı zamanda Avrupa edebiyatlarını, hiç olmazsa, bilmek için belli başlı eserlerini tedkik ettiğine hükmedebiliriz. Devrinin en büyük şöhreti olan Victor Hugo'yu ve belki o kanalla Shakespeare'i bilhassa okuduğu muhakkaktır. Sık sık tiyatrolara gittiği ve tiyatro eserleri mütalaa ettiğini de tahmin edebiliriz. Diğer garp sanatlarının onu fazla alâkadar etmediği görülüyor. Magosa'da *Mes Prisons muaheze-nâmesi*'ne yazdığı bir iki cümleden devrinin Verdi ve Offenbach gibi bazı musikişinaslarını tanıdığına hükmedilebilir, fakat kendisinde, hattâ şarka ait dahi olsa, bir musiki zevki olduğunu zannetmemize hiç bir sebep yoktur; resim, heykel gibi sanatların da zevkine varmamıştır, diyemezsek de bunlardan, âdetâ mevcut değillermiş gibi, bahsetmediğini söyleyebiliriz. Yazılarından anladığımıza göre, onu Avrupa'nın daha ziyade umumî hayatı, iktisadî vaziyeti, refahı, idare şekilleri gibi şeyler alâkadar etmekte idi. Meselâ bir teceddüt hareketinin başında bulunan ve memleketine ufuklar açan bir mütefekkirden beklenen geniş jesti onda bulamayız. Garp felsefesi ile hemen hiç alâkası yoktur denebilir; bir yazısında kendisini Sokrat'a benzetmesine rağmen, — zaten bu felsefe ile temasına, sistemi dahi mânidir — o müslümandır ve XVIII inci asır feylesoflarının ve fikrî hareketinin getirdiği şeyleri, İslâm dininde, şeriatta ve fıkıhta arayacak kadar müslümandır. Ziya Bey de bu hususta kendisinden ayrılmaz.

Bir taraftan kendisine çizdiği yolda ilerlerken, diğer taraftan da bizzat hayatın hazırladığı bir tecrübeyi yapıyordu.

Kendi küçük cemaatleri içinde bazı fikir ve menfaat ayrılıkları başlamıştı. Sultan Aziz'in Avrupa seyahati onlar için mühim bir darbe oldu; Mustafa Fâzıl Paşa İstanbul'a döndü. Bu suretle himayesiz kaldılar, Paris'ten Recâizâde Mahmud Ekrem Bey'e yazdığı bir mektupta "bizimki" diye bahsettiği veliaht Murad Efendi'den de vefasızlık gördüğü tahmin edilebilir. *(Son asır türk şâirleri,* İbnülemin Mahmud Kemal, 825). Bütün bunların, üzerinde yaptığı tesiri aynı mektuptaki (Herkes kendi maksadı uğrunda feda edecek adam arıyor) cümlesi çok güzel hülâsa eder.

1870 senesi yazı içinde ve belki de sonlarında (bu tahmin *Namık Kemal ve İbret gazetesi* adlı zengin bir eser neşreden mütetebbî dostum Mustafa Nihat Özön'e aittir; üstat İbnülemin Mahmud Kemal, *Son asır türk şâirleri*'nde bu dönüşün tarihini 1 Ramazan 1282 olarak kat'îyetle tesbit ediyor) İstanbul'a dönmesinde bu ruh hâletinin bir tesiri olsa gerektir. Ayrıca İstanbul'a dönmek hususunda birtakım teşebbüslerde bulunduğu, Zaptiye Nâzırı Hüsnü Paşa'nın bu hususta kendisine yardım ettiği ve *Hürriyet* gazetesi ile alâkası kalmadığını ilân eden bir mektubunun bu zat marifetiyle İstanbul gazetelerinden birinde neşredildiği de unutulmamalıdır.

Yeni Osmanlılar Cemiyeti neşriyatı pek az tedkik edilmiştir. Şimdiye kadar *Hürriyet* ve *İbret* gazeteleri gibi esaslı menbâların hâricinde hiç tedkik edilmemiş kısa ömürlü birçok gazeteler bulunduğu gibi, Avrupa'da neşredilmiş birtakım pamphlet'lerin mevcudiyeti de pek az dikkati celbetmiştir. Tanzimat'a dâir İstanbul Üniversitesi tarafından neşredilen büyük kitapta, Maarif Müstaşarı Bay İhsan Sungu'nun bu hususdaki çok dikkatli etüdü ve yukarıda zikrettiğim *Namık Kemal ve İbret gazetesi* adlı kitap istisna edilirse, mevzu âdetâ bâkir bulunmaktadır, denebilir. Bu vesikalar tamamiyle tedkik edildiği zaman, birçok ve birbiriyle tezat hâlinde fikir cereyanlarına tesadüf edilecek ve belki de Namık Kemal'in dönüşü meselesi tenevvür edecektir.

O sene Âli Paşa'nın son sadaret senesi idi, Paşa'nın Namık Kemal'e karşı aldığı vaziyeti bilmiyoruz; fakat ondan Fransa - Prusya harbine dair bir lâyiha istemesi ve bu lâyihayı okuduktan sonra Kemal'in siyasî işlerdeki anlayışını beğenmesi de gösteriyor ki, bu vaziyet zannedildiği kadar gergin değildir.

Fakat Namık Kemal'in tekrar ve büyük mikyasta faaliyete başlaması, Âli Paşa'nın ölümünden dahi epeyce sonradır (7 Eylül 1871). Bu ölümle Sultan Aziz devri yeni bir safhaya girer; artık büyük, küçük bazı kabahatler işlenen, bazı yolsuzluklar yapılan bir devre kapanmış, Mahmud Nedim Paşa'nın şahsında memleketin mukadderatı bizzat melek-üş-şerrin eline teslim edilmiştir.

Namık Kemal'in *Hürriyet*'ten sonra en geniş faaliyet gösterdiği gazete *İbret* olmuştur. Kendi başmuharrirliği altında ve ilk nüshası 13 Haziran 1872 tarihinde çıkan bu gazetede, Namık Kemal, arkadaşları Nuri, Reşad ve Ebüzziya Tevfik Beylerle çalışır; fakat hareketi canlandıran ve istikamet veren kendisidir. Orada, gazetenin müşterek imzalı bir beyannâmesi olan ve birinci nüshadan itibaren, üstüste üç def'a neşredilen küçük bir bentte yazıldığı gibi (halkımıza kavâid-i siyasiye ve terakkiyat-ı medeniyeye müteallik malûmat vermek için), umumî temlerin altında, devrinin yolsuzluklarından hiç birini affetmeyen ve aynı zamanda fikirleri aydınlatma ve uyandırmakta devam eden bir mücadeleye girer. Fakat bu faaliyet, gazete sık sık hükûmet tarafından kapatıldığı için, uzun ve devamlı olmaz. Âli Paşa'nın halefi Mahmud Nedim Paşa, 11 Temmuz 1872 de gazeteyi

dört ay müddetle tatil ettiği gibi, başmuharririni Gelibolu mutasarrıflığına tayin ederek, İstanbul'dan uzaklaştırmak ister. Namık Kemal bir müddet İstanbul'da ayak sürüdükten sonra, gittiği Gelibolu'dan — Midhat Paşa'nın sadareti üzerine cezası hafifleştirilerek tekrar çıkmasına müsaade edilen — *İbret*'e B.M. (başmuharrir) imzasıyle ve *Hadika* gazetesine de (Ebüzziya Tevfik tarafından 9 Temmuz 1872 de ilk nüshası çıkarılmıştır) N. K. imzasıyla yazı yazmağa devam eder ve nihayet aynı senenin Birincikânunu sonlarında vazifesine nihayet verildiği için İstanbul'a döner ve tekrar faaliyete başlar. Bu esnada bir değişiklik daha olmuş, Mahmud Nedim Paşa yerine, sadarete getirilen Midhat Paşa, Mahmud Nedim Paşa devrine âit bir para rezaletini, bizzat hükümdarların bu işle alâkadar olduğunu bilmeden, ortaya çıkarması üzerine sadaretten uzaklaştırılmıştı.

Namık Kemal'in bu son gazetecilik faaliyeti, *Vatan* piyesinin Güllü Agob'un Gedikpaşa'daki tiyatrosunda oynandığı gece, halkın yaptığı büyük ve oldukça mânâlı nümâyiş — çünkü yaşasın millet! Yaşasın Kemal! gibi âvâzeler, Allah muradımızı versin gibi, veliaht Murad Efendi lehinde olduğu tahmin edilen tezahürat da karışıyordu — üzerine tevkif ve Magosa'ya nefyedilmesiyle biter.

Filhakika Namık Kemal, bu sıralarda tiyatro ile meşguldü. İstanbul'da bazı arkadaşlarının iştirakiyle teşekkül eden bir tiyatro hareketinin başladığını daha Gelibolu'da iken biliyordu. Kendisi ve *Vatan yahut Silistre* ile *Raz-ı dil* — sonra maarifin ısrarıyle *Gülnihal* olmuştu — adlı iki piyese başlamıştı ki, bunlardan ikincisini menfada bitirecektir. *Vatan yahut Silistre* piyesinin yakında temsil edileceğini 31 Mart 1873 tarihli *İbret* gazetesinde yazdığı *Tiyatro* adlı makalede "Âsâr-ı âcizânemden *Vatan yahut Silistre* unvanlı oyunun tertip ve talimi hitam buldu, birinci def'a olarak önümüzdeki salı akşamı, yani çarşamba gecesi icra edilecektir..." cümlesiyle haber verdiği gibi, "Yine âsâr-ı âcizânemden *Raz-ı dil* namında diğer bir oyun var" diyerek de müstakil eserden bahseder.

Namık Kemal'in bahsettiğimiz makalesi ve muasırlarının sonraları neşredilen yazıları ile, Abdülaziz'in iradesinin, sadece Türk matbuatının ve vatanperverliğinin büyük bir hamlesini tevkif etmediğini, aynı zamanda muntazam bir programla işe başlayan bir tiyatro hareketini de daha başlangıcında iken, öldürdüğünü anlıyoruz. Abdülaziz'i bu suretle harekete sevkeden sâikler arasına, Murad Efendi'nin ve taraftarlarının son zamanlarda, hârice dahi taşan propagandalarını ve çalışmalarını ilâve etmek lâzım gelir. Ayrıca Mahmud Nedim Paşa'nın sadaretinden beri artık padişaha lâf anlatılmak kabil olamayacağı hakkında etrafta teşekkül eden kanaat yüzünden, hükümdarın hal'i, sağda solda ciddiyetle konuşulmağa başlanmıştı.

Bittabi bütün bu dedikoduların, zâten matbuatın bazı meseleler üzerinde ısrar etmesinden kuşkulanan hükûmete aksetmemesi ihtimali yoktu; üstelik Yeni Osmanlılar'ın ve bilhassa Namık Kemal'in, veliaht Murad Efendi ile münasebette bulunduğu muhakkaktı. Binaenaleyh saray, *Vatan* piyesi için yapılan tezahüratta tam istifade etti; *İbret* kapatıldığı gibi, o zamanki matbuatın hoşa gitme-

yen simaları da evvelâ tevkif edildiler (5 Nisan) ve sonra da bir irâde ile (10 Nisan 1873) muhtelif yerlere nefyedildiler. Filhakika Kemal Bey'le beraber, Ebüzziya Tevfik ile Ahmed Midhat Efendi Rodos adasına, Nuri Bey'le talebeden İsmail Hakkı Efendi Akkâ'ya nefyedildiler.

Vapura bindirilmek üzere sevkedildikleri zaman, Namık Kemal, halkın kendilerini gelip kurtaracaklarını ümit edermiş, hattâ vapurda bile bu ümitle beklemiş (Nuri Bey'den naklen İbnülemin Mahmud Kemal). Namık Kemal'in böyle bir ümit beslemesine fazla hayret edilemez, birkaç sene sonra Midhat Paşa'yı memleketten Avrupa'ya teb'it eden Abdülhamid de, bu hareketin İstanbul halkı arasında bir aksülâmel uyandıracağı korkusu ile ve icabında herhangi bir kargaşalığın önünü alabilmek için, Paşa'nın bindiği gemiyi 24 saat Marmara açıklarında tevkif etmişti. Demek ki, bazen fikrin hayat ve kitle üzerindeki tesirini hesapta, insanlar yanılabiliyor.

Devrin oldukça garip bir hususiyetini gösterdiği için, Kemal'in ve arkadaşlarının nefyinden sonra dahi *Vatan* piyesinin İstanbul'da bir müddet daha oynatılmış olduğunu ve Abdülaziz'in bile huzurunda bir iki def'a oynatarak seyredildiğini ilâve edelim. Bu da gösteriyor ki, *Vatan yahut Silistre,* o devir için bir ihtiyaca cevap veriyordu.

Magosa'ya nefyi ile Namık Kemal'in hayatında gazetecilik ve açıktan açığa mücadele devri kapanır. Vâkıâ ondan sonra da, büyük muharrir, hayatına ve faaliyetine istikamet veren fikirlerin adamı olarak kaldığını, hayat ve cemiyet karşısında almış olduğu vaziyette devam ettiğini daima ve her fırsatta tekrar ederse de, artık fikirlerini serbestçe ve olduğu gibi söylemek fırsat ve imkânını bir daha ele geçiremez. Bu tarihten itibaren, Kanun-ı Esâsî üzerinde çalıştığı kısa müddet istisna edilirse, onun edebî faaliyet devresi başlamış oluyor, fakat bu yeni devreye girmeden evvel biz, onun geçtiği yola bir daha bakmalıyız.

Kemal'in Avrupa'da iken, bilhassa *Hürriyet* gazetesinde yazmış olduğunu söyledik. İstanbul'da tekrar matbuat hayatına dönünce, bir taraftan *İbret* ve *Hadika*'da büyük siyasî muahazelerini yaparak, idarî ve hukukî sahalarda memlekette tahakkuk ettirilmesi icap eden değişiklikleri anlatarak bu mesaiye devam ederken, *Diyojen* gazetesinde de, henüz ifadesinde biraz rekâket bulunan ve mizaha mahsus o hafifliği ancak zamanla kazanacak olan, fakat buna rağmen hâdisatı çok dokunaklı ve cesur bir alayın adesesinden göstermenin sırrını bilen fıkra ve yazılarını neşretti. Kat'î ve iyice muvazenesini bulmuş bir ahlâk ve kanaatten kuvvet alan bu yazıların, kendilerine mahsus bir salâbeti ve lezzeti vardır; zaten Namık Kemal'de daima hicve ve mizaha karşı bir zaaf mevcuttur; eşyanın ve hâdiselerin akl-ı selime uymayan çizgilerini seçmekten ve hattâ onları mübalâga ile ön safa almaktan hoşlanır, bu yazıların o zaman memleketi idare edenler üstünde yaptıkları tesiri, *Diyojen*'in uğradığı tatil cezaları gösterir.

Fakat onun asıl dikkat edilmesi lâzım gelen, tefekkürünün bütün vüs'atini veren yazıları, *Hürriyet* ve *İbret* ile *Hadika*'da — ve bittabi diğer gazetelerde neşredilmiş tek tük yazılarla beraber — çıkan makaleleridir.

Bunlardan Namık Kemal'i bazı siyasî kanaatleri olan bir herhangi adam gibi değil, yaşadığı cemiyeti değiştirmek ve mukadder felâketinden kurtarmak çarelerini tam ve eczası biribirine sıkıca bağlı bir sistem hâlinde anlatan vâzıh fikirli bir mürşit olarak görürüz. Bu sistem harfi harfine alındığı takdirde, bugünkü dünya görüşümüze uymayabilir, fakat bu görüşü hazırlamakta bir âmil olduğu, bizi bugüne isal eden yolun başında bulunduğu da muhakkaktır. *Hürriyet*, memleket dışına çıktığı için, orada yazdığı makalelerin mevzularını serbestçe alıyordu... *İbret* ve *Hadika*'da büyük içtimaî temler içinde bunları daha ziyade, dolayısıyle izah ediyordu. Fakat her iki mesai devresinde de cesaretinin ve vuzuhunun aynı şekilde devam ettiğini derhal kaydedelim.

Namık Kemal'in siyasî akidelerinin teşekkülünde vatan endişesinin ilk âmil olduğunu unutmamalıdır; her an inkıraz tehlikesi içinde yaşayan, siyasî birliği ve iktisadî sistemi bozulmuş bir imparatorluğun çocuğu elbette ki, hayat hakkı dünyaca kabul edilmiş bir siyasî varlığın içinde şırf ferde ait hakların peşinde koşan bir mücadeleyi açamazdı. Onun mensup olduğu nesil, bir inkıraz felâketinin karşısında idi ve onu menedecek çareleri arıyordu. Her şeyden evvel ve derhal lâzım olan bu idi.

Fakat gerek Namık Kemal'in ve gerek Ziya Paşa'nın (o zamanlar daha Bey) büyüklükleri burada başlar; her ikisi de ve bilhassa Namık Kemal, meseleyi çarçabuk devlet ve idare planından cemiyet planına geçirmeğe ve yaşadıkları devrin hâdiselerini hakikî aydınlığında görmeğe muvaffak olmuşlardır. Diyebiliriz ki, Namık Kemal, meşrutiyet ve hürriyet fikrine, tarih üzerinde uzun bir tenkit ve cemiyet üzerinde semereli bir dikkatle varır. Yahut hiç olmazsa siyasî akidesini böyle bir müşahede ve tenkit ile tevsik etmeğe muvaffak olur.

Bu dikkat, evvelâ hâdiselerin üzerindedir: O, imparatorluğun felâketlerinin başında 1856 muahedesini, daha doğrusu bu muahede ile ecnebî devletlere bahşedilen iki büyük hakkı, devletin — bu tarihteki Islahat Fermanı ile giriştiği taahhütler dolayısiyle — dahilî işlerine müdahele hakkı ile, yine aynı devletlere, neticesi düşünülmeden ve mukabil tedbirleri alınmadan, dahilî ticaret hususunda verilen serbestî hakkını bulur. Buna murakabesiz bir devlet makinesinde tesadüfü pek mümkün görünen — daha doğrusu içtinâbı ferdî kıymetlerden maada hiç bir müeyyideye bağlı olmayan — suiistimalleri ve onun neticesi olan malî buhranı ilâve eder. 1856 Islahat Fermanı bazı tebeaya verilen haklardan İslâmları istisna etmekle sade memleketin manevî vahdetini bozmuş olmaz, aynı zamanda aslî unsuru kendi haklarında ve yaşama imkânlarında diğerlerinden daha aşağı vaziyette bıraktığı için memleketin ve devletin âtisini tehlikeye düşürmektedir. Diğer taraftan ecnebî sefaretlerin elinde daima bir müdahele vâsıtası olduğu için devletin haysiyetini ve aynı zamanda emniyetini ihlâle sebebiyet vermiştir. Ecnebilere verilen serbestî-i ticaret hakkı ise yerli sanayiimizi iflâs ettirir: Bu yanlış adımdan mesul olanlar Âli ve Fuad Paşalardır; bilhassa birincisinin mevki hırsı ve beceriksizliği sayesinde, zaferle netice bulan Kırım harbi esnasında çe-

kilen bütün zahmetler boşa gitmiş, "Rusya'nın kılıç hakkıyle istihsale muvaffak olamadığı mesalih-i dâhiliyeye müdahale hakkı, bedavaca umum Avrupa'ya" verilmiştir. Halbuki böyle eksik ve mânâsız bir tedbir yerine doğrudan doğruya meşrutiyet usûlü kabul edilse idi, Avrupa'ya karşı müslüman olmayan tebea hakkında devlet ayrıca teminat vermek mecburiyetine düşmeyecekti. İktisadî vaziyete gelince, o millî hayatı kemiren bir âfettir. Cemiyetimiz, taşıyamayacağı yükler altına sokulmuştur; Kırım muharebesine kadar bir para bile borç yapmamış olan bir devletin bir zamanlar kalkıp da Avrupa'dan aldığı ve alacağı borcu bir nevi varidat telâkki etmesi ve üstelik alınan paraları da tam yerine srf etmemiş bulunması, ancak şahsa dayanan bir hükûmet ile idare edilen bir memlekette olabilecek işlerdir. Bunun arkasından, yanlış kurulmuş ve bilgisiz bir idare sisteminin hataları, devlet selâhiyetini suiistimaller ve fert hakkına karşı — Tanzimat'tan beri devletçe edilmiş taahhütlere rağmen — yapılan tecavüzler gelir. Bütün bunların çaresi birdir: Mutlakiyet idaresine nihayet vermek ve meşrutiyet sistemini kabul etmek.

Tenkitle vardığı bu neticeyi imanıyle tamamlar, onun için fert hürdür ve hür olması lâzım gelir. Hakikî cemaat hür fertlerden teşekkül eder. Namık Kemal hürriyet kelimesinde cemiyet için büyük ümitlerin, beklenen feyizli bir hayat ve istikbalin sırrını bulur. Dindar ve müslüman Namık Kemal için hürriyet, ferde Allah tarafından verilen bir haktır, tercüme edelim: "İnsan hür doğar". Bununla beraber ihtilâlci değildir. Hattâ silâhla yapılacak bir ihtilâl onu ürkütür; böyle bir şey, bir son, bir ölüm saati bile olabilir. Bu siyasî âkidenin tam bir sistem hâline girdiği nokta, devrinde yapılan adlî ve hukukî yenilikler üzerinde yaptığı tenkitlerdir. Ziya Paşa'nın bazı beyitlerini demagoji addedenler, *Hürriyet*'teki makaleleri okurlarsa, Yeni Osmanlılar'ın bir kısmının imparatorluğun kendi kadroları içinde Avrupalılaşmak istediğini görürler. Filhakika gerek Ziya Paşa, gerek Namık Kemal, bir taraftan meşrutiyet ve hürriyet fikirlerini şeriatle, İslâmiyetin esas umdeleriyle tevsik ederler; diğer taraftan da bu umdelerden her ayrılışı tenkit ederler.

Namık Kemal'e göre Tanzimat zimamdarlarının Avrupa tazyiki karşısında — ve sade fransızca okudukları ve müslüman ilimlerini bilmedikleri için; bittabi kastedilenlerin başında Âli Paşa vardır — hukukî ve adlî müesseselerimizi değiştirmeğe kalkmalarını büyük bir kabahat addeder. Namık Kemal'in ve Ziya Paşa'nın İslâmiyet ve İslâmî müesseseler karşısındaki bu vaziyetlerinde esas sâik nedir? Yazık ki, bilâhare yazmak istediği *Hikmet-ül hukuk* adlı eser bitmemiş ve kanaatlerinde husûle geldiğini muahhar devreye ait bazı yazılarından sezdiğimiz değişikliği Namık Kemal bize bütün çizgileriyle verememiştir.

Herhâlde o zamanlar Avrupa ile âzamî haddini bulan ticarî münasebâtın ve umumî hayatımızda vukua gelen değişikliklerin karşısında mevcut adlî teşkilât ve hukukî müesseselerin kifayetsizliğini düşünürsek, Tanzimat zimamdarları hakkında Yeni Osmanlılar'ın bu hususta yaptıkları târizlere pek hak vere-

meyiz; yalnız onlar, bir noktada haklı olabilirler, o da memlekette iki ayrı hukuk telâkkisinin mevcut olması keyfiyetidir.

Namık Kemal'in gazeteci faaliyet ve tesiri sadece bir meşrutiyet ve idarî inkılâp fikri etrafında kalmaz. O, bu anafikrin yanı başında cemiyetin bünyesi ile de meşgul olur. Eş, aile, kıyafet tarzı, muaşeret, her sahadaki sakîm itiyatlarımız, tahsil ve terbiye müesseselerimiz sırasıyle ve bazen hepsi birden onun tedkikinden geçer. Bu içtimaî yazılarda Namık Kemal'in müşahede kudretine ve dikkatine hayran olmamak kabil değildir. Daha *Tasvir*'de yazdığı bir *Ramazan mektubu* ile birdenbire birinci sınıf mahallî hayat musavviri olduğunu gösteren büyük muharrir, bu makaleleriyle cemiyete yeni bir hayat şekli ve tarzının kapılarını açıyor; genişliği daha çok sonra gelecek nesillere hitap eden beliğ bir jestle yeni bir ufuk gösteriyordu.

Hiç bir enferiorite kompleksine düşmeden ve soğuk bir dikkat ile yapılan bu teşrih, bizi Avrupalı hayata çağıran ilk davettir. Ecnebî memleketlere yaptığı seyahat, onun bu cins yazılarına, verdiği mukayese imkânıyle çok hizmet etmiştir.

Ayrıca iktisadî hayatın hemen her safhası üstünde ayrı ayrı durmuş, düşünmüş olduğunu, nüfus, askerlik gibi mevzulardan hiç birini ihmâl etmemiş olduğunu fakat hepsinden ziyade vatandaşlık mefhumunun ferde tahmil ettiği vazifeler üzerinde ısrar ettiğini de ilâve edelim. Sadece, İstanbul'dan niçin asker ve vergi alınmaz? makalesini hatırlamakla, giriştiği işler üzerinde ne kadar şümûllü düşündüğünü göstermiş olduğumuza kaniiz.

Namık Kemal Magosa'ya gittiği zaman otuz yedi yaşında bulunuyordu. Makaleleriyle memleket dahiline ve bilhassa gençliğe tesir etmiş, memleketimizde bir muharrir için mukadder olan şöhretin en yüksek derecesine nâil olmuş ve bir hükûmeti kendisi için tedbirler almağa mecbur edecek kadar, hâdiseleri ve vicdanları zorlamağa muvaffak olmuştu. Hülâsa tam mânâsıyle cemiyet hayatına müessir olan bir şahsiyetti. Geniş ve muhtelif sahalara şümûllü bir malumatı vardı, hukukî, iktisadî meselelerden iyi anlıyordu. Devrince bir hârika addedilen ve kendisini okuyanları peşinden sürükleyen yazış tarzı ve çok sâri şahsiyeti ile ve bilhassa bütün ömrünü alan iman ve aşkı ile, daha çok evvelden bütün bir nesli kendine bağlamıştı. Recaîzâde Ekrem, Abdülhak Hâmid gibi devrin edebiyatını yapmakta olan isimler, kendilerini onun izinde yürüyor addediyorlar, ondan fikir danışıyor, tenkit ve nasihat bekliyor, maruz kaldıkları müşküller karşısında ondan teselli arıyorlardı.

Namık Kemal'in hâdisattan ve mücadeleden uzak kalmanın azabı içinde, kalemini etine batırarak, hücum borusu duymuş cins bir muharebe atı gibi sabırsızlığını kemirerek dolaştığı Magosa zindanı, bu gençlerin ve onların etrafında yeninin aşkını duyan bütün bir neslin gözünde, idealin ve cemiyete ait bütün ümitlerin birdenbire karardığı yahut daha iyisi ne zaman geleceği meçhul bir istikbal için mahfuz kaldığı bir yer, tekrar doğması beklenen bir hayat ve düşünce güneşinin ufku gibi bir şeydi.

Ve Namık Kemal, bütün bu kendinden istenen şeyleri — itiraf etmeli ki o-dukça serbest olan — kalebent hayatında yapıyor, onlara ümit veriyor, yol gösteriyor, nasihatlerde bulunuyor ve aynı zamanda kaderin verdiği bu makûs imkân ve fırsattan istifade ederek, hakikaten hayret edilecek bir çalışma kabiliyeti ile eser üzerine eser yazıyordu. Tasavvurla icra arasında en ufak bir tereddüt lâhzası kabul etmeyen harikulâde velût bir çalışması vardı. Otuz sekiz ay devam eden menfa hayatında, İstanbul'da başlayıp Magosa'da ikmal ettiği *Gülnihâl* — eski adıyle *Raz-ı dil* — piyesi müstesna, üç tiyatro eseri *(Âkif Bey, Zavallı çocuk, Karabelâ)* ile *Tahrib-i Harâbât,* ve *Meprizon muahezenâmesi, İrfan Paşa'ya mektup* gibi tenkidî eserlerini yazmış ve neşir tarihi olan 1876 ya bakılırsa, belki de *İntibah* yahut *Ali Bey hikâyesi*'ni hazırlamıştı. Bunlardan maada, Abdülhak Hâmid'e, Ebüzziya'ya yazılmış birçok mektuplar — alelâde bir muhabere değil, muhtelif edebiyat mevzuları üstünde düşünen, karar veren, yol gösteren mektuplar — vardır ki, bence Kemal'in en güzel eserleri arasındadır.

Ziya Paşa'ya karşı bir iğbiranı vardı, biraz da bu iğbirar tesiriyle *Harâbât*'ın çıkışını iyi karşılamadı. Birinci cildi için *Tahrib*'i, ikincisi için de *Takib*'i yazdı. Bu hücumların haksız tarafları yoktu, denemez. Divan edebiyatının bu son ve parlak şâiri, eskiye tam düşman kesilmişti. Münacaat ve naatten gayrisini sevmediğini muhtelif fırsatlarla söyler; ona göre eskiler, sadece İran edebiyatını taklit etmekle iktifa ettikleri için, onların eserlerinden bir müntahabat yapmak, hattâ lüzûmsuzdur bile. Sonra yenilik için mücadele etmiş bir adamın, Ziya Paşa'nın kalkıp da buna teşebbüs etmesi ayrıca bir hata, kendi kendini âdetâ inkârdır. Yapıldıktan sonra bari doğru dürüst yapılsa idi... Hakikatte Ziya Paşa da üstüste yanlışlar yapıyor ve sonra da sâlim bir intihap zevki göstermiyordu. Namık Kemal bütün bunları gözden kaçırmaz, teker teker bulur, hücum eder, hattâ bazen bu hücumlarda zorakiye bile kaçar ve bütün bunları çok zâlim, insafsız, alayla, hicivle karışık bir lisanla yapar ki, eski bir dosta karşı bu lisanı kullanmış olmasına hayret etmemek kabil değildir; ayrıca "her şâirden bahsederken doğduğu yerin söylenmesine ne lüzum vardır" gibi bir iddiada bulunur ki, tarih yazmağa ömrünün birkaç senesini vakfetmiş büyük bir muharririn ağzında edebiyat tarihini inkâra kadar gidebilecek böyle bir fikir garip bulunabilir.

Fakat onda asıl tenkit edilecek nokta, eski şiirimizin aleyhinde söylediği sözlerdir. Gerek *Tahrib* ve *Takib*'te ve gerek *İrfan Paşa'ya mektup*'ta eskiye karşı olan bu zâlim hükümler ancak yenisini kurmak için ömrünü vakfeden bir adama atfedilebilir; biz bugün eski şiiri, onun hakikî ve güzel tarafını seviyor ve bizzat Namık Kemal'in ona ne kadar medyun olduğunu da biliyoruz. Filhakika onun sanatının hakikî dünyası, hayaller âlemi tamamıyle şarklı idi. Zaten ona göre, bir sanatkârın eserinde kullanacağı unsurların kendi memleketinin an'anesinden gelmesi zarurî idi. Avrupalı bir edebiyat istiyor, fakat bu edebiyatın içinde yerli kalmağı tercih ediyordu. Hâmid'e yazdığı bir mektupta "Bir ibaresi hakkında reyimi sormuş ve ibareyi de mektubuna dercetmişsin ki, şudur: "Ey benim şeb-i mehtabda câme-puş-i hayâlât olan çemenzar gibi dilber, envâr-ı mihr-i seherle te-

tevvüç eden dağ tepeleri kadar dilrübâ sevdiğim!" Sözün sade olmadığını, tabiî olmadığını itiraf ile "Acemâne de değildir" diyorsun! Hakkın var. Fakat elfazın bazı yerleri, biraz dikkatsiz; fakat mânâsı "alafranga." Bilirsin ki, halâvet kelimesinin Acemâne birtakım tevilât-ı dûradûr düşünülmeksizin şeb-i mehtab ile tevfiki mümkün olamaz. Dağ tepelerinin ziyâ-yı mihr ile taç giymesi ise, Avrupa'ya mahsus bir hayaldir. Ben şarklıyım; bu teşbihde bir mülâyemet, bir münasebet göremiyorum. Var ise beyan olunsun, ama ziyânın bidayet-i in'ikâsı hâlinde, dağ tepeleri güzellenmez mi? diyeceksiniz. Evet güzellenir! Taca benzemez mi? Evet pekâlâ benzer! Fakat evvelâ bir güzelin, velev mehâsin-i mâneviyesini olsun, mahâsin-i tabiîyesini olsun dağa benzetmek, bizim tabiatımıza (zannımca) mülâyim gelmiyor. Saniyen taç, gerek milletimizde, gerek zamanımızda "ismi var, cismi yok" tâbir-i mahudunun mâsadak-ı hakikisi olduğundan (re'yimce) anı bir şeye müşebbeh addetmek bir güzel Osmanlı kızını sürmesiyle, gazesiyle tavsife kalkışmak kabilinden olur" diyerek kat'î bir şekilde istediğini anlatır.

Namık Kemal, bu tenkitlerinde yeni bir edebiyatın peşinde idi. Bu edebiyata, edebiyat-ı sahiha diyor ve bunun şark mübalâğasından, hayallerinden, feerik cennetinden uzak olmasını istiyordu. Aynı zamanda bu edebiyat, büyük beşerî mevzuları terennüm etmeliydi. Yine aynı mektupta Dumas fils'den bahsederken, onun yalnız *La Dame aux camélias*'sının insanî olduğunu söyler ve diğer eserlerinin anlaşılabilmesi için yazıldığı senelerde Paris'te bulunmanın şart olduğunu, çünkü oranın hayatına mahsus olduğunu ilâve eder. Aynı zamanda bu yeni edebiyatın nesiç örgüsünün yerli unsur olmasını şart koşuyordu.

Magosa'da yazdığı *Meprizon muahezenâmesi,* Silvio Pellico'nun büyük kitabının Recâizâde tarafından yapılmış tercümesini tenkit eder. Fakat bu tenkit, sadece tercümeye ve Recâizâde'nin kullandığı garip üslûpta kalmaz, bizzat eser ve hattâ muharrire dahi intikal eder. Kemal'in cemiyet ve hayat karşısındaki vaziyetini hiç bir eser bu kadar sarih göstermez. Burada biz onun insan ve kahraman telâkkisinde ne kadar sert ve kat'î hudutlar kabul ettiğini görürüz. Ona göre hakikaten vatanperver ve hürriyet âşıkı olan bir insan için idealinden gayri hiç bir şey, hiç bir alâka ve zaaf mevcut olamaz. Vatan sevgisinin başladığı yerde, bütün diğer zaaflar durur, bütün diğer ihtiraslar susar.

Bu telâkki, vatanperver Namık Kemal'in kuvveti, sanatkârın zaafıdır. Zaafın yokluğundan gelen bir zaaf ki, üzerinde bu mukaddimenin hudutlarını tecavüz eden bir konuşmayı icap ettirir. Geçelim.

Namık Kemal'in Magosa'da yazdığı piyeslerden *Karabelâ,* belki eserlerinin en zayıfıdır. Şark saraylarında mühim bir mevki sahibi olan harem ağalarının oynadıkları meş'um rolleri, bir aşk ve ihtiras macerasında tasvir eder. (Ahşid) adındaki harem ağası, eserin asıl kahramanıdır. Piyes, ne vak'asında, ne mükâlemelerde alâka verecek hiç bir şey göstermez. *Zavallı çocuk,* ana ve babanın şahsî hesaplarına, çocuklarının istikbalini feda etmemeleri davasını güder. Bu

tarzda eser, on dokuzuncu asrın ikinci yarımında Fransız sahnesinde — bittabi vak'ada ve yazılışta büyük farklarla — görülüyordu. *Gülnihal,* bence Abdülaziz devrinin fecayi ve ıztıraplarını, zulmünü küçük bir taşra şehrinin kadrosu içinde nakleden bir piyestir. Eserin asıl ismi olan *Raz-ı dil* de bunu gösterir. Mezarlık ve hapishane sahneleri gibi dikkate değer sahneleri üzerinde durulabilir. Fakat asıl ehemmiyetli tarafı, bizzat Gülnihal tipidir. Gülnihal evli barklı, müreffeh, mesut bir kadınken, esirciler tarafından bir gece kocası öldürülerek kaçırılmış ve birçok talih arkadaşlarıyle beraber bir müddet dolaştırıldıktan sonra bir konağa satılmıştır. Bu macera ve çektiği ıztıraplar, onun temiz olan ruhunu değiştirir, onda bir nevi insan oğluna düşman bir ruh hâleti hâsıl eder. Herkese düşmanlık etmekten hoşlanır. Efendilerini zulme teşvik eder, etrafına felâket saçarak kendi ıztırabının hıncını çıkarır. Fakat kendisine bir esir yerine bir evlât muamelesi yapan İsmet Hanım'ın ninesinin tesiriyle, bu buzdan kalp, tekrar eski temizliğe avdet eder, insan sevgisine açılır ve sonunda onun kızının saadetini gördükten, hattâ temin ettikten sonra, kendi kaybolmuş saadetine kavuşmak için ölür. Bu girift şahsiyetiyle Gülnihal, Namık Kemal'in eserleri içinde, bir ruhî değişmeğe maruz kalan, oluş hâlinde yegâne şahıstır ve bu itibar ile dikkate değer. *Âkif Bey*'de daha ziyade Dilrüba ismindeki kadın kahraman şâyân-ı dikkattir. Düğün gecesi, meyhane âlemi gibi kısa kesilmekle beraber, hususî renklerini muhafaza eden sahneleri ile bütün piyesi câzibesiyle bir nevi kötü talih gibi dolaşan tehlikeli kadın kahramanıyle bu piyesi bütün diğerlerine tercih etmek kabildir. Unutmamalı ki, Namık Kemal'de — Celâl müstesna — bütün bu eşhas âdetâ müsvedde hâlinde konuşurlar. Bazı tiratlar, belki bir nevi dikkate mazhar olmuşlardır; fakat alelâde mükâleme düşüktür. Ekseriya Namık Kemal bir vak'ayı sahneye çıkarmak kudretinden mahrumdur. Meselâ, *Gülnihal*'de Muhtar Bey'in Kaplan Paşa'ya karşı isyan hazırlamak ve onu ortadan kaldırmak için merkezden izin almak üzere eyâlet merkezine yani tâ beylerbeyinin yanına kadar gitmesi belli ki, etrafı bir isyan teşvikiyle kuşkulandırmamak için alınmış bir tedbir, yahut, eğer bu piyes için yukarıda yaptığımız tahmin doğru ise, herhangi bir hali' fetvasına müracaatın timsalidir. Her iki şekilde de bir isyan hamlesi için lâzım gelen fevrî hareketi, âni karar ve icranın azametini ortadan kaldırıyor. Bu da gösterir ki, Namık Kemal, eserini sahne üstünde değil, sahife hâlinde düşünüyor. *Zavallı çocuk*'taki ilân-ı aşk sahnesinde teşebbüsü genç kıza vermek itibariyle daha muvaffaktır. Fakat saf ruhların hassasiyetini tasvir edeyim derken, bizzat muharrir safdilleşir. Bu, çok şâyân-ı dikkat bir sahnedir. Giderken iki sevgili birbirlerinin saçını keserler. Vâkıâ, Shakespeare'de buna benzer şeyler görülebilir; fakat muhayyilenin sıcak ışığında, başka bir renk kazanarak... O, primitif olur, iptidaî primaire olmaz. Bu da gösteriyor ki, sanatta esas olan, örnek veya tesirden ziyade, bu örnek veya tesire maruz kalan insandır. Zaten Namık Kemal'de bu cins psikolojik muvaffakiyetleri aramamalıdır. Yukarıda ömrünün biricik ve büyük meşgalesini anlattığımız bu cemiyet adamının hayat tecrübesinde aşk, hemen hemen pek az yer almıştır. Namık

Kemal'in insan ve kahraman telâkkisi, bu cins hassasiyetlere ve her türlü beşerî zaafa kapalıydı; bununla beraber aşka dair bir nevi tecrübe de yazar. O da başka.

Bazı zaaflarımızın hakikî büyüklüğümüzü yaptıklarını, asıl kahramanın derûnî bir mücadeleden doğacağını kabul bile etmezdi. Celâl, suda boğulmakta olan karısı ile oğluna ancak ağlar. Bu piyeslerin aşk anlayışları, kahraman anlayışları gibidir. Hiç bir psikolojik incelik yoktur; alelekser yıldırım darbeleri hâlinde başlar ve bir söz tufanı altında boğulur.

Vatan yahut Silistre'yi sona bırakınam — neşir tarihi bir müddet sonra olan — *Celâl* ile beraber bahsetmem içindir. Her ikisi de vatan ve vazife hisleri etrafında yazılmışlardır. *Silistre*'nin asıl kahramanı Zekiye'dir. Zekiye, harbe gönüllü giden sevgilisinden uzak kalmamak için onun peşinden gider ve orada babasını bulur. Bu piyesin sahnelerindeki hareketsizliğe rağmen, heyet-i umumiyesinde bir nevi kuvvet ve güzellik vardır. Bilhassa asıl adı Ahmet olan Sıtkı Bey, belki Namık Kemal'in en muvaffak ibdâıdır. Yazık ki, burada Namık Kemal, asıl büyük piyes mevzuunu görmeden geçmiştir; Ahmet Bey'in macerası, kızı ile damadının macerasından daha ziyade sahneye lâyıktır. Fakat o sadece bir kahramanlık vak'ası, anonim bir şehnâmenin bir sahifesi denebilecek bir vak'a, okuyuculara vatan aşkı aşılayacak bir eser istiyordu. Basit inkişafında vak'a, heyecanlı tiratlar ve Namık Kemal'in kendine mahsus hassasiyeti yer yer eserde bunu temin eder. İtikadımızca Namık Kemal'in en büyük eseri *Celâleddin Harezmî*'dir. Burada Namık Kemal, kahramanının bütün hayatını istiap eden geniş bir eser yazar. *(Celâl mukaddimesi*'nde bize gayet sarih surette anlattığı tiyatro hakkındaki fikirleri, Victor Hugo'nun *Cromwell*'ine benzeyen bu cins büyük bir eser için pek müsaitti. Burada Namık Kemal, şahsiyetinin esas çizgilerini veren bütün aşklarını tatmin eder. Celâl kahramandır, fedakârdır, mücadeleden yorulmaz, saf ve faziletlidir. O, tam Namık Kemal'in anladığı kahramandır. Hayatta tecrübe denen şeyi bilmez; sadece kendisine düşen vazifeyi bilir. Harezmlilerin son ve talihsiz hükümdarını, Namık Kemal, bir hükümdar gibi değil, sadece bir kahraman, bir mücadeleci insan olarak tasvir etmiştir. Hiç bir menfaat, hattâ mücadelede muvaffak olmak gayesi bile bu düz bir çizgi kadar basit ahlâka en ufak bir tavizâtı verdiremez. Kemal'in Celâl'in tarihteki simasını biraz fazlaca idealize ettiği muhakkaktır. Fakat bundan daha ziyade muhakkak olan bir şey varsa, o da istediği gibi şahsiyeti onun macerasında bulduğudur. Onun yanıbaşında bütün müslüman Asya, meziyetleri, ahlâkî zaafları ile, kahramanlıkları ve ihanetleri, gemi azıya almış ferdî ihtirasları ile bir izmihlâl ve inhilâl devrinin ve hesap verme saatinin manevî çizgilerini yapan büyük ve bâriz hususiyetleri ile toplanır. Emirler, prensler, valide sultanlar, muharip askerler, cellâtlar, mabeyinciler, bütün bir insan kalabalığı, yüzleri etraflarındaki büyük yangının trajik akisleri ile aydınlanmış, talihlerinin kendilerine hazırladığı macerayı yaşarlar. Fakat piyesin görünmeyen iki kahramanı daha vardır, bunlardan biri âdetâ talihin yerini tutan Cengiz, öbürü de kendisini bekleyen âkıbetin vehame-

tinden habersiz, zevk ve safası içinde yüzen Bağdad halifesidir. Celâl'in iki karısının ve oğlu Kutbuddin'in simaları bu korkunç mahşere yer yer güzellik ve safiyetin tebessümünü getirirler. Fakat o kadar. Konuşmağa başladılar mı, onlar da ötekiler gibidir, aynı tereddütsüz, kat'î kahramanca nutuk onlarda da duyulur.

Sahneler içinde güzel tertip edilmiş olanlar çoktur. Fakat heyet-i umumiyesinde tekrardan gelen bir ağırlık vardır. Celâl şahsiyetinin kat'iyetiyle piyesi ezer. Onu yalnız sona doğru değişmiş görürüz. Yavaş yavaş ömrün tecrübeleri bu yenilmez adama hâkim olur, her şeyin bir anda ve tek bir adamla yapılamayacağını anlar ve bazı işlerde zaman dediğimiz âmili beklemekteki zarureti hisseder; mücadele vazifesinin kat'iyetinden şüphelenir, "Tatarlar da insandır, bir kere içimize karıştılar, elbette islâmın feyiz ve şerefini görürler" der ve bu vasiyeti kendi kanıyle karısına yazdırdıktan sonra — az evvel aldığı yaranın tesiri altında — ölür.

Hayatın tecrübesi... Ondan kim kurtulabilir? Aynı tecrübe ve bazı zaruretlere razı olmanın acılığını, bir cemiyetin hazin realitesine karşı mücadele eden, nefsinde bir insanlık parçasının talihini değiştirmek kudretini bulan fikir adamı daha evvel duymuştu. Namık Kemal, 1876 da Abdülaziz'in hal'i ile İstanbul'a geldi. Memleketin manzarası âdetâ değişmişti; bununla beraber burada bir sukut-ı hayâl kendisini bekliyordu; çok evvelden tanıdığı Sultan Murad delirmişti. İkinci hali' hâdisesi oldu; Namık Kemal'e fikirlerinin tatbiki için imkânlar verildi. Kanun-ı esâsî Encümeni âzası oldu, Şûrâ-yı Devlet'e girdi. Büyük bir hüsnüniyet gösteren padişah kendisine hürmet ediyor, haftada bir iki def'a huzuruna kabul ediyor, vatanperverliğini takdir ettiğini söyleyerek iltifat ediyordu. O herkese iltifat ediyor, bütün vatanperverleri takdir ediyordu. Âdetâ hepsini teker teker bağrına bastırmak istiyordu. Nitekim biraz sonra bastırdı da... O kadar kuvvetle bastırdı ki, hepsinin kemikleri çıtırdadı. Fikrin, sanatın, nazarî zekânın hayat karşısındaki ebedî zaafı ve safiyeti!...

Namık Kemal, arzularının tahakkuk rüyalarından uyandığı zaman, safiyetinin derecesini anladı; o, inandığı fikirleri müdafaa ettiğini zannederken, padişah Kanun-ı Esâsî'yi hazırlayan encümeninden, memleketin, memlekete getirilen yeni sistemin son ümidini, içinde bulunduğu vahim vaziyette devletin kurtuluş çaresi olan Midhat Paşa'yı hudut hâricine çıkarmak hak ve selâhiyetini koparmıştı. Biraz sonra, Namık Kemal de mânâsız bir sebeple hapsedildi ve hali' teşebbüsü değilse bile, buna teşvik töhmetiyle muhakeme olundu ve nihayet beş buçuk ay sonra tekrar ve ancak ölümün kapısından geçmek suretiyle kurtulacağı bir menfa hayatı başladı.

İlk önce Midilli Adası'nda ikamete memur edildi — ki *Cezmi* romanı ile yukarıda bahsettiğimiz *Celâl* piyesi burada yazılır —. İki buçuk sene sonra menfasında kendisini nefyeden kuvveti temsile memur edilir, yani Midilli mutasarrıfı olur. Midilli'den sonra vazifesi Rodos'a nakledildiyor, bu devirde Osmanlı ta-

rihinin istilâ devrine kadar olan kısmıyle İslâm tarihinin bir kısmını yazmıştır. Biraz sonra Sakız Adası'na nakledilir. Bu esnada tarih projesi daha tekâmül etmiş, Roma, Sasanî ve İslâm tarihlerini ihtiva eden büyük bir medhalle Osmanlı tarihine girmek tasavvuru hâsıl olmuştur. Sakız'da iken, tarihlerinin tab'ına başlanır. Sadık dostu ve tilmizi Ebüzziya Tevfik, tab'ı işini üstüne alır; ölümünden biraz evvel ilk cüz'ü tab'edilen medhal, bizde güzel baskının ilk nümunelerinden biridir.

Namık Kemal borç içinde bulunuyordu; Ebüzziya Tevfik'in anlattıklarına ve muhtelif mektupların şahadetlerine bakılacak olursa, vaziyetini düzeltmek için bütün ümidi bu tarihinde idi. Onlar tab'edilecek ve bedeliyle borçlarını ödeyecekti. Kitap saraya jurnal edilir ve derhal neşrinin men'i iradesi çıkar. Bu zâlimâne kararın onun zaten bozuk olan sıhhati üzerinde çok menfî bir tesir yaptığı söyleniyor. Ölümü tarihi 2 Kânunuevvel 1888 dir. Şiddetli bir zatürrie bu ölüme sebebiyet vermiştir.

1876 da başlayan ve ölümü ile biten bu son devre, Namık Kemal'in hayatında ikinci bir değişme devri olur.

Abdülhamid'in birbiri ardından gelen üç kat'î hareketle, yani Midhat Paşa'nın nefyi, Meclis-i Meb'usan'ın kapatılması ve gûyâ Sultan Aziz'in katillerinin muhakemesi ile tekemmül ettirdiği darbe-i hükûmet, memlekette başlayan bütün yenilik ve kurtuluş ümitlerini olduğu yerde söndürür. O zamana kadar görülmemiş bir mutlakıyet şekli başlar, vâkıâ Osmanlı tarihinde bütün idarenin bu kadar mutlak şekilde saraya naklinin başka misâli yoktur. Üstelik de kuvvetli bir sansür, matbuatı bütün hızında durdurmuş, âdetâ kanatlarını kırmıştı. Bütün bir nesil, bir ömür vererek memlekete kazandırdıkları kıymetlerin birdenbire altüst edildiğini görüyordu. Daha Midhat Paşa'nın hârice çıkarılmasından itibaren bu nesil kendisini bekleyen feci âkıbeti anlamıştı. Biraz da kendi eseri olan bu hamlenin böyle yarı yolda bırakıldığını gören Namık Kemal'in bu devirdeki hâlet-i ruhiyesi ne olabilirdi?

Kütle için siyasî olgunluğun daha birtakım şartlara ihtiyaç gösterdiğini, asırlık müesseseleri ve ahlâkî vaziyetiyle koskoca bir imparatorluğun bütün devre ve içtimaî zihniyetin kolayca ve tek başına bir hüsnüniyetle değişemeyeceğini, atılmış olan fikir tohumunun yeşermesi için zaman dediğimiz o müthiş âmilin de çalışması lâzım geldiğini gördü. Kim bilir belki de kendi münevver neslinin faaliyetinin muhasebesini yaparken, bizim bugün o tarihî devir üzerinde düşünürken vardığımız neticelere varıyor. Hayatının fecrinde kendisine muhasım olarak kabul ettiği, hepimizin tarifin ve tenkidin oklarıyle her gün biraz daha hırpaladığı insanları, Âli ve Fuad Paşaları biraz daha iyi anlıyor, eşya ve hâdiselerdeki zaruretlerin insan iradesine hâkim olduğu zaman yapılacak pez az şey kalacağını, cemiyet hayatında kütleye istinat etmeyen atlayışların mukadder gerilemelere mal olacağını takdir ediyordu. Şüphesiz ki, her şey kaybolmamıştı; fakat o kadar uzak ve meçhul bir zamana kalmıştı ki... Asıl fenası, mücadele im-

kânının yokluğuydu; bu pederane vesayet, dikkatli ve evhamlı sansür ile her türlü hareket imkânının önüne geçiyordu. Ve sessizlik, mutlak denebilecek bir sessizlik, yavaş yavaş, bir zaman kendi gür sesinin infilâk eden bir fecir gibi yükseldiği memleket havasına çok ağır, siyah, katrandan bir mayi gibi çöküyor, yavaş yavaş memleket bir hasta odasına dönüyordu. Hakikatte bir hasta, bir büyük hasta vardı. Bu, hünkârın korkak muhayyilesi, bir türlü sükûnet bulmayan vehmi idi. Bütün memleket kısılmış dudaklarıyle bu büyük ve taçlı hastanın başucunda, sıkıcı bir zamanı saymağa başlamıştı. Bu ağır sessizlik içinde, uzak dostlarını ancak seçebiliyordu; hepsi sükûtun menfasında idiler; hepsi söyleyecekleri sözü, kendi hakikatlerini söyleyememenin azabı içinde bu sessizliği konuşuyorlar, onun çehresini takınıyorlardı. Ve asıl kahraman, zaruretlerin karşısına ferdî ahlâkını dikmiş büyük adam, korkunç ve mürettep muhakemesinde bile Abdülhamid'e ders veren, onu küçülten devlet adamı, Fuad Paşa'nın ebülahrar diye öğdüğü Midhat Paşa, Taif'de loş bir oda içinde her gece, sessizlikle döğüşüyor, onun eğilip sofrasındaki tabağa ve kırık testisindeki suya attığı avuç avuç zehri, boynuna fırlattığı yağlı kemendi görüyordu. Ya kendisi, fikir meydanının ortasında dikilmiş kükreyen arslan ne olmuştu? Kafeste bir kartal gibi, tıpkı *Cezmi* romanında şâirin timsal olarak aldığı kartal gibi, uzletin duvarlarına çarpmaktan, orada kol ve kanadını kırmaktan başka ne yapabiliyordu? Bununla beraber, bir şey yapması lâzımdı. Yenilmiş olmakla mücadeleden vazgeçemezdi. Her şeyin tam zamanı iken bir hamlede yapılmasını istemişti. Bu olmadı. Şimdi kendisine sabrın yolu açılıyordu. Oradan yürüyecekti. Cemiyetin fikrî terbiyesi ona yapılacak son iş gibi göründü. Tarih ve hukuk, en müsait sahalardı. Her ikisinde de genç nesle öğretecek şeyler vardı. *Hikmet-ül-hukuk*, bu devrin ölümle yarım kalmış eseridir. Tarihe gelince, onu daima sevmişti.

Her büyük şâir gibi, jestin asaletini duymuş, kahraman dini ile yaşamıştı. İyi bir Osmanlı tarihi yazmakla, onda anlattığı fikirleri ve yaptığı tenkitleri, geniş eserin kadrosu içinde ve hâdiselerin teselsülü arasında yeni baştan ve daha muntazam bir şekilde tekrarlayacak, bu suretle bir taraftan siyasî rüşte yardım edecek, diğer taraftan bu tarihin çok icazkâr olan üslûbunun canlandıracağı iyi taraflarıyle, destanî sahifeleriyle gelecek nesillere vatan ve millet aşkını, fedakârlık hissini, ahlâkî büyüklükleri aşılayacak bir nümuneler mecmuası vücuda getirmiş olacaktı. Daha evvel, küçük tercüme-i hâl monografilerini, *Evrak-ı perişan* cildini teşkil edenleri, *Kanije, Emir Nevruz* risalesini bu gaye için yazmamış mıydı? Bu sonuncusunun mukaddimesinde vatanperverliğin ve sadakat hissinin bir millette kendi kendine hâsıl olamayacağını, onun mekteplerle ve millî mefâhiri canlandıran kitaplarla ve diğer sanat esereriyle temin edileceğini söyler.

Namık Kemal'in müverrihliği hakkında tam bir hüküm vermek kolay değildir. Çünkü bu eser tam değildir. Fakat tarih anlayışında zamanla bazı mesut değişiklikler olduğu inkâr edilemez. Ayrıca XIX uncu asrın siyasî tarihini çok iyi anladığını ve bildiğini öbür yazıları göstermektedir. *Medhal*'in mukaddime-

sinde, tarihimiz için ortaya attığı fikirler ve bilhassa Selçuk tarihini istiklâlinden büsbütün mahrum edişi ve daha eski Türk tarihi hakkındaki mütalaaları bugün beğenilecek şeyler değildir. Fakat eser ve bilhassa bu medhal bittiği zaman nasıl bir şekil alacağını tahmin edemeyiz. Herhâlde vesikalar ve mevzu kendisini bugünkü görüşümüze yakın bir zâviyeye getirecekti. Hiç olmazsa Malazgirt meydan muharebesinin millî tarihteki ehemmiyet ve mevkiini, onun nasıl muhteşem ve feyizli bir başlangıç olduğunu görecekti, zannedebiliriz. Fakat bugün, bu hususta sadece elimizdeki mukaddime ile iktifaya mecbur olduğumuza göre, bu anlayışı tam bulmamız kabil değildir. *Hikmet-ül-hukuk*'un bitmemesi ayrıca şâyân-ı teessürdür. Bu son devre içinde yazdığı diğer eserler arasında, en belli başlıları nesir tarihi biraz daha evvele ait olan *İntibah* (1876) ile yukarıda bahsettiğimiz *Celâl*'den maada *Cezmi* adlı romanıdır.

Eski ve sansür marifetiyle değiştirilmiş adı *Son pişmanlık* olan *İntibah* hikâyesi, Namık Kemal'in büyük hikâye vâdisinde ilk tecrübesidir, şüphesiz ki, gerek buna, gerek *Cezmi* romanının elimizde bulunan ilk cildine bakarak, Namık Kemal'e büyük romancı demek kabil değildir. Bununla beraber, bu hikâyenin kendisine mahsus sâfiyâne bir hâli vardır. Kitap, ahlâkî bir tez ve tenkit romanıdır. Bir makalesinde zemmettiği yerli göreneklerin, memleketimizde gençlik terbiyesinin ve eğlence tarzlarının velhâsıl muaşeret hayatımızın kötü taraflarını tenkit eder ve aynı zamanda ihtiraslarımıza kendimizi terketmemekliğimiz dersini verir. Allegorik resmin semâvî ve behimî aşk timsallerinde olduğu gibi biri birine tamamıyle zıt iki kadın tipi, afif, fedakâr ve sonuna kadar sâdık Dilâşub ile muhteris, kindar, zâlim ve hazperver Mehpeyker, aşkları ve ruhlarının birbirinden ayrı hususiyetleri ile romanı yaparlar.. Fakat kitabı asıl dolduran, kitabın ve maceranın yükünü taşıyan Mehpeyker'dir. Bu romanda Namık Kemal'in eski şiir dünyamızın hayalleriyle beslenmiş zengin, fakat çok acemi üslûbunun haricî eşyaya ve ruh hâletlerine beceriksizce temaslarını dilimizin bu vâdideki ilk tecrübeleri addetmek lâzım gelir. Vâkıâ Ahmed Midhat'ın bazı hikâyeleri, *İntibah*'dan evveldir, fakat arada bir nevi kalite ve sınıf farkı mevcut olduğunu unutmamalı. Namık Kemal, romana uzun bir Çamlıca ve bahar tasviriyle girer ki, bu âdetâ eski bir kaside nesibine benzer. Portreler çok acemice çizilmiş olmakla beraber, teferruat üstünde ısrardan gelen bir nevi sağlamlıkları vardır. Aynı vasıfları *Cezmi* romanına nakledebiliriz. Bu romanı Namık Kemal bitirmiş değildir. Eldeki cilde "Cezmi'nin gençlik ve harp seneleri" denebilir. Kahramanın hayatını Üçüncü Mehmed devrinin bir ihtilâli dolayısiyle on altıncı asır müverrihleri bize anlattıkları için kitaba verilen adı muhik gösterecek asıl mevzua, ikinci ciltte başlayacaktı, diyebiliriz. Bu ciltte sadece Cezmi'nin yetişmesi ve İran seferine iştirak edip Karabağ muharebelerine girmesi ve nihayet orada Özdemiroğlu Osman Paşa'yı Kırım şehzâdeleri Kalgay Âdil Giray ile Gazi Giray'ı tanıması ve bu iki kardeşin esareti üzerine Kazvin'de şâhın sarayında başlayan ikizli bir aşk hikâyesi anlatılır. Namık Kemal, *Celâl*'in mevzuu gibi, *Cezmi*'deki bu Âdil Giray kısmının mevzuunu da tarihten hazır olarak almıştır. Bu-

rada da *İntibah*'da olduğu gibi, birbirine zıt seciyede iki kadın, Şehriyar'la Perihan vardır, fakat şahıslar daha yüksek bir plana nakledildikleri için, birinci hikâyenin eşhâsından farklıdırlar. Buna rağmen, Şehriyar, Mehpeyker'e çok benzer, fakat munis ve mazlum Dilâşub yerine, onun kadar afif ve temiz olmakla beraber, bir Amazon kadar muharip ve mücadeleci olan Perihan geçer. Gerek bu saydığımız kahramanlar, gerek onların etraflarında bulunan ikinci derecede şahsiyetler, ferdiyetlerinin bütün çizgileriyle romanda mevcutturlar. Karakterler ötekinde olduğu gibi gayet vâzıhtır. Teferruat, ekspoze hâlinde kaldıkça daima zengindir, fakat haricî âlem, peyzaj, mahallî renk, velhâsıl tarihî bir romanda bulunması tabiî olan bütün hususiyetler unutulmuştur; hattâ *İntibah*'da tesadüf ettiğimiz köşk tavsifi, zamanın modasına göre döşenmiş oda tasviri ve hafif manzara bile burada bulunmaz. Bu da gayet tabiîdir, çünkü Namık Kemal ancak gözünün önünde bulunan şeyleri tasvir edebilirdi. Müşahede çok kuvvetli idi. Meselâ yukarıda bahsettiğim *Tasvir*'de çıkan *Ramazan mektubu*'nun her satırı hakikaten etrafını görebilen bir adamın elinden çıkmış olduğunu gösterir. Gelibolu'da gurup tasviri, *Cezmi*'nin başındaki yangın tasviri, nihayet yine *Cezmi*'deki cirit oyunu, Midilli'deki hayatı için yazdığı mektuplar, bütün bunlar gördüğü şeylerdi. Ve elinin yattığı kadar onları anlatabiliyordu. Fakat karşısında bulunmayan âlem onun için yok demekti. Daha kısa istenirse, muhayyilesi kıttı. Bundan hayâl âlemi kıttı mânâsını çıkarmamalı. Bütün eski şiir âlemi, onun emrinde idi ve daima parlak renkli hayaller bulabilirdi. Fakat zengin bir imaj - hayâl dünyasına sahip olmakla, geniş bir muhayyileye sahip olmak arasında büyük bir fark vardır.

Muhayyile itibariyle Namık Kemal zayıftır. Piyes, roman, velhâsıl inşâî rüyete muhtaç olan her şeyde zayıftır. Rüyaya bakın, mukavva maketlere benzeyen tarafları vardır. Muhayyile daima bu büyük muharririn zayıf tarafı olmuştur. Tiyatro eserlerinde vak'anın mantıkî şemasıyle çok def'a iktifa eder. Hâricî âlemi tasvir ve sahife üstünde inşâ edebilmek hususunda ise daima âcizdir. Yukarıda imaj - hayâl zenginliğinden bahsettim. Hakikatte bu zenginlik üzerinde de konuşulabilir. Namık Kemal'de bu imajlar çok def'a tekrardır, eşyanın üzerine sonradan yapıştırılmış birer yaldız hissini verirler, hiç bir zaman büyük ve derûnî bir aydınlanmanın ışığında eşyayı, hâricî âlemi yekpâre bir şekil vahdetinde, bütün büyük sanatkârlarda olduğu gibi, sihirli bir istihalede göstermezler. Onun sanatı daha ziyade nutkun ve belâgatin sanatıdır. Ve bu belâgat, usta bir belâgat değil, tabiî ve fıtrî bir belâgattir. Hiç olmazsa güzel yazmak istediği zaman çok def'a sahifeyi ağırlaştırır. Meselâ Ebüzziya Tevfik'e yazdığı mektup düşünülsün. "Sen bugünlerde kalem yerine yılan dişi mi kullanıyorsun, nedir? Yazdığın şeyler, insana zehir kadar tesir ediyor. Zararı yok. Talihimin en büyük bir ciheti haksız yere ceza görmek, tabiatının en sevdiğim bir hassası dost sitemine, velev ne kadar haksız olsa, tahammül etmektir. Sana kırılacak gönül, bana hiç lâzım değil! Cellât elinde paralansın."

Bütün bunlar güzel şeyler, iyi şeyler... Fakat bu halecana, bu heyecana ne

lüzum var? Üslûbunda bu cins şeylere sık sık tesadüf edilir. Kendisine sorarsanız "tasvir-i hissiyat" etmek istediğini söyler: Buna mukabil, kendisine içtimaî bir mevzu verin, yahut bildiği bir şey sorun, iki cümle arasında tanıdığı bir adamı anlatmasını isteyiniz. Üslûp derhal değişir, emsalsiz bir vuzuh alır. Tâbirler icat eder, vasıflar bulur, karakteristik çizgileri şişirir, velhâsıl istediğini size tam tebliğ eder.

Namık Kemal'in asıl dehâsı, büyük tarafı, bu cins yazılarında ve bilhassa siyasî muharrirliğindedir. Orada birdenbire yazı, sıcak ekmek gibi sadeleşir, artık her şey onda gıda ve mantıkî lüzumdur. Yaşadığı devirde arkadaşı Ziya Paşa'dan maada iki büyük muharrir daha vardı. Bunlardan birisi *Kısas-ı enbiyâ* dediğimiz büyük poemle, *Mecelle*'nin muharriri Ahmed Cevdet Paşa'dır. Cevdet Paşa, eski nesrimizin en güzel, en sağlam tarafını almış, onu sadeleştirmiş, bir billûr kadeh gibi yontmuştu. Şüphesiz ki, kelimelerin sırrını biliyordu. Abdülhamid'e yazmaz, âdetâ onunla konuşur, *Marûzat*'ın tahkiye kabiliyeti, rahatlığı hakikaten nâdir tesadüf edilen şeylerdir. Aynı devrin adamı olan Ahmed Midhat Efendi, Ebüzziya Tevfik'i haklı yere kızdıracak kadar fazla konuşkandır. Fakat eşyayı, etrafı mükemmel bir anlatışı vardır. Bu yazının arkasındaki insanın zevki biraz daha yüksek olsaydı ve sözüne muayyen bir perde verebilseydi, şüphesiz ilk safa geçerdi. Mamafih, yine Beşir Fuad için yazdığı kitabın bazı sahifelerini ve buna benzeyen birçoklarını unutmak mümkün değildir. Fakat hiç birisi, çetin bir meseleyi vaz'etmek, anlatmak, delillerini saymak, muarızlarının nefrûz itirazlarına cevap vermek hususunda Namık Kemal'inki kadar kuvvetli değildir. Bütün bunlardan başka, her büyük muharrirde olduğu gibi, kari ile kendisi arasındaki münasebeti çok ölçülü bir şekilde tanzim etmiş olmasını da unutmamalıdır. Namık Kemal, hiç bir yazısında demin bahsettiğimiz müfrit ve mübalâğalı ifade tarzına rağmen, bu münasebet şeklinde zevkin ve yaradılıştan gelme bir kabiliyetin ancak tâyin edebileceği bu münasebet haddini tecavüz etmemiştir. Karii ile en samimî hasbıhâllerini yaptığı zaman bile bu mesafe, bir rüyet imkânının âdetâ zarureti hissini veren bu ölçü hissedilir. Pek az muharririmiz onun kadar samimiyetle ve sık sık kendisinden bahsetmiştir, fakat sesinin perdesi bu hasbıhâlleri, meselâ aşk ve alâka makalesinde olduğu gibi daima tam bir ölçüde tutmuştur. Bütün bunlar gösteriyor ki, ondaki büyük muharrir vasıfları birden çok fazla idi. Ayrıca keskin bir realite hissini gerek tarihî vak'alar arasındaki münasebeti, gerek cemiyet hayatının şekillerini görüşte tam ve kat'î bir realite hissini ilâve edersek, cemiyetimize muhtaç olduğu bir zamanda onun şahsiyetiyle iltihak eden kudretler hakkında bir fikir elde etmiş oluruz. Bu kudretlerin arasında vuzuh en mühimlerinden biridir. Bu güzellik, bu vuzuh daha ziyade fikrinden gelir. Onda siyasî muharrir olabilmek için lâzım olan her şey vardır. Hâdisâtı görür, bildikleri kafasında daima hazırdır ve çok şey, bizim tahminimizden çok fazla şey bilir. Üstelik bir nevi hadsî, tâbir câizse, siyasî anlayışı vardır. Aynı vuzuh ve sarahatı, bildiğini mükemmelen anlatmak kabiliyetini mukaddimelerinde görürüz. Bu mukaddimeler ne kadar iyi tanzim ve tertip

edilmiş eserlerdir; bir şeyi yeni başlayana öğretmek için ne güzel bir usûlü vardır. *Celâl mukaddimesi, İntibah mukaddimesi* gibi eserler, devri için, başlı başına zenginlik olan eserlerdir. Ve niçin söylenmemeli, bizde tiyatronun hakikî müessisi bu mukaddimelerdir. Sözünün bir fazileti daha vardır. O da sâri olmasıdır. Demin fazla heyecandan bahsettim. Bu heyecanın sirâyet gibi bir kıymeti olduğu inkâr edilemez. Bütün bu meziyetleriyle, nakiseleriyle ve hepsinin üstünde ilhamlı şahsiyetiyle Namık Kemal, yenilik devrimizin başında duruyor.

İşte hayatı ve eserlerini umumî çizgileriyle hülâsa ettiğimiz adam budur. Buraya kadar onu bir düşüncenin sahibi olarak gördük; bir fikir tenkit edilir ve anlaşılmasının en iyi şartı da budur. Şimdi bu tahlil tecrübesini, uzak ve umumî bir bakışla görmeğe çalışalım:

Namık Kemal, Abdülhak Hâmid'e yazdığı bir mektupta: "Asıl müceddit Şinasî ile sensin. Ben, ikinizin arasında bir hatt-ı ittisâlim" der. Bu asîl tevazu bütün bir yanlışlık silsilesinin başlangıcı olmuştur. Hakikatte asıl yenilik onunla başlar, ilk ve esaslı zaferlerini onunla kazanır. Şinasî, olsa olsa bir hareket noktasıdır ve her başlangıç gibi müphemdir. Bu donuk ışıklı ve kendi üstüne kapanmış adam, şüphesiz etrafındakilere çok tesir etti. Fakat onda bütün cemiyet üzerinde derhal tesir eden, kütleyi birdenbire elektriklendirmiş gibi altüst eden o büyük ve sâri kuvvet eksikti.

Namık Kemal, devlet iradesiyle ve sırf imparatorluğu takviye için başlayan yenilik hareketine bütün millî hayata şâmil olan bir mânâ vermiş ve hattâ bu mânâyı kazanabilmesi için onu başladığı noktanın aleyhine çevirmiştir. Garpçılığı devlet binasına vurulmuş bir destekten, gayesi cemiyetin bünyesini değiştirmek olan şuurlu bir hareket hâline getirmiştir.

Namık Kemal'i anlayabilmek ve onun hakkında iyi hüküm verebilmek için, cemiyet hayatımıza getirdiği anafikri bulmak lâzımdır.

Bugün kullandığımız bütün mefhumlar Şinasî ile onundur ve bilhassa onundur. Fakat asıl onun şahsiyetini sert vurulmuş bir mühür gibi taşıyan kelime, hürriyet kelimesidir. Namık Kemal, hürriyet kelimesinde tıpkı Arşimed'in manivelası gibi, yaşayışımızı altüst edecek bir esas bulur. Başka hiç bir meziyeti olmasa, sırf bu kelimeyi ilk def'a olarak bu cemiyetin içinde bu kadar aşkla, bu kadar gür sesle ve bu kadar sık olarak kullanmış olması, onu tarihimizin en büyük ve en istisnaî hâdiselerinden biri yapmağa kifayet eder. *Vatan kasidesi* millî hayatta bir başlangıçtır. Çünkü cemiyetimize yeni bir ilâh getirmektedir: Hürriyet

Bütün beşerî faziletler hürriyetten gelir. İnsanlığın biricik asâlet kaynağı odur, asıl büyük yapıcı, ibdaa giden altın kapı hürriyettir. Hürriyet, mes'uliyetin başlangıcıdır ve insan kendi kendisine, idrâk ettiği mes'uliyetler sayesinde şerafetini bulur.

Bu gülünç olmaktan hiç bir zaman çekinmeyen, konuşacağı yerde her ağzını açtıkça gürleyen büyük muharrir, ilk def'a olarak bütün şarkta esir ordu-

larına hükümranlık etmenin ve esir sürüsü yetiştirmenin bir meziyet olmadığını, hakikî faziletin mütekabil mes'uliyetlerle birbirine bağlanmış fertlerden müteşekkil bir cemiyet için yaşamakta olduğunu söyledi: İhtiyar Asya ve bütün Şark, bu resûl kelâmını onun ağzından ilk def'a duyduğu günden beri sarsıntı içindedir.

Namık Kemal, bizde nadir görülen faziletlerden birine daha sahiptir: Onun kayıtsız ve şartsız olarak fikrinin adamı olduğunu söylemek istiyorum. Eski şiirimiz karşısındaki vaziyeti bunu çok iyi gösterir. Dil, şiir anlayışı, tasavvufî ve hikemî mazmunlara olan iptilâsı, velhâsıl bütün zevki onu eskiye bağlıyordu. Hemen denilebilir ki, Avrupalı şiire hiç temas etmemiş ve onu anlamamıştı. Bununla beraber, her fırsatta eskiye hücum etti. *Tahrib-i Harâbât* ve *Takib*'te bu hücumu haksızlığa kadar götürdü. Bazı tenkit eserlerinde bunu da geçti, âdetâ yırtıcı oldu. Ve bütün bunları her hamlesinin asıl kendine doğru olduğunu bile bile yapıyordu. *Tahrib-i Harâbât*'ı okurken, daima gözümün önüne tırnaklarını etine geçirmiş bir adam gelir. Zayıf bulunduğunu bildiği bir noktada, kendi kendisini yenmenin verdiği lezzet, baştan aşağı bu eserleri doldurur.

İlk münekkidimiz odur, zâten bugünkü fikir ve sanat hayatımızın her şubesi, biraz da onunla başlar. Tenkidi memleketimize getiren, romanı, tiyatroyu cemiyetimiz içinde yayan odur. Mesele, filân kitabın daha evvel yazılmasında değildir. Mesele, nev'in, büyük mânâda ve cemiyet hayatıyle temas hâlinde münasebetini vermektir.

Romancı muhayyilesiyle Ahmed Midhat Efendi, tiyatro dilindeki muvaffakiyeti ile Âli Bey, şüphesiz ona fâiktirler, fakat devrin edebiyatının dışına çıkıp da bakılınca iş değişir. Birdenbire bu romanın, bu tiyatronun bütün hayatı peşinden alıp sürüklediği görülür. Büyük eserin vasfı da budur. Namık Kemal, daima ön safta kalmıştır. Fakat asıl insanı şaşırtan makaleleridir. Asıl onları okurken, zihnî alâka ve tecessüsün, realist müşahedenin ve cemiyet hayatına bağlılığın nerelere kadar gittiğini, nasıl bütün bir hayatı kavradığını anlar ve şaşırırız. Hemen her hayat köşesine bu yapıcı iştiha sokulur, münakaşa eder, nasihat verir, itham eder, mahkûm eder, misâl gösterir, ufuk açar, millî ayıplarımızı teker teker sayar. Realist gözünün seçtiği basit çareleri önümüze döker ve okuyucusunu safvet ve kudretine hayran ederek bahsi bitirir.

Kuvvetlerini bu kadar geniş bir sahaya ve bu kadar cömertçe dağıtan bu adamın sathî kalması kadar tabiî bir şey olamaz. Namık Kemal sathîdir, fakat kütle gibi, çocuk gibi sathîdir. Yani derinliğin yokluğundan gelen eksikliği, safiyeti ve imanı ile, her an yenilemesini bildiği heyecanıyle ve nihayet bütün hayat tezahürlerine koyduğu o şahsî ifade ile tamamlar. Bu bakıma göre, hiç bir üslûp, Namık Kemal'inki kadar canlı değildir. Biz bugün onu eskimiş, fazla süslü, hattâ gülünç bulabiliriz, fakat hayatla doğrudan doğruya temasa gelmekten doğan bu sıcaklığı, bizde uzun zaman ikinci bir varlık gibi konuşan sâri bir tarafı olduğunu inkâr edemeyiz; fakat ne olsa, bu üslûptaki canlı tarafı bizim bugünkü hüviyemizle kavramamız kabil değildir. Muayyen bir kültür seviyesine gelmiş, Namık

Kemal'in müjdecisi olduğu hayatın iç meseleleriyle karşılaşmış, onun memlekete sokmak istediği şeyleri ve hattâ memlekete sokmağı ümit edemediği şeylerle beraber, tabiî hayatının parçaları şeklinde tenkide alışmış bir nesil için bu güçtür. Onun hakikî canlılığını ve ehemmiyetini anlamak için düşünce hayatına bu eserlerle gözlerini açanların üzerinde, bu eserin yaptığını düşünmek lâzımdır. Kim bilir ne ufuk açıcı bir darbe, ne sersemletici bir aydınlıktı. Genç Abdülhak Hâmid, genç Fikret, genç Hüseyin Cahit... Ve bizden evvel gelen ve dün, bugün iş başında gördüğümüz her türlü meslekten birkaç nesil, hep fazilet aşkını bu gür kaynaktan içtiler.

Hiç bir şey bize, bugünkü fikir ve sanat dünyamıza, ne kadar uzak yollardan geldiğimizi bu eser kadar vuzûhla gösteremez. Bu mesafeyi göz önüne getirdikten sonra, Namık Kemal'i okumak lâzımdır. O zaman daha yirmi beş yaşından itibaren aldığı o peygamberane jeste, o muazzam vekara nasıl hak kazandığı görülür.

Namık Kemal Antolojisi, İstanbul, Muallim Ahmed Hâlid Kitabevi, 1942, 284 s. "Millî Edebiyat Antolojisi serisinden 2". s. 5 - 30.

UNUTULMUŞ BİR ESER

Şinasî - Namık Kemal nesli muharrirleriyle biraz meşgul olup da Ebüzziya Tevfik'i tanımamak kabil değildir. Bütün hayatını Türk matbaacılığına, gazeteciliğine ve inandığı insanların hâtırasına vakfetmiş olan bu gayretli adam, bizde öteden beri hâtıraları muhafaza etmek hususundaki kayıtsızlık an'anesinin ilk def'a dışına çıkmış bir muharrirdir. Çok Avrupalıca bir hürmet hissiyle bağlı olduğu Şinasî'yi hepimiz ondan öğrendik. Çok az rastlanan teşebbüs fikri, onun ve Namık Kemal'in birçok eserlerini gazete koleksiyonlarında uyumaktan kurtardı. O kadar ki, bugün ilk *Tasvir-i efkâr* koleksiyonlarını açmadan, bu iki büyük muharrirden birinin bütün hüviyetini yapan, diğerinin gençlik senelerini dolduran eserleri onun neşrettiği ufak kitaplarda tanımak hemen hemen mümkündür.

Sırf kendi teşebbüsüyle tesis ettiği bu küçük kütüphane, garbın fikir hayatına gözümüzü ilk açtığımız devirlerde bütün Türk âlemi için birçok vazifeler gören bir mektep olmuştu. Mâzi, en örnek eserleriyle orada tanılıyor, yeni vücuda gelen edebiyatın zevki etrafa oradan yayılıyor ve üstelik dünya vatandaşı tecessüsünü henüz kazanmış cemiyetimiz, kendi dışındaki âlemle ilk ciddi temaslarını onun vasıtasıyle yapıyordu.

Çok muntazam çıkan ve sâhibinin meslek tecrübesi arttıkça olgunlaşan *Mecmua-ı Ebüzziya*'ya gelince o, her şeyin yeni baştan kurulması lâzım gelen bir muhitte bir fikrin, yeni bir cihan telâkkisinin taazzuv etmiş ilk mühim vasıtası olmak itibariyle ciddiyetle tedkike değer. Buna muharririn dil, folklor gibi sahalarda Şinasî'yi âdetâ devam ettiren diğer çalışmaları ilâve edilirse, bugün adı hemen hemen unutulan, daha doğrusu sadece birtakım "istişhâd" lar için arada sırada zikredilen bu adamın irfanımızın doğrudan doğruya garba döndüğü sıralarda oynadığı rolün büyüklüğü görülür. Hakikatte Şinasî'nin asıl programını sezen ve tatbik eden çömezi odur.

Bütün bunlara son derece zevkli bir baskı tekniğini de ilâve etmek lâzım gelir. Namık Kemal'in onun tarafından basılmış olan *Osmanlı tarihine medhal*'in ilk cüz'ü, zannederim ki, baskı itibariyle ilk mükemmel eserimizdir; hiç olmazsa İbrahim Müteferrika baskılarının bilhassa *Râşid Tarihi* gibi Birinci Mahmud zamanına tesadüf edenleri ve Matbaa-ı Âmire'nin belki de Bulak baskılarına rekabet için neşrettiği bazı tâlik kitaplar istisna edilirse...

Ne gariptir ki, sevdiği insanların hâtırasını saklamakta bu kadar titiz ve

itinalı olan bu adamın bizzat kendisi, yahut en değerlendirilecek bir tarafı unutulmaktan kurtulamamıştır. Tanzimat'tan sonraki tarihle ve edebiyatla uğraşanların daima muhtaç oldukları *Yeni Osmanlılar tarihi*'nden bahsetmek istiyorum. Bugün, *Tasvir-i efkâr*'ın 1909 dan sonraki koleksiyonlarında uyuyan bu eser, sade çok zengin olan muhteviyatı dolayısıyle değil, bizzat üslûbu ve o üslûbu veren adamın etrafını görmekteki kudreti itibariyle son devir edebiyatımızın belki en dikkate değer eserlerinden biridir. Yazık ki, bu güzel kitap henüz hakkı olduğu şekilde, yani birinci sınıf edebî eserlerimiz arasında tasnif edilmemiş bulunuyor. Bunda, şüphesiz kitap şeklinde çıkmamış olmasının büyük hissesi vardır. Büyük okuyucu kütlesi tarafından tanınmayan bu eser, sadece bazı meraklıların zaman zaman ve üstünkörü müracaat ettikleri bir nevi kaynak vazifesi görmüştür. Hattâ, Ebüzziya Tevfik kitabını yazdıkça neşrettiği ve bu yüzden tefrikanın muhtelif kısımları arasına büyük zaman fâsılaları girdiği için ben onun bazı noktalarda kendisinden istifade edenlerin çoğu tarafından dahi tamamiyle okunduğuna kani değilim. Halbuki hemen hepimizin okumamız lâzım gelen bir kitaptır.

Yeni Osmanlılar tarihi, adının da göstereceği veçhiyle, Abdülaziz devrinde hürriyet mücadelesine girişenlerin tarihidir. Bu itibarla bugün isimlerine o kadar çok bağlı olduğumuz Namık Kemal, Ziya Paşa gibi şahsiyetlerin ve onların etrafında, hakikatte onlardan daha az alâka uyandırmayan birçoklarının hayat ve faaliyetleri hakında en dikkate değer malumatı verir. Fakat bu kadarla kalmaz, muharrir onu hâtırât şeklinde yazdığı ve kendisi etrafındaki insanları ihtirasla takip edenlerden olduğu için kitap ilerledikçe, yazıldığı devrin, zaman zaman en mahrem taraflarını yakalayan portresi, daha iyisi, muhtelif portrelerinden teşekkül eden bir galerisi olur.

Mecmua-i Ebüzziya'daki birkaç makalede bize Şinasî'nin son günlerini tasvir eden realist kalem, burada bütün bir devrin adamlarını, matbuat hayatını ve oldukça meraklı beş, on sergüzeşti hikâye eder. Fakat bence, kitabın en mühim tarafları buraları değildir. *Yeni Osmanlılar tarihi,* muharririn Rodos'taki hayatını anlatırken asıl büyük kıymetini kazanır ve muharririn bütün kudretini, türkçenin en mükemmel ve şahsî eserlerinden birini vermek suretiyle bize anlatır. Bu sahifelerde biz, Ebüzziya'da o zamana kadar uyumuş kalmış bir romancıyı, romanı bir hayal değil, bizzat yaşanmış, görülmüş ve tadılmış şeylerin mahsulü addeden büyük muharriri buluruz. Rodos Kalesi, Rodos'un eski şövalyelerden kalmış hususî mimarîli evleri, şehir hayatı, zindan ve kalebent hayatı, mahpuslar, memurlar, esnaf ve işçileriyle bu hiç bir iddia taşımayan küçük, sahih çizgileri, henüz yaşanmış kadar taze ve tabiî tahassüsleri bir araya getirmekten başka bir şey yapmayan tahkiyede toplanırlar, büyürler, kitap ilerledikçe insanı şaşırtan bir kesafet kazanırlar.

Hayatını ciddiyetle, aşkla ve kinle yaşayan herkes gibi Ebüzziya Tevfik de hâtıralarında canlanır. Bakmasını bildiği için, yazmasını da bilir. Fakat buna rağmen kitapta en ziyade hoşa giden bilhassa yaşamasındaki aşkıdır. Menfa arka-

daşı Ahmed Midhat'la o, hakikaten çok dikkate değer adamlar... Sanki Abdülaziz onları menfaya değil, şehrin imarına veya tenvirine göndermiş gibi. Birisi yani Ahmed Midhat Efendi, çocuklar için mektep açar, yeni bir alfabe sistemini tatbik eder, "âmal-i erbaa" nın henüz doğru dürüst öğretilmediği bir şehirde kozmografya, cebir, tarih öğretir; öbürü kaledeki mahpusların ferdî kabiliyetlerini ve sanatlarını meydana çıkarır, bizzat yaptığı ceviz bir tabakayı kendisine hediye etmesi üzerine tanıdığı bir mahpusun kabiliyetini istismar ederek küçük bir atölye vücuda getirir, evvelâ kaledeki mahpuslara iş hayatının cennetini açar ve bu, yavaş yavaş bütün şehrin hayatında bir değişiklik mukaddimesi olur.

Bu nesil garip bir nesil... Faydalı olmasını bizden iyi biliyor; ve asıl güzel tarafı bütün bunları yaparken fikirlerini yaşamaktaki ısrarıdır. Portreci olmak itibariyle Ebüzziya Tevfik'in üstünde pek az insan yetiştirdik. Çizgileri seçiş hususunda acaip bir tarzı var, yaşanmış intibaları nakilden başka hiç bir şey yapmıyor, fakat bunu yaparken ne kadar etraflı hareket ediyor... İster Namık Kemal'in hesapsız ve hodbin cömertliğinden, ister veliaht Murad Efendi'nin ahmakça israfından bahsetsin, daima vâzıh, daima bütün dedikoducularda olduğu gibi hakkın ve haklının taraftarıdır. Gördüğünü unutmuyor ve bildiği ile birleştirmesini biliyor.

Şirvânizâde Rüşdü Paşa'nın oğlu Hakkı Bey'in ölümü üzerine yazdığı sahifeler, bu itibarla küçük bir şaheserdir. Ondan, "nemize lâzım bizim!" diye düşünmek hiç aklımıza gelmeden, Mustafa Reşid Paşa'nın uğursuz diye tanınan konağının Şirvânizâde tarafından satın alındıktan sonra paşanın başına gelen ve ölümüne kadar birbirini takip eden felâketleri dinlerken o senenin İstanbul'unda, Direklerarası kahvelerinden birinde, eski bir dostumuz bu hikâyeyi kulağımıza yavaştan fısıldıyor vehmine düşebiliriz. Hikâye o kadar taze ve bir çırpıdadır. Sonra, bir romanı vücuda getirecek bütün lüzumlu teferruatıyle bu konağa yaptığı bir ziyareti anlatır, bize alçak ve ziyasız holleri, ingiliz zevki ve mobilyasıyle döşenmiş salonları ve odaları dolaştırır, sadece servetin ve iyi yetişmenin enteresan yaptığı bir adamın sohbetinde canımızı sıkar ve nihayet samimiyetinden hiç şüphe etmediğimiz bir damla gözyaşı ile bahsi kapatır. Neden sonra hatırlarız ki, muharrir bu bahse Şirvânîzâde Hakkı Bey'in Namık Kemal'in kütüphanesini satılmaktan kurtarması dolayısıyle girmiştir. Filhakika Namık Kemal'in ona bu hususta teşekkür için yazdığı mektup, Magosa'dan İstanbul'a bir vasıta ile gönderilmek üzere evvelâ Rodos'a, Ebüzziya'ya gönderilmişti.

Ebüzziya'nın güzel taraflarından biri de bilmek ve öğrenmek hususundaki merakıdır. Bu vesile ile biz, onun ağzından külhanbeyi Sami'nin hikâyesini dinleriz. 1262 de Serasker Hasan Rıza Paşa'nın topunu birden askere yazarak ilga ettiği bu acaip ocağın hakikî bir teşekkül olduğunu, pirlerinin, Nâilî'nin o güzel gazelinde bir kemal merhalesi olarak payesine erişmeğe gayret ettiği "külhanî-i lâyhar" olduğunu öğreniriz. Beyit hepimizin hatırındadır:

Tarîk-i fâkada hem-kefş olup Senaîye
Cenab-ı Külhani-i lâyharedek gideriz. *

Ben Ebüzziya'da bu bahsi okuyana kadar eski İstanbul sokaklarında bu büyük şark hakîminin peşinden, tıpkı Nâilî gibi ve şüphesiz ondan daha büyük bir imanla giden, bakımsız, sefil fakat kalpleri hayat neş'esi ve dostluk bağlılığı ile dolu bütün bir âvâre çocuklar nesli bulunduğunu bilmezdim. Halbuki onu okurken, şimdi onların ocağa giriş ilâhisini, bu sülûkun bütün merasimiyle beraber biliyoruz. İlâhiyi aynen alıyorum:

Bu ocağın adı gerçek külhandır.
Yersizlere, yurtsuzlara mekândır
Nice erler yetişmiştir külhandan
Kim bilir kim bugün nerde pinhândır
Ana, baba bucağına sığmayan
Yavrucuklar bu ocakta mihmandır
Pîrimizdir bizim koca Lâyhar
Hak budur kim eşi gelmez sultandır
Hu çekelim Lâyharın ruhuna Hu...
Anın için bay ü geda yeksandır.

Ne kadar güzel değil mi?... Sadece bir mahpusun macerasına dikkatiyle Ebüzziya Tevfik bizim ilk folklorcumuz oluyor. Fakat *Yeni Osmanlılar tarihi*'nin daüssılalı havasında çehresi, ömrünün macerası hikâye edilen külhanbeyi, eski asker ve prangabent Sami gibi yüzlerce insan vardır.

Yazık ki, bu güzel kitap bitmemiştir. Yazık ki, Ebüzziya Tevfik'in kaleminden biz ilk Meşrutiyet devrinin hâdiselerini okuyamıyoruz. Şüphesiz ki, en dikkate değer tarafı bu olacaktı. Çünkü Midhat Paşa muhakemesi esnasında, menfa arkadaşı ile beraber o kadar kötü bir rol oynayan bu büyük adamın bu hususta bize anlatacağı şeyler, hem pek çok şeyler olduğu muhakkaktır.

Bu güzel kitabın şimdiye kadar eski gazete koleksiyonlarında unutulması kadar hazin bir şey olamaz. Başka bir memlekette olsaydı, o, edebiyat kitaplarına girer, birçok baskıları yapılır, hâşiyelerle tavzih ve ikmal edilir ve nesillere bir zevk kaynağı gibi verilirdi. Muharririne de büyük bir hâtırat muharriri denir, sanatının hususiyetleri anlatılırdı.

Kitapsızlıktan o kadar şikâyet edilen bir memlekette Ebüzziya'nın kitabı kadar alâka verici nice kitapların meçhul iklimler gibi durması, üzerinde ehemmiyetle düşünülecek bir meseledir.

ÜLKÜ, nr. 1, 1 Birinciteşrin 1941, s. 4 - 5

(*) Bu beytin mânâsı için bakınız: N. H. Onan, Divan Şiiri Antolojisi, s. 286.

RECÂİ - ZADE MAHMUD EKREM
(EKREM BEY)

(1847 — 1914)

Edebiyatçı ve şâir Ekrem Bey, Encümen-i Dâniş ve Meclis-i Maarif-i Umumîye âzası, Takvimhâne nâzırı *(Takvim-i vekâyı* ve Matbaa-i Âmire Müdürü), muharrir ve âlim Recâi Efendi'nin oğludur. İstanbul'da, Vaniköy'de tercüme sâhibinin hatıraları ile edebiyata geçen yalıda doğdu. Beyazıd Rüştiyesi'nde Mekteb-i İrfaniye'de okudu. 1858 de Harbiye İdadisi'ne girdi, fakat sıhhî sebeplerden tahsilini bıraktı. 1862 de Hariciye Mektubî Kalemi'ne girdi ve orada Âyetullah ve Namık Kemal gibi devrin genç muharrirleriyle tanıştı. 1866 da Vergi İdare-i Umumiyesi Kalemi'ne ve oradan Esham Muhasebesi Mühimme Odası'na geçti. 1868 de kurulan Şûrâ-yı Devlet Muavinliğine tayin edildi. Ertesi sene, teşkilât tamamlanınca, Nâfıa Dairesi'ne verildi. 1872 te Tanzimat Dairesi'ne geçti. 1873 de Tanzimat Dairesi baş muavini oldu. 1874 de tekrar geçtiği Nâfıa Dairesi'nde bu vazifeyi gördü, 1877 de âzalığa terfi etti. 1896 da Şûra'nın temyiz mahkemesi âzalığına ve iki ay sonra da Tanzimat Dairesi Reisliğine yükseldi. 1889 da bâlâ rütbesini almıştı. Ayrıca ilâve olarak, Şûra-yı Devlet heyet-i ithâmiyesinde, Bâb-ı Âli İstatistik Encümeninde âzalıkları vardır. Abdülhâmid II. idaresinin son senelerine doğru İtalyan propagandalarını karşılamak üzere bazı tedbirler almak ve mahallî tedkiklerde bulunmak için, Trablusgarb'a gönderilen heyette bulundu. 1880 - 1887 yıllarında Galatasaray Sultanisi'nde ve Mülkiye Mektebi'nde edebiyat hocalığı etti. Meşrutiyet'ten sonra, 1908 de Evkaf, bir müddet sonra Maarif Nâzırlığına tayin edildi. Aynı sene içinde âyan âzası oldu.

Ekrem Bey, ikinci devrede, yani 1839 dan sonra yetişenlerdendir. Daha Ziya Paşa ve Şinasî'den beri, medrese tahsilinin yerine, yeni açılan mekteplerde yetişenlerin devri başlar. Bunlar eski irfan ve edebiyat anlayışının esasını veren uzun ve devamlı bir tahsilden mahrum oldukları gibi, garp irfanından da muntazam bir surette faydalanamamışlardır. Münevver ve refahlı bir aile muhitinde yetişen Ekrem Bey, şiire pek genç yaşlarında ve eskiyi taklit ile başladı. Fakat asıl Şinasî'nin *Tasvir-i efkâr*'ında kendini buldu. Zaten devam ettiği kalemler, devrin yetiştirici muhitleri idi. Birçokları gibi, birkaç yaş büyük olan Namık Kemal'i bir mürşit olarak tanıdı ve biraz sonra onun Ziya Bey ile Avrupa'ya kaçması üzerine, onun yerine bir müddet *Tasvir-i efkâr*'da yazı yazdı. Yine bu senelerde (1869 - 1870) *Terakki* gazetesinde Silvio Pellico'nun *Mes Prisons*'unu fransızcasından dilimize çevirdiği gibi, *Vakit* ve *Tercüman-ı hakikat* gazetelerin-

de de zaman zaman yazılar yazdı. Fakat asıl gazeteciliği *Tasvir-i efkâr*'da çalıştığı devre aittir. Bununla beraber, Abdülaziz devrindeki fikrî hayatın temeli olan ve Türk cemiyeti için ileri bir hamle teşkil eden siyasî fikirleri benimsemişti. Yazdığı bir mektupta (bk. İbnülemin Mahmud Kemal, *Son asır türk şâirleri),* Namık Kemal'e Veliaht Murad Efendi'den "bizimki" diye bahsetmesi Yeni Osmanlılar ile olan alâkasının zannedildiğinden daha ehemmiyetli olduğunu ve siyasetle yakından ilgilendiğini gösterir. Bununla beraber açıkça siyasî faaliyete karışmadı; kendisini sadece edebiyata verdi. Ekrem Bey'in şiir yazmağa başladığı senelerde, yeni edebiyat hareketi kuvvetli hamlelerini yapmakta idi. Şinasî'den sonra Namık Kemal, kelime ve cümle itibarı ile, devirleri için, dilde yenilikler yapmışlardı. Birçok yeni mefhumlar, hattâ yeni bir düşünüş tarzı memlekete girmişti. Fransızcayı kitaptan öğrenen bu gençler için, tercüme garp fikir hayatına açılan ilk kapı idi. Ekrem daha on beş yaşında iken Türk matbuatı, *Tasvir-i efkâr* ve *Hazine-i fünûn* ile, iki koldan garp ile temasta bulunuyordu. Fikirde ve yazıda az çok görülen bu vuzuha karşı şiir henüz eskiye çok bağlı ve müteredditidi. Bir taraftan asrın başında yetişen Vâsıf ve arkadaşlarının açtığı mahallî unsurları şiire sokmak cereyanı devam ediyordu. Bu cereyanın getirdiği zevk düşüklüğüne aksülâmel olarak, başta Yenişehirli Avni ve Leskofçalı Galib gibi üstatlar bulunan ikinci bir nesil, daha eskiye gitmiş, Nef'î ve Nâilî gibi, XVII nci asır büyük şâirlerinin dilini ve sanatlarını benimsemişlerdi. Genç Namık Kemal onlara çok yakın idi. Ondan birkaç yaş büyük olan Ziya Bey ise, daha eklektik bir yoldan, yine eskiyi devam ettiriyordu. Yalnız bir kişi, Şinasî, şiirde gidilmesi lâzım gelen yolu bulmuştu. Eskiden veya halk hususiyetlerinden değil, hayattan alınan bir dil ile, belki katı örgülü ve zihnî, fakat bütün kısırlığına rağmen, hayal ve ifadece çok yeni bir şiir lisanını ortaya çıkarmıştı. Fakat devir bunu görmekten çok uzaktı. Namık Kemal bile bütün hayranlığına rağmen, bu anlayışı devam ettirememişti. İşte Ekrem Bey böyle bir zevk buhranında ilk şiirlerini yazdı. O evvelâ Namık Kemal'in tesiri altında kaldı; biraz sonra bir tesadüfle tanıştıkları Hâmid'in gerek muhteva ve gerek nazım şekilleri itibarı ile yeni olan şiirleri ona ufuk oldu. Fakat bu ikincisinde tesir karşılıklıdır. Çabuk temessül eden ve etrafından işe yarar her şeyi alan Hâmid'de, başlangıcı Ekrem Bey'den gelen birçok taraf vardır. Bütün nesli gibi, geniş mânâda şekil endişesini hiç tanımayan ve şiirde dile tıpkı nesirdeki dil gibi, sadece bir ifade vasıtası olarak bakan Ekrem Bey, sanatının bütün gelişmelerine rağmen, daima bu ilk devrin adamı olarak kalacak ve daima muayyen bir zevkin nizamından mahrum yetişmenin aksaklığını gösterecektir. Ekrem Bey'in dilinde bir karar yoktur. Ekrem'in ilk şiirlerini teşkil eden tehliller, münacaatlar, naatler, hikemî ve âşıkane gazellerden sonra, şâirin yaradılışı onu daha hissî mevzulara çekti. Zaten edebiyat ve alelumum sanat, ona göre, üç unsurdan mürekkep idi: Fikir, hayâl ve his. Bazen üçünün birden, tıpkı neslinin estetiğinde o kadar mühim yer alan üç dilden mürekkep Osmanlıca anlayışı gibi, bir tek dehâda toplandığı da olurdu. Ekrem Bey, bu unsurlardan düşündürücü şeyleri sevmekle beraber *(Zemzeme*'nin *mukaddimesi),* his âlemini

almış idi. Şekle gelince, o bir üslûp meselesi idi ve nitekim üslûbu, âli, müzeyyen ve âdi diye, üçe ayırıyordu. Zamanında büyük bir tesir yapan, Mülkiye'deki derslerinden meydana gelen *Tâlim-i edebiyat* ile üçüncü *Zemzeme'nin mukaddimesi* ve *Takdîr-i Elhan* gibi tenkit eserlerinde hep bu ikili tasnif vardır. Namık Kemal, yeni edebiyatın gayesini gösterirken, "efkâr ve hissiyat-ı ulviye" formülü ile, bu üslûpların kendilerini deneyecekleri sahaları tayin etmişti. Ekrem'in şiiri, sonuna kadar bu çerçeve içinde kalmış ve hayatının ârızaları üzerinde ağlamaklı bir ses ile bu üç üslûbun üçünü de denemiştir. İlk yenilik şâirlerimizin çok okudukları romantikler, ölümü bir sanat mevzuu olarak kullanmışlardı. Eski şiirin çözülme devrinde ise, garip bir şekilde Âkif Paşa, ölüm fikri üzerinde durmuş, az sonra Ziya Paşa *Terci* ve *Terkib-i bend*'inde onu bir nevi metafizik endişe yapmıştı. Namık Kemal - Ekrem - Hâmid - Sezâî dörtlüsünde bu ikiz kaynaklı ölüm mevzuu mühim bir sanat unsuru olur. Hâmid, daha *Garam*'dan itibaren yani ilk denemelerinde, onu hem metafizik, hem reel çehreleri ile görmeğe çalışır, *Makber*'de ve diğer eserlerinde hep ona döner. Bilhassa *Zemzeme*'lerden itibaren bu ölüm mevzuu, biraz da bedbaht bir baba hayatının sevki ile, onun şiirinde en büyük yeri tutar. Ekrem Bey'de ölümün metafizik çehresi yoktur. İçlerinde *Mağruka* gibi (Hâmid çok beğenmiştir; *Bir sefîlenin hasbıhâli* ile münasebeti olması da mümkündür), trajik unsuru galip olanlar bulunsa bile, ilhamı daha ziyade ölümün bıraktığı boşluk etrafında döner. Bu mahzun ve hattâ mütevekkil ölüm şiirlerine devrinde çok söylenen ve şâirin "hissiyat-ı muhabbetin efkâr-ı hikemiye ile ahenk-i imtizacını" tecrübe için yazıldığını başında söylediği *Yakacık'ta akşamdan sonra bir mezarlık âlemi* manzumesini de sokabilir. Nijad'ın küçüklüğüne ait hâtıraları nakleden *Tefekkür* (Mahmud Bey matbaası, 1303) ün başındaki manzume de bu "élégie" dairesine girer. Çok sevdiği oğlunun ölümü üzerine yazdığı *Nijad Ekrem* (1911, *Servet-i fünûn*, 1326, Selânik matbaası) bu tarz-ı ilhamın onda son merhalesi olmuştur. *Nijad Ekrem*'in bilhassa hâtıralardan ve gündelik hâdiselerden bahseden mensur parçaları, Ekrem Bey'in en sıcak ve güzel eserleri arasındadır. Ekrem Bey, şiiri behemehal nazım çerçevesinde görmezdi. Türk edebiyatında mensur şiir denilen nevi onunla başlar. Şiirlerinin arasına uzun nesir parçaları karıştırmaktan çekinmediği gibi, bazen nazma nesir ile başlardı. Muhtelif nesir nevilerinde ve bilhassa ferdî hayatta uzun bir tecrübeden sonra, Ekrem, *Nijad Ekrem*'in nesir kısımlarında belki sanatının en kıymetli tarafını bulur. Bu kitabın bazı manzumeleri, daha ziyade, Mehmed Emin Bey'inkine yakın bir hece vezniyledir.

Ölüm manzumelerinden sonra (sade üçüncü *Zemzeme*'nin sonunda, bir tanesi iki kardeş için olmak üzere, 7 tane vardır) oldukça itibarî bir görüşle yazılmış tabiat şiirleri vardır. Eskilerin zihnî ve mücerret hayallerine mukabil, eşyada hislerimiz için daha reel bir çerçeve arayan bu tabiat şiirlerine Ekrem Bey, şiirde resim tecrübesinden istifade arzusu ile tefsiri mümkün olan bir nevi akademizm getirmiştir, sayılabilir. Kendisinden sonra da devam edecek olan bu tablo kopyeleri, mecmua tasvirleri ve kartpostallar üzerine yazılan manzumeler dev-

rini açar (birinci *Zemzeme*'de *Mirat-ı âlem* mecmuasında çıkan on üç, on dört yaşındaki çoban kızına ait olduğunu başında söylediği manzume gibi). Bu tabiat şiirlerinin (içlerinde *Hülyada bir temâşâ* gibi, çok sevilmiş olanları da vardır) bütün mazhariyetleri o zamanki şiirin imkânlarını yahut daha doğrusu sahasını genişletmesidir.

Ekrem Bey, hissî ve acıklı şeylerden hoşlanan ve hususî hayatın her safhasını nazım diline geçirmeği seven bir şâirdir. İlhamı küçük ve şâirane şeylerden hoşlanırdı. Kelebek, âriyet alınmış kitap içinde bulunmuş çiçek, yaprak, yatağında kitap okuyan kadın ve kuzu otlatan kız, onun için uzun manzumelerin ilham kaynağı olabiliyordu. *Takdir-i Elhan*'da "mahzun ve dokunaklı şeyleri" pek sevdiğini söyleyen şâirin tesiri de bu hudutlar içinde oldu. *Servet-i fünûn* şâirlerinin kendisine bağlanması da bundandır. Başta Tevfik Fikret olmak üzere, hemen hepsi, ondan gördükleri gibi, şiiri kendi hayatlarında ve kendi mahremiyetlerinde aradılar. Ekrem Bey'in ayrıca *Nâçiz* adı ile garp edebiyatlarından yaptığı tercümelerden bir külliyatı vardır. Baş tarafını da devrin tanıdığı fransız şâir ve muharrirlerinden mensur tercümeler teşkil eden bu kitabın ikinci kısmında La Fontaine'den tercüme ettiği masallar bulunur. Bunlar Şinasî'nin de himmetini kaydeden ve yazılış itibarı ile Ziya Paşa'nın *Harâbât* üslûbunu andıran manzum bir mukaddime ile başlar. Daha evvel Chateaubriand'ın *Atala*'sını türkçeye nakletmişti.

Ekrem Bey'in hikâyelerine gelince, ne *Şemsâ* (1896) ve ne de *Muhsin Bey yahut şâirliğin hazin bir neticesi* (1889) üzerinde durulacak şeyler değildir. Bunlar daha ziyade muharririnin muhitin orta seviyesini aşamadığını gösteren eserlerdir. Fakat *Araba sevdası* (1896), bir örf ve âdet romanı olarak, dikkate değer. Yazık ki, Ekrem Bey bu kitabı yazıldığı zamanda neşretmemiştir (1889). Kitabın *Servet-i fünûn*'un kendi manevî nüfuzu altında, onu baş tanıyan gençler tarafından çıkarıldığı senelerde (1896), bu mecmuada neşre başlandığı zaman ise, Türk romanı mühim bir merhale kaydetmiş bulunuyordu. Tabiî zamanda hiç ehemmiyetli olmayan yedi senelik bir gecikme, hazır ve bol örnekler karşısında, tekâmülün o kadar çabuk olduğu, beşer senelik farkla yetişenlerin dili birbirinden başka türlü kullandıkları bu hızlı taklit ve yetişme devrinde, *Araba sevdası*'nı âdetâ yalnız muharriri için ehemmiyetli bir vesika hâline indirmiştir. Roman Ahmed Midhat Efendi'nin daha evvel neşrettiği *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'sinde (1875) ve Hüseyin Rahmi'nin daha sonra *Şık* ve *Şıpsevdi* romanlarında ele aldıkları muaşeret ikiliğinin romanda tasavvur şekli, terbiye meselesine verdiği ehemmiyet (Namık Kemal'in *İntibah*'ının ve Ahmed Midhat'ın tesirleri) yerli hayat sahneleri ve bazı canlı tiplerle oldukça iyidir. Fakat, Ekrem Bey kitabında en yapamayacağı şeyi yapmağa kalkmış, ona hiciv ve mizah çeşnisi vermek istemiş ve üslûbunu bu yüzden ağırlaştırmıştır. Bu yapmacıkların dışında *Araba sevdası* daima dikkate değer bir eserdir. Ekrem Bey 1870 ten sonra memlekette başlayan tiyatro hareketine de iştirak etmiş, tercüme veya çabuk adapte bir eser olması ihtimali de bulunan *Afife Anjelik*'i (1870), *Zavallı çocuk*'un ip-

tidaî mantığına erişmeden tesirini taşıyan *Vuslat*'ı (1874), tercüme ettiğini yukarıda söylediğimiz *Atala*'nın tiyatroya adapte şekli olan *Atala yahut Amerika vahşileri*'ni yazmıştır. En son neşredilen *Çok bilen çok yanılır* komedisi ise, Şinaşî'nin *Şâir evlenmesi*'ne zihniyet itibarı ile çok yakındır. Ekrem Bey'de en galip vasıf olan "amatör çalışmasının" verdiği bu eserlerden sonra, devrine en fazla tesir eden eserine, *Tâlim-i edebiyat*'ına ve ona ekli tenkitlerine geçebiliriz. *Talim-i edebiyat,* Mekteb-i Mülkiye'de (1296/1879) şapirograf ile basıldıktan sonra 1299 (1882) da tab'edilmiştir. Ahmed Cevdet Paşa'nın ve Namık Kemal'in birer takriziyle çıkan kitap mühim bir hâdise oldu. Çünkü Ekrem Bey, kitabında o zamana kadar belâgat kaidelerinden ibaret sanılan bir öğretme şeklini yıkıyor ve yerine bir nevi Avrupaî estetik usûllerinin mebâdisi ile karışık bir kitap getiriyordu. Vâkıâ bununla edebiyat ve zevk meselelerine, nisbî olsa bile bir vuzuh getirmiş olmuyordu. Fakat bu meselelerin mevcut olduğunu öğretiyordu. *Zemzeme mukaddimesi, Takdir-i Elhan, Takrizat* (1304), makaleler hep bu meseleleri hatırlatır; inandırmazsa bile sarsar ve küçük ufuklar açar.

Bugün Ekrem Bey'in eserine hayranlık duymak güçtür. Türkçenin bir buhran devrinde yazılan bu manzumeler, hikâyeler, tenkitler fikir ve sanat hayatımızın sadece uzak merhaleleridir. Fakat devrinde çok sevilmiş, çok beğenilmiş, hattâ bir nevi hassasiyetin nâzımı olmuştur. Ayrıca edebiyat meselelerinde zevk hakemi tanınmıştı. Hâmid ve Sezaî Beyler, *Diyorlar ki*'de ondan kendilerine ufuk açmış bir insan olarak bahsederler. Servet-i Fünûn zümresinin bir araya gelip edebî bir mektep hâlinde teşekkülünde âmil olan Ekrem'i bütün gençler mürşit tanımışlar ve kendisine Üstad-ı Ekrem unvanını vermişlerdir.

Ekrem Bey 4/1/1914 de Şişli'deki evinde vefat etmiştir. Naaşı Anadolu-hisarı'nda Küçüksu mezarlığında çok sevdiği oğlu Nijat'ın yanına defnolunmuştur.

Eserleri : *Nağme-i seher* (1871), *Yâdigâr-ı şebab* (1873), *Zemzeme I* (1885), *Zemzeme II* (1885), *Zemzeme III* (1885), *Nâçiz* (1886), *Tefekkür* (1888), *Pejmürde* (1894), *Nijat Ekrem* (1900 - 1911), *Afife Anjelik* (1870), *Atala tercümesi* (1872 - 1873), *Vuslat* (1874), *Muhsin Bey* (1889), *Şemsâ* (1896), *Araba sevdası* (1896 - 1940), *Tâlim-i edebiyat* (1882), *Takdir-i Elhan* (1886), *Takrizât* (1888), *Nefrîn* (1914).

Bibliyografya : İbnülemin Mahmud Kemal, *Son asır türk şâirleri;* Ruşen Eşref, *Diyorlar ki;* İsmail Hakkı, *Ekrem Bey* (1900); Ali Ekrem, *Recâizâde Ekrem* (1924); İsmail Hikmet Ertaylan, *Recâizâde Ekrem* (1932); İsmail Habib, *Türk teceddüt edebiyatı tarihi* (1926); Mustafa Nihat Özön, *Son asır türk edebiyatı tarihi* (1940).

İSLÂM ANSİKLOPEDİSİ, Cüz : 31, 1946, 218 - 221

ABDÜLHAK HÂMİD

Abdülhak Hâmid hakkında ilk hatıra gelen düşünce onun sanatkârlar ve bilhassa şâirler arasında pek az tesadüf edilecek derecede talihli bir adam olmasıdır. Ölümüne kadar bütün hayatına yol gösteren, hep aynı mesut yıldızdır. Hiç bir zaman idealle hakikatin çıplak ve haşin yüzü arasında kalan büyük bedbahtların ıztırabını tatmadı. Onun için, eserinde insanî zaafların yokluğu ilk göze çarpan eksikliktir.

Kibar ve zengin, derin ve talihin cilvelerini gayet iyi bilen bir aile içinde doğdu ve doğar doğmaz bütün bir an'aneyi beşiğinin ucunda, küçük hediyesini takdim için el pençe divân buldu ve hayatının bütün istasyonları bir talih istiaresine benzeyen kelimeler oldu: Yalı, rütbe, mansıp, sefirlik, âyân âzalığı vesaire... Acemceyi öğrenmesi lâzım geldiği zaman, babası İran'a sefir olur, fransızcayı Paris'te, ingilizceyi Londra'da ilerletir.

Sanatı da aşağı yukarı aynı talihi takip eder; eskinin mukavemeti onu pek az karşıladı. Dostları bir ilâh yavrusu gibi şımarttılar. Kendinden sonra gelenlerin ilk işi, dehâsını teslim oldu. Hemen her nesilde istidatsız ve zevksiz bir veya birkaç hayranı ve mesut ilhamı onu tasavvurla ibdaın arasında, o korkunç cehennemde bir an bile bırakmadı. Beyaz sahifenin karşısında dökülen o ecel terinden daha soğuk teri bir gün bile dökmedi; vâkıâ bu yüzden eserinde şüphenin ateşinde pişmemiş olmanın verdiği bir nakise yok değildir. Fakat o, bunu fark bile etmedi; bir masal veya rüya atmosferinde yürür gibi, her karşılaştığı mâniin, önünde muhteşem bir kapı gibi açıldığının farkına bile varmadan yürüdü. O yürürken başkaları için o kadar cefakâr olan şöhret, şiirinin önünde Semiramis'in arslanları gibi halim ve mutî yaltaklandı, şan ve şeref, adımlarını bir gölge gibi takip etti.

Bu sonuna kadar böylece gitti ve o bütün bunlardan habersiz bir an kendi üzerinde durmanın veya etrafına bakmanın zahmetine bile katlanmadan, talihin çizdiği bu düz yolda bir küçük seyyare azamet ve kayıtsızlığıyle yürüdü.

Bir gün kendisine sorulan, kimleri okurdunuz? sualine yazmaktan okumağa vaktim kalmadı kabilinden bir cevap veren Hâmid'de bu kayıtsızlık, bir yazdığı esere bir daha dönüp bakmamak şeklinde bir itiyada kadar vardı.

Kendi kendine inanmanın bu derecesini şâirler arasında değil, insanlığa yeni bir din getirenler arasında bile görmek pek az mümkündür.

Vâkıâ Hâmid'de ilhamını bir nevi vahiy, kafiyenin mekanik düşüşünü Cebrail'in kanat şarkısı gibi kabul eden bir hâl de yok değildir.

Onun bu mesut yaradılışı karşısında şiir dünyasının hakikî prenslerinin talihini düşünmemek, Fuzûlî'nin birkaç kuruş için sağa sola istida veren şahane gururunu, Nef'î'nin kement altında devrilen boynunu, Gérard de Nerval'in kendisini astığı sokak fenerinde, sabahın alaca karanlığında sallanan tayfını, Baudelaire'in bir hastahane köşesinde kilitlenmiş maskesini, Dante'ye Arno'nun gülen kıyılarını bir cehennem yapan menfayı, Nedim'in peşinden Eschyle'in Erinnyes'leri gibi saldıran kudurmuş kalabalığı hatırlamak ve aradaki farktan onun hesabına ürkmemek kabil değildir.

Çünkü hayatta her şey, bir muvazene meselesidir, ilâhların sofrasına oturabilmek için fânilerin sofrasından biraz gözü yaşlı kalkmak gerektir.

Abdülhak Hâmid, talihin bu lutfunu, yaradılışının bu kolaylığını eseriyle ödemiştir. Bununla beraber, bu eserde bugün gördüğümüz harabînin, nizam yokluğunun mes'uliyetini sadece ona ve mizacına yüklemek de doğru değildir. Devrinin şâyân-ı dikkat hususiyetlerinin bunda mühim bir hissesi vardır.

Filhakika onda bir intikal devrinde yetişmiş olmanın bütün arazı görülür. O, eskinin hayatî kuvvetlerini tükettiği, yeninin sadece birkaç uyanık zekâda gülen müphem bir ideal olduğu bir zamanda yetişti. Bu itibarla bir cemiyetin şâire yapabileceği en kıymetli yardımdan mahrumdu. Şiir her şeyden evvel dille yazılır, bütün büyük kıymetlerini ondan alır. Her büyük eser dilin dehâsıyle — bu bir bakımdan cemiyetin dehâsıdır — fert arasındaki büyük mikyasta bir teşrik-i mesaiden doğar. Edebiyatta zevk denilen şey budur. İşte Hâmid, asıl eserlerini verdiği devri itibariyle bu işbirliğinden mahrumdu. Onun yaşadığı devirde, dilimizin dehâsı kaybolmuştu. Eskiye kendi nesli aksülâmel yapıyordu, yeni henüz kıvamını bulmamıştı ve ona hakikaten bu kıvamı verebilmek için ya çok istisnaî bir dehâya veyahut birkaç neslin bu yolda çalışmasına ihtiyaç vardı. Onun için kendisinden çok kuvvetli bir zekâ olan Namık Kemal, nesir lisanını değiştirdiği hâlde, şiire o kadar dokunmamış, bir iki tecrübe ile iktifa etmişti. Hâmid'in eski örneklere göre yazdığı şiirlerle, asıl büyük tanınmış manzumeleri arasındaki güzellik farkını ancak bununla izah etmek kabildir. Buna şiiri anlamamaktan gelen bir nakıseyi ilâve etmelidir.

Abdülhak Hâmid'i okurken daima onun mısraı bir kayık ve mânâyı da bu kayıkla herhangi bir yere behemahal ulaştırılması istenilen bir yolcu gibi tasavvur ettiğini düşünmüşümdür; söylemekten pekâlâ vazgeçebileceği bazı şeyleri bozuk düzen mısralarla olsa da yine söylemekte o kadar musırdır. *Makber, Ölü, Hacle* gibi büyük manzumeleri ve bütün manzum tiyatroları hep aynı ısrarın yer yer veyahut baştan aşağıya kıymetini bozduğu eserlerdir. Mutlak denilebilecek bir şekil düşüklüğü ve bunun yanında bazen kuvvetli ve bazen de şöyle böyle bir fikir ve mânâ. Hakikî şâir insana şiirinin bir şekil olduğunu fark bile ettirmez. Hangimiz gülün kokusunu ve rengini onun şeklinden ayırırız. Hattâ daha iyisi, gülün kendinden ayrı bir kokusu ve rengi olduğunu ancak zihnî bir tecrit

veya laboratuvar ameliyesiyle hatırlarız. Abdülhak Hâmid'de işte bu bütünlük yoktur, en muhteşem mısraları — ki tesadüfen doğduklarına şüphe etmem — manzumeleri bile malüldür ve bu yüzden eseri içinde yer yer, parça parça çok güzel peyzajları, nadir görülen hacimsiz, şekilsiz bir rüya hissini verirler.

Fakat buna aldanıp da onu fikre merbut bir şâir de sanmamalıdır. Her şeyden evvel bir ilham şâiri olmasına rağmen, onun dehâsını manzumenin şekli ve kafiye idare eder. Halbuki ilhamımız vasıtanın telkinini sadece bir hadde kadar kabul etmeli, onun emrine girmemelidir. Hâmid'de ise, iş bunun aksidir. Kalemin başını kafiye çeker. En güzel eseri olan *Makber* baştan aşağıya bir kafiye zaruretinin kurbanıdır. Büyük ve hakikî şâirin lisanın kolaylıklarına karşı daima bir mücadele içinde olması lâzım gelir. Hâmid'de bu mücadele yoktur. Kalemin ucundan damlayan mürekkep lekesini bile kafiyeye uymak şartıyle manzumeye sokabilir. Aksi takdirde :

Akrep mi yedim yılan mı yuttum
Yazdıkça mürekkebi kuruttum.
Lâkin yerimiz olan kovuklar
Komşuysa kümesteki tavuklar,
Yaz gelse yanarsınız sıcaktan
Kış geldi mi dondurur soğuklar...

Yahut :

Anlardı ne derse bir fransez
Eylerdi bir anglezle sohbet
Ya kahve ya çay içerdi erken
Kalkıp piyano çalardı derken.

kabilinden acibeleri insanın durup dururken yazmasını ne ile tevil etmeli? *Makber*'in güzel tarafları, şâirin bir gece kuşu gibi karanlık ve acı çığlıkları attığı nadir mısralardır.

Bedmest-i gazab elimde bir câm
Dursun diyorum şu seyl-i eyyâm
.....
Yağsın nesi varsa kâinatın
Lâkin bu derin sükût dinsin
.....
Kaldım mı demiş miydi bir gün
Hindistan'ın denizlerinde.

gibi hakikaten birçok güzel mısra ve beyte tesadüf etmek mümkündür. Fakat tek bir sahifeyi aynı kudretle sonuna kadar götürdüğü pek nadir olduğu için, bu cins mısraların verdiği mestîden çarçabuk ayrılırız.

Denebilir ki, Hâmid'in dehâsı bizi bir virânede ayıltmak için vakit vakit bir sarayda mest etmekten hoşlanır.

Hakikaten acemice mısralara, şiirin ateşinde pişmemiş hammadde hâlindeki düşüncelere, lüzumsuz hasbıhâllere, o tekrirlere, o tezatlara virâneden başka ne isim verilebilir?

Dikkat ettim, Hâmid'i sevenlerin çoğu, onu sadece fikri için seviyorlar. Bir kere şiir düşünce değildir, şiirdir ve evvelâ şiir olmasını ister, sonra bunu böyle kabul etsek bile, Hâmid'de düşünce dediğimiz şeyin de epeyce ayıklanmağa muhtaç olduğunu unutmamalıdır.

Çünkü alelâde bir sözü, ölçülmüş, biçilmiş, lâalettayin bir cümleyi bir fikir zannedenlerimiz hâlâ çoktur. (Yerden büyük seccade, gökten büyük kubbe olmaz), (Tâbut o hatîb-i summ u ebkem) yahut Süleyman Nazif'in o kadar beğendiği :

Çıktım semavâta hâk ber-ser
İndim semavât ile beraber

tarzındaki mısralar bu cinstendir ve Hâmid'in eserinde lüzumundan fazla mebzuldür.

Tiyatrolarına gelince, bunlar şüphesiz en zayıf eserleridir, insan *Tezer* veya *Nesteren* yahut *Abdullah-üs-sagîr; İlhan, Turhan* gibi acaip ve biçimsiz şeyleri hakikî bir mecburiyet olmadan ne diye yazar? Bunu hâlâ edebiyatımızda kimsenin sormamış olmasına hayret ederim. En derli toplu trajedisi gibi görünen *Eşber*'de bizi şâirin dünyasına götürecek yedi mısra bulamayız. Halbuki Hâmid, fransızcanın en büyük şâirlerinden biri olan Corneille'i sever ve beğenirdi ve bütün bu piyeslerin onun eseriyle karabeti olduğu da muhakkaktır. Hakikat şu ki, o Corneille'de sadece mevzuu beğeniyordu, bütün diğer şâirlerle olan münasebeti de bu mevzu yahut düşünce beğenişinden ileri gitmemiştir. Ecnebî veya yerli hiç bir mısra, ona kendi dilinin müzikalitesini tecrübe etmek arzusunu vermedi. Öyle olsa Hugo gibi bir sihirbazla bu kadar sıkı fıkı düşüp kalkan bir şâir büyük büyük şeyler söylemekten başka bir şey de öğrenirdi. Hâmid'in herhangi bir şâirden beğendiği üç mısraın üzerinde bir akşamı geçirmiş olduğunu tasavvur bile edemem. Bütün bunlara mutlak denecek şekilde bir entellektüel tecessüsler yokluğunu da ilâve etmelidir.

Yaşadığı zamana onun kadar bigâne kalmış adam pek azdır. Aşağı yukarı mektep ve öğrenme sıralarındaki muhabbetleriyle kalmıştır. Bu itibarla söylediği söz doğrudur; yazmaktan okumağa vakti pek azdır.

Gençliğini Avrupa'da ve Paris, Londra gibi merkezlerde geçirmiş olan bu adam, bize bu kadar yakından temas ettiği dünyanın küçük bir köşesini bile tanıtmamıştır. Hâtıratında Hollandalı ressamlardan bahsedişini hatırlayın, Evliyâ Çelebi Amasya'nın meyvelerinden daha aşk ve heyecanla bahseder. Hindistan'dan yazdığı mektupları da aynı tarzda eserlerdir. Yani içinde evvelâ Hindistan yoktur. Hint'i görmeden yazdığı *Duhter-i hindû*'daki Hâmid'le Hint'te oturan

Hâmid arasındaki farkı, ben bu yazılarda epeyce aradım ve bulamadım. Bir de talihsiz üstadı Namık Kemal'e bakın ve mukayeseyi yapın.

Aynı entellektüel noksanlar, diğer bütün nesirlerinde vardır. Yalnız *Finten*'in mukaddimesini istisna etmek lâzımdır. Belki mektupları müstesna, en güzel nesri bence, bu birkaç sahifedir. Fakat onlarda da ne kadar mahdut, ne kadar devrinin görüşleri içindedir. Shakespeare'in, Dickens'in, Keats'in memleketinde senelerce kalmak ve sadece, sadece müstemlekeci ingilizi görüp gelmek de gösterir ki, Hâmid düşünceleri itibariyle memlekete yeni bir şey getirmekten çok uzaktır, bilâkis onu memleketteki hava idare eder, bütün siyasî ve içtimaî kanaatlerinde de böyledir. Celâl Nuri Bey'in *İttihad-ı İslâm*'ına yazdığı takrizden tutunuz, *Tarık*'da zâlim hükümdarın öldürülebileceği hakkında Tarık'ın ağzından verdiği uzun ve karışık fetvaya kadar her fikir ve kanaat ona etrafından gelmiştir. Bu, bir şâir için eksiklik değildir, fakat elverir ki, etraftan topladığını, etrafa yepyeni bir kudret ve hayatiyetle versin. Halbuki orası Hâmid'de biraz şüphelidir. Hürriyet için mücadele yaptığı söylenen Hâmid Bey, *Liberte*'sini hürriyetin ilânından sonra neşretmiştir. Bu kadar sigortalı bir cesaret-i medeniye büyük bir istisna olmasa gerektir. Halbuki içlerinde üstadı Namık Kemal de olduğu hâlde, beş on ateşli gencin gurbet memleketlerinde istibdada karşı mücadele yaptıkları devir, *Liberte*'nin yazıldığı tarihten pek uzak değildir.

Doğrusu istenilirse, o, memlekete tek başına hiç bir şey getirmemiştir. Namık Kemal'in mültefik bir cümlesine bakıp, onun edebiyatımızdaki mevkiinde yanılmak hiç olmazsa artık bizim neslin tashih etmesi lâzım gelen bir yanlıştır. Bizde yenilik Kemal'le başlar. Fikret'le asıl garplı istikametini bulur. Aksaray'da doğmuş, ezan sesiyle büyümüş, İstanbul'dan bir adım ayrılmamış Tevfik Fikret'in memlekete bütün bir Avrupa aşkını sokmasını mukabil, ömrü Avrupa'da geçen Abdülhak Hâmid'in hesabına kaydedilecek iki adımlık hareketin bulunmaması oldukça gariptir.

Bütün bunları onu küçültmek için değil, eserinin üzerinde ciddi ve zevk sahibi bir tenkidin durması lâzım geldiğini söylemek için yazıyorum. Abdülhak Hâmid, müsavî olmayan bir şâirdir.

Uzun ömründe, nesillerin hayranlığına rağmen, hakikî siması henüz meydanda değildir. Bunda biraz da belki onun son günlere kadar aramızda bulunmasının tesiri olmuştur. İtiraf etmeli ki, hepimiz bu sevimli ve imposant ihtiyar çehresinde lâalettayin bir şâir değil, şiirin bir timsalini görmeğe alışmıştık. Ümit ederim ki, tenkit ve zevk bu muazzam esere artık yanaşır ve fâni simasının aramızdan çekilmesine mukabil, şiirinin hakikî çehresi gelir. Şüphesiz belki kuvvetli bir zevk ve belki de zaman, bu muazzam eseri ayıkladığı gün, şiirimiz hacmen küçük, fakat istiap ettiği güzellik ile çok kıymetli bir eser kazanacaktır.

HER AY, nr. 2, Mayıs 1937, s. 109 - 116

MAKBER'İN SON TAB'I MÜNASEBETİYLE

Abdülhak Hâmid, hakkında büyük hayranlıklar beslediğim şâirlerden değildir. onu çocukluğumda sık sık okuduğum oldu. Hattâ bazı manzumelerini şimdi de ezber bilirim. Fakat bunları tekrarlarken eski zevki almam. O, bana nasıl yazmasını değil, nasıl yazılmamasını öğreten şâirlerdendir. Lâubali şekli, fikri çok def'a yuğurmadan ortaya atan nazmı ile bu şiir, benim için ekseriya bir boşluğun hududunu çizer. Bununla beraber, Abdülhak Hâmid'i zaman zaman bir şiir nefhasının ziyaret ettiği muhakkaktır. Ziyaretlerden kalan mısra ve beyitler kimin hatırında değildir? *Makber,* bu kısa ziyaretlerin en sık ve en feyizli olduğu eseridir. Hâmid, hiç bir zaman büyük bir hassasiyetin adamı değildi. Çok dimağî bir ilhamı vardı; bu dimağî adam, yalnız bir noktada şiirin asıl kaynağı olan heyecanı buldu: O da ölüm düşüncesiydi. Son manzumelerinden birinde:

Develer kini bende kin-i adem

diye bu düşünceden bahseder. Filhakika hiç bir şâirimizde ölüm korkusu ondaki ürperıneyi vermemiştir. Meselâ Yahya Kemal için ölüm, bir nevi mutlak'a erişmektir :

Ölüm âsûde bahar ülkesidir bir rinde
.....
Velhâsıl o rüyâ duruyor yerli yerinde

gibi mısralar, ölümle hakikî hayatı bulmayı, onunla şahsiyetini tamamlamayı ümit eden bir şâirin mısralarıdır :

Ben ölürsen âlem-i mânâda bâkidir gönül

mısraını söyleyen Nef'î, bu hususta daha sarihtir.

Hâmid'de ne bu mutlak iştiyakı, ne de onun emniyeti vardır. İman ile şüphe arasında bir boşlukta asılmış olmanın ürpermesi. İşte Hâmid'in bütün şâirliği kazandığı nokta. *Makber,* bu ürpermenin çok gelişi güzel, fakat tabiatı itibariyle zengin doğmuş çocuğudur.

Yazık ki, bu kadar asîl bir kaynaktan gelen bu şiir, çok lâübali bir nazım tekniğiyle ortaya atılmıştır. Bununla beraber, beğenilsin, beğenilmesin, onun Türk şiirinde mevkii vardır ve bizde Avrupalı şiir tarzının ilk büyük tanınmış eseri odur.

Bu itibarla Abdülhak Hâmid'i çok seven Dr. Sadi Irmak, bu mühim kitabın yeni nesiller tarafından okunmasını temin edecek bir tab'ını hazırlamakla bir boşluğu doldurmuştur. Fakat o sadece bununla kalmamış, aynı zamanda kitabın sonuna Hâmid'in sanatını tanıtan bir de makale yazmıştır.

Şimdiye kadar Hâmid'i sevenler, onun için birçok şeyler yazdılar. Fakat bütün bunlar, birer medhiyeden ileri gitmeyen eserler olmuştur. Sadi Irmak'ın yazısıyle ilk def'a olarak bu şâirin bir hayranı, nispeten objektif olan bir gözle onun eserine bakıyor. O da Hâmid'i çok seviyor, onda erişilmez büyüklükler, emsalsizlikler vehmediyor. Fakat ondaki form noksanını da görüyor, boşluklarını işaret ediyor, bir sanat eseri sıfatıyle bunların verdiği zaafı ölçüyor ve bundan sonra, onun bize getirdiği şeyleri söylüyor.

Edebiyatı meslek ittihaz etmeyen ve sadece ondan haz alan bir amatör tarafından yazılmış olan bu makale, bu itibarla cidden şâyân-ı dikkattir. Yazık ki, bu güzel tenkidi ihtiva eden *Makber'in sonuncu tab'ı,* kitapçılığımızın bir zaafı olan tertip hataları ve bazı mısraların vezni üzerinde bir iki dikkatsizlikle güzelliğini bozmuştur. Ayrıca tâbi tarafından ilâve edilen bir lûgatçede mevcut birkaç da yanlış vardır. Bir hata sevap cetvelinin ilâvesiyle zararı tahdit edilen bu kusurlara rağmen, kitap güzeldir ve öteki tab'ılarına nispet kabul etmeyecek derecede fâiktir. O kadar ki, daha şimdiden tercüme, telif bir kütüphane teşkil edecek kadar büyük bir neşriyat mesaisinin sahibi olan Sadi Irmak'ın meslekî meşgaleleri fırsat verdikçe, sık sık edebiyata dönmesini temenni etmemek kabil değildir.

OLUŞ, nr. 23, 4 Haziran 1939, s. 366 - 368

FİKRET HAKKINDA

Fikret'in sanatını ve bu sanatın cemiyet içinde ve şiirimizin tarihinde oynadığı rolü kısaca işaret etmekten başka bir gayesi olmayan bu küçük tecrübeye onun hayatıyle başlamak ve onu hiç olmazsa en yakın muhitiyle beraber göstermek şüphesiz daha iyi olurdu.

Fakat o zaman büyük bir kitap yazmak lâzım gelecekti. Halbuki bu mütevazı sahifeler sadece bir antolojiye medhal teşkil etmek için yazılmıştır. Zaten bu şâir için yapılan bütün çalışmalar daha ziyade bir biyografi mahiyetinde kaldığı için okuyucuların bu hususiaki eksikliği kolayca tamamlamaları kabildir.

Daha evvel söyleyeyim ki, Fikret benim için bir şâirden ziyade bir kahramandır. Sanatı eski bulunabilir. İhmal edilebilir, okunur, okunmaz, fakat talihin kendisine nasip ettiği büyük rolü unutulamaz. Fikret, bir devrin manevî tarihine kendi karakterinin mührünü basabilmek için en müsait şartları bulmuştur. Eserini vermeğe başladığı zaman, edebiyatımız âdetâ bomboştu. Eski tarz, bir iki beyhude canlanma tecrübesine rağmen can çekişiyordu. Kendisinden evvel, yeniliği başaran neslin en kuvvetli şahsiyeti olan Namık Kemal ölmüş, yeri boş kalmış, Hâmid'le Recâizâde Ekrem asıl eserlerini vermişler, yapacaklarını yapmışlardı. Kendisi ile işe başlayan diğer Servet-i Fünûn şâirlerine gelince, onlar, yeni bir eserin geniş bir tabaka tarafından derhal anlaşılması ve benimsenilmesi için elzem olan ruh kudretinden ve büyük cazibeden mahrumdular. Ayrıca Fikret, mizaç, terbiye, muhit itibariyle de tesadüfün kendisini seçmiş olduğu vazifeye müsait bir hilkatte idi. Küçük, fakat müreffeh bir memur ailesinin çocuğuydu, yani memlekette hükümdar nüfuzuna karşı aşağı yukarı otuz, kırk seneden beri aksülâmel yapan ve yavaş yavaş sınıfsız bir cemiyette, biricik söz sâhibi olmak istidadını gösteren bir tabakadandı. Galatasaray'da okumuştu. Garp iştiyaki vardı. Görülüyor ki, bütün şartlar onun lehinde idi. Fakat o da şartların bu lutfuna lâyık olmanın kudretini kendisinde buldu. Talihin kendisi için hazırladığı imkânları çabuk farketti, hattâ mizacının zaaflarını bile ona göre terbiye etti. İnzivasını bir nevi peygamberane uzlet, çabuk darılıcı mizacına istiğna, hayat ve fiil âlemindeki kabiliyetsizliğini yüksek bir mukavemet şekline soktu ve şiirinin bir zaman sadece melûl besteler çıkaran ferdî melânkolisini tam lâzım olduğu bir zamanda bir cemiyetin ıztırap ve ümitlerine tercüman yaptı.

Kısacası orta çapta bir küçük burjuva şâiri iken, cemiyet için bir nevi ahlâk ve medeniyet havarisi oldu.

Bunu söylemekle Fikret'i küçültmüş olmuyorum; irade ve anlayışının zaferini kaydetmiş oluyorum. Unutmamalı ki, içtimaî hayatta ahlâklı ve dürüst olmak, yaşadığı devirde nadir olan bir meziyetti. Halbuki Fikret'te bu, başlangıçtan beri vardır. Ana kudret malumdur. Hiç bir iş görülmediğini anladığı için terkettiği bir memuriyetin biriken maaşlarını bir gün kendisine götürdüler. "Çalışmadığım hâlde para alamam" diye iade eder. Bu küçük hareket, belki çok dürüst bir ahlâkın samimi bir tezahürüydü. Belki çok kuvvetli bir ihtirasın sakınılması imkânsız bir aksülâmeliydi. Yani bir nevi tezahürdü, hattâ belki de Fikret, bunu tamamiyle farkında olarak, hesaplayarak yapmıştı. Fakat ne olursa olsun, o zamanki cemiyet için lâzım olan bir jest, ücreti sâyin hakkı değil, bir nevi âtıfet telâkki edenlere verilmiş bir dersti. Ve başkaları, içlerinde kendisinden daha yaşlı, daha şöhretliler de olduğu hâlde, hattâ bütün bir cemiyet aksini yaparken yalnız Tevfik Fikret, genç ve isimsiz bir şâir, bir jesti yapabiliyor ve bir idare ve bir zihniyeti en karakteristik meselesinde utandırıyordu. Fikret, bütün hayatında bu jestin adamı olarak kalmış ve kendi kendisini tekzip etmemiştir.

Her başlangıçta biraz yapmacık, biraz özenti vardır. Mesele, evvelâ iyiye özenmekte, sonra bu özenilen şeyi benimseyebilmektedir. Şüphesiz ki, hakikî kahraman, kendi menfî taraflarını bile müsbet bir kudret yapandır. Fikret'te bu kudret her zaman vardır.

Fikret, şiire Muallim Naci ile Hâmid'i taklit eden manzumelerle, eski ile yeni arasında kalmış gazeller ve musammatlarla başladı. Sonraları *Servet-i fünûn*'da yazmış olduğu bir musahabede (1304-1312) seneleri arasındaki bu devreyi nazımcılık ile ittiham eder ve bundan vazgeçmesine Recaizâde Ekrem Bey'in *Zemzeme mukaddimesi*'nin sebep olduğunu söyler.

Bu devirde Fikret, manzumelerinde pek o kadar şahsiyetini aramaz. Sadece "selis" yazmış olmağı kendisine kâfi gördü. Sonraları bu selâsetin şiir için ne kadar kifayetsiz bir vasıf olduğunu düşünecek ve bir makalesinde söyleyecektir. Mamafih buna rağmen onun şiirlerinin belli başlı vasfını bu selâset kelimesi verir ki, bu da ayrıca dikkate değer bir şeydir.

Bu ilk manzumeler, bütün erken yazanlarda olduğu gibi, başkalarında kendisini arayan birer kalem tecrübesi şeklinde kabul edilmelidir. Nitekim Fikret de, bunu böyle düşünmüş ve bu devrin mahsullerini sıkı bir seçmeye tâbi tuttuktan sonra da onları yine *Rübâb-ı şikeste*'nin sonuna ancak (Eski Şeyler) serlevhası altında ayırmak suretiyle almıştır. Fikret asıl (1308) den sonradır ki, kendisine has bir lisan ve edayı, şiirlerini etrafına toplayacağı büyük temleri aramağa başlar. Bunda bittabi yavaş yavaş, daha ziyade mahremiyetine girmeğe başladığı garplı şâirlerin büyük tesiri oldu. Bunlardan birisi, Alfred de Musset'dir. Onun his terbiyesinde *Geceler* şâirinin ne dereceye kadar hissesi vardır? Bu suale bu küçük tedkikte cevap verebilmemiz kabil değildir. Fakat denebilir

ki, birçok sebepler, bilhassa mizaç itibariyle kendisine daha yakın olan başka şâirleri bulması, onun Musset üzerinde fazla durmasına mâni olmuştur. Bununla beraber *İkramiye kazanmış bir gazeteci lisanından, Güzel olsaydım* gibi bazı manzumelerin sadece isimlerini düşünmek ve *Nesrin* ile *Rolla* arasındaki karabete şöyle bir dikkat edivermek, bu iki mütalaanın bütün bütün tesirsiz kalmadığını gösterir.

Fakat ona asıl tesir eden, şahsiyetini değilse bile, bir mânâda tarzını bulmasına yardım eden, şâir Coppée olmuştur. Bu iddiayı (François Coppée'den muktebes) kaydıyle neşrettiği *Baharda* manzumesine bakarak değil, bütün *Rübab*'da mevcut olan hissî mahremiyet havasını düşünerek söylüyoruz.

Fikret, Coppée'ye olan bu hayranlığını saklamadı. *Coppée'nin bir şiiri* adlı bir musahabesinde, onun *Demircilerin grevi* manzumesinden bahsederken şöyle der : "Bunda ne ilâh, ne ilâhelerden, ne meleklerin, perilerin kanatlarından, ne gök gürültülerinden, şimşek patırtılarından, (...) bulutların kehkeşanlarla müsademesinden... ne dağların, denizlerin mehabet ve dehşetinden (...) hayır bunların hiç birinden bahis yoktur."

Görülüyor ki, bu beğenmede müessir olan, sadece bir mizaç yakınlığı değildir. Fikret, Coppée'nin şiirini aynı zamanda bir aksülâmel olarak beğeniyor; Coppée'de olmadığını söylediği şeyler, kendisinden evvel, yeni Türk şiirinde, hattâ yalnız olarak mevcut olan şeylerdir. O, Coppée'de realizmi beğeniyor. Onu Türk şiirine getirmeği istiyordu. Vâkıâ kendisi de büyük ihtirasların, çılgınca heyecanların, ifratta dolaşan benlik davalarının adamı değildi. Sâkin ve mutedil şehirli hazları ve ıztırapları içinde yaşıyordu. Fakat böyle dahi olmasaydı, etrafındakilerden ayrılmak, hüviyetini ikrar edebilmek için yapacağı şey yine bu idi.

Fikret'in *Servet-i fünûn*'a başlaması, herkesin teferruatıyle bildiği bir hikâyedir. Recâizâde'ye yapılan bir hücum ve arada çıkan bir münakaşa, üstat Ekrem'e. kendisini müdafaa için bahse karışan *Servet-i fünûn* mecmuasını bir (yeni edebiyat) mecmuası yapmak fikrini verir ve Fikret bu teşekkülün başında çalışmağı taahhüt eder. Ve bu suretle Fikret ve onun gibi, o zamanın belli başlı Avrupalı gençleri yavaş yavaş bu mecmuada toplanırlar.

Burada ilk neşrettiği manzumelerden biri *Hasta çocuk* olmuştur. Bu tecrübeyi şâire Halûk'un bir hastalığının ilham etmiş olduğunu söylerler. Sembolistlerden evvelki Fransız şiirinde bu tarzda manzum hikâyeler kısa bir müddet için moda olmuştu. Halka yakın ve yevmî hayattan mülhem bir edebiyat yapmak merakı, Zola'nın üstü açık faytonla halkın yaşayışını müşahede için amele mahallelerinde dolaştığı devirlerde bittabi şiire de sirayet edecekti. İkinci Parnas'ın Coppée gibi ufak cüssede şâirleri, nesirle nazmın arasında kalmış bu cins manzumelerden hoşlanıyorlardı. Fikret'in tecrübesinde şüphesiz bu da âmildir.

Hasta çocuk, birçok itirazlara uğradı ki Fikret bir müsahebesinde bunlara cevap verdi. Tecrübe yeniydi ve yeniliğini herkes kabul etmişti. *Nesrin, Balık-*

çılar, Verin zavallılara, Küçük aile, Tecdid-i izdivaç, Yunan muharebesi esnasında yazılmış olan *Hasan'ın gazâsı, Kenan* ve nihayet *Seza,* hep aynı tarzın başka başka şekillerde devamı oldu.

Bu manzumelerde Fikret'in yaptığı şey, konuşma lisanına yakın ve hayatın her şeklini, her manzarasına kolaylıkla intibak eder bir şiir lisanını bulmak olmuştur. Bunun için sade, mümkün mertebe açık bir lisan kullanmakla kalmamış, aruz mısraının öteden beri devam eden vahdetini bozarak, manzumeyi mısralardan vücuda gelmiş bir kül hâlinden alelâde cümlelerden yapılmış bir yazı, Hâlid Ziya Bey'in dediği gibi, bir nevi (nesr-i manzum) hâline getirmiştir.

Aruzun klâsik şeklindeki mısraı gramatikal değil, müzikal bir cümledir ve hududunu, bütün salâbetini aldığı nombre tesbit eder, mânâ bu huduttan dışarı taşamazdı. Fikret'e kadar hep — hakikaten muvaffak olan nümunelerinde, birçok kelimelerden teşekkül etmiş değil, lisana ait muhtelif kıymetleri ihtiva eden ve seyyaliyetinin kıvrımlarına göre aydınlık veya muzlim akislerle dolu tek ve geniş bir kelime hissini veren — bu müstakil mısra devam etmişti. İşte Fikret, Fransız şiirinde gördüğü atlama tarzını türkçeye ısrarla tatbik ederek, bu mısra istiklâlini bozmuş, yerine meselâ bir mısraın ortasında başlayıp birkaç mısra ötede biten ve tipoğrafik nizamını bozduğumuz zaman çok def'a bir nahiv ilişiği göstermeden nesre kalbolan manzum cümleyi getirmiştir.

Mamafih Fikret'in manzumelerine asıl nesir çeşnisi veren sadece bu atlamalar değildir. O, şiiri bir nevi hasbıhâl veya bir nevi hitabe hâline getirmişti. Onun manzumelerinde nesir, konuşma lisanının bütün hususiyet ve unsurlarıyle hâkimdir. Belâgat kitaplarının o pek beğendikleri ve sahifelerce izah ettikleri tekrir ve terdidlere, rüculara başka isim verilemez.

Doğrusunu söylemek lâzım gelirse Fikret, hiç de şâir doğmuş bir adam değildir. Eşya, menâzır, hayatın cilveleri, onun ruhunda şiirin cevherini teşkil eden ve sahifeyi gözümüzün önünde birdenbire muhteşem bir şehrâyin yapan o akıl durdurucu istihaleye uğramazdı.

Ne bir vision, ne bir kısaltma... Valéry bir düşüncesinde : "Hakikî şiirler, nesir hâline getirildiği zaman bile mısraa ihtiyaç gösterenlerdir" der.. Fikret'te bu cins mısraa pek nadir tesadüf edilir. Buna mukabil o, tam mânâsıyle bir nâsirdi ve bütün manzumelerinde nesre ait hususiyetleri istimal etti. Bunların başında hitabet gelir. Fikret, hatip adamdı. Sözle, insanların düşünen ve hasbî olarak güzeli tadan melekesine değil, en ufak bir tahrişte cûş u hurûşa gelmeğe pek müsait olan zaaflarına hitap eder ve karii hislerinden tutarak sürüklemeğe çalışırdı. Fikret'in ressam tarafını pek medhederler. Bize kalırsa bu cihette bir fevkalâdeliği yoktur. Fikret tabiata hiç bir yenilik getirmemiş; sadece herkesin görebileceği şeyleri, herkesin anlayacağı şekillerde tasvir etmiştir. Gördüğünü alelâde sözün dışına çıkan ve unutulmaz bir rüya parçası yapan bir imaja kalbetmesi pek az vâki olur. Herhâlde bütün tasvirleri :

Semâ buzlu bir cam hâlinde bâriz bir kesafetle
Tutar pirûze-i nevvârını bir an için mestûr.

yahut :

Tâ nokta-i gurûba yakın mavi bir sehâb بعد لمت
Ateşli gamzelerle süzer âşiyanları.
Gûyâ bütün kucaklamak ister cihanları
Yorgun kanatlarıyla uzaktan bir âsiyâb,
سعد وكرصنو

cinsinden mısraları geçmez; yani biraz kartpostal ve bir parça da hissîlik...

Burada Fikret'in sanatı üzerinde biraz konuşmak lâzım gelir. Fikret'te *Tâlim-i edebiyat*'tan edebiyatı öğrenmenin verdiği bazı hususiyetler vardır. Bunlardan birincisi lisandaki müsavatsızlığıdır. O, üslûb-ı âdî ile üslûb-ı âliye âdetâ inanır gibi idi. Bazı manzumelerinde çok sade bir dil kulandığı hâlde bazılarında da inadına ağdalıdır. Bu, belki de Muallim Naci ile Recâizâde Ekrem arasında zevkinin zaman zaman gidip gelişinden ileri gelir. Mamafih Mehmed Emin'in *Türkçe şiirler*'i çıktığı zaman çok mültefit makaleden de anlaşılıyor ki, o, halka mahsus ayrı bir edebiyat yapılabileceği kanaatinde idi. Bununla beraber, bu iki dilin sık sık bir manzumede birbirlerine karıştığı görüldü. Unutmamalı ki, Fikret'in çok titiz bir sanat anlayışı vardır.

Aruzu türkçeye hiç yadırgatmadan kullandığı mısraları hepimizin ezberindedir.

Bütün bunlara fikir itibariyle bir kısırlığı da ilâve etmek lâzım gelir. *Rübab-ı şikeste*'de hakikî mânâsıyle bir tefekküre tesadüf etmek pek güçtür. En hayran gözün bile koca kitapta seçebileceği düşünce benzerleri nihayet :

Derim "zavallı hayâl-i muhale aldandın,
Çıkar mı reng-i hakîkat ukûs-i hayretten."

yahut :

Bütün taab, yine kabil değil fakat ihmâl
Sever hayat-ı beşer tâ ser-i mezârında.

Veya :

Güzel fakat bu tehâlük nedir, değilse eğer
Hayâtı birkaç adım fazla koşturup yormak?

gibi birkaç mülâhazadan ibaret olacaktır. Fikret, bu itibarla müteakip senelerde de eserine pek fazla bir şey ilâve etmez. Filhakika 1908 den sonraki eserlerinin nüvesini teşkil eden fikirler de onu büyük bir mütefekkir yapabilecek şeyler değildir. *Halûk'un âmentüsü, Tarih-i kadîm, Halûk'un vedaı* gibi en belli başlı manzumelerine geçen bu fikirleri şöyle hülâsa edebiliriz : Tevfik Fikret

terakkiye inanıyor, insanlığa karşı sonsuz bir ümidi vardır, insanlık bir gün dünyayı cennet yapabilecektir ve bu yolda en büyük silâhı da bilgidir, onun sayesinde siyah toprak altın olacaktır... ilâh.

Görülüyor ki, pek az bir şey... Fakat mesele bilmekte değil, bildiğini kendisine ilâve etmektedir. Fikret, bu küçük ve basit unsurlardan muazzam bir iman manzumesi çıkarabilecek bir adamdır.

Halûk'un defteri'ni bitiren *Gökten yere* manzumesinde insanoğlunu (Rabb-i mümkinat) diye anan Fikret, işte insanlığa olan bu imanıyle büyüktür.

Onun içindir ki, *Servet-i fünûn*'da neşrettiği ilk yazılardan itibaren, münevver kütle onu seçmiş ve daima devrinin birinci sınıf adamı olarak görmüştür. Filhakika Fikret, ilk şiirlerinden itibaren — bilsin, bilmesin — bir ıztırabın, bütün bir zümreye şâmil bir ruh hâletinin, bir bıkkınlığın en sadık aynalarından biri olmuştur. Hiç bir şâirimizde onun kadar muhitiyle tam bir intibak yoktur. İzah edelim :

Abdülhamid idaresinin kötü taraflarından biri de, memleketin yarım asırdan beri iyi kötü girmiş olduğu bir hayat yolundaki hızını birdenbire durdurması olmuştur. Namık Kemal'in ölçüsüz hitabeleri ve 92 nin vaitleriyle kendisini idrâk eden ve hakikaten şümullü bir tefekkürün hiç bir suretle yardımına mazhar olmayan bir nesil, birdenbire her türlü hayat hamlesinin karşısında muazzam ve sağır bir duvarın yükseldiğini görüyor ve bittabi, şe'niyetle olan alâkası yavaş yavaş hasta ve hattâ menfî bir şekil alıyor. Siyasetin, hür sanatın, serbest düşünce maceralarının, her neviden iktisadî teşebbüsün, velhâsıl geniş hayata açılan bütün kapıların kendisine teker teker ve gürültüsüzce kapanmış olduğunu görmenin ve mıhlandığı kalem iskemlesinde hüsn-i hat talim edip avâtıf-ı şâhâneye intizardan başka yapacak bir şey olmadığını hissetmenin verdiği atalet, küskünlük, Fikret'in yazılarında hakikî ma'kesini bulmuştur. *Rübab-ı şikeste*'yi bu gözle okumalıdır. Bunu söylemek, Fikret'in isteyerek bunu yaptığını iddia etmek değildir. Vâkıâ *Rübab-ı şikeste*'nin tanziminde karii *Süha ve Pervin* manzumesinin havasından *Son nağme* bedbînîsine götüren bir nevi nizam ve tasnif yok değildir. Fakat Fikret'le biraz yakından meşgul olanlar derhal kabul ederler ki, kitap, muayyen bir plana göre hazırlanmamıştır. Bilâkis her şey gösterir ki, bu manzumeler, günlerin birer birer ve kendi hava ve renklerine bürünerek getirdiği şeyler, gündelik hayatın bir nevi acı meyveleridir. Alelâde tesadüflerle ufak tefek hâdiselerden doğmuşlardır. Fakat biraz devrin hastalığı diyebileceğimiz şey ve biraz da Fikret'in şiir telâkkisi aşağı yukarı onların hepsini bu bahsettiğim ruh hâletinde toplamıştır. Oldukça mudil olan bu ruh hâletinin başında şe'niyetle uyuşamamak gelir.

Daha kitabın —şâirin okuyucu ile mızmızca bir hasbıhâli olan *Karilerime* manzumesini bir tarafa bırakırsak — ilk manzumesi olan *Süha ve Pervin*'den itibaren bu hayattan kaçma, yaşadığı hayatı beğenmemek, velhâsıl bir nevi bovarizm göze çarpar.

Baş tarafında ikinci bir serlevha olarak hayal hakikat anti-tezlerini taşı-

yan bu küçük diyalogdan bütün bir neslin romanını çıkarmak mümkündür. Fakat sadece Süha'nın ağzından şu iki keskin itirafı alarak geçelim :

Hoş, yalnız...
Bütün bu toprağa mensûb olanların hâli!
. . . . . .
Evet, hakîkati hülyâya hep fedâ ederim.

Bu sonuncusunu Fikret, *Sahayif-i hayatımdan* adlı şiirde daha keskin ve tam bir şekilde söylüyor.

Bunu şiirim de söylüyor belki
Ben hakîkatten ihtirâz ederim.

ve kitap ilerledikçe bu muhit şikâyeti, bu hayata intibak edememek ıztırabı — belki hakikati eşyaya yakın fakat fertteki tesiri itibarı ile korkunç bir hayat telâkkisine — bir nevi bedbînîye varıyor.

Evet, niçin bu güzel yol sonunda bir uçurum...
. . . . . .
Birlikte hatmeyliyelim gel, şu gam-âlûde kitâbı.

Bu bedbînî *Nâdim-i hayat* manzumesinde en acı şeklini alır :

... Yıllarca taharri der-i mesdûd-ı necâtı,
Yıllarca metâ'ible mesâible döğüşmek,
Gezmek bu dikenlikte girân-bâr-ı sefâlet,
Mesmûm, acı bir zehr ile mesmûm... nihâyet
Bir gül koparıp koklamadan toprağa düşmek...

Rübab-ı şikeste'de oldukça mühim bir yer tutan tabiat manzumeleri, bu hiç bir suretle tatminkâr olmayan hayattan birer kaçıştan başka bir şey değildir. Fakat bu firarların da hemen hepsi fena gizlenen bir şikâyetle biter. Fikret, tabiatı dolduran ruhlardan değildir. Onun tabiat manzumelerinde hiç bir panteizmden eser yoktur. Tabiat ona sadece, insanlardan uzak, basit, riyasız ve endişesiz bir hayatın, bir sükûnet hayatının dekorunu verir. Hani, kıraat kitaplarında küçükken hepimize okuttukları ve tekrar eden temiz hava, dağdağasız hayat nakaratıyle bizi köye ısındırmaktan ziyade şehir hayatının zaruretlerine ve bittabi o yaşta, vazifeye düşman yapan gûyâ ahlâkî parçalarda tasvir edilen hayat yok mu, işte onu yaşamak arzusu!... Fikret'in ve Servet-i Fünûncu arkadaşlarının Yeni Zelânda'ya kaçmak ve o olmayınca Manisa civarında bir çiftliğe çekilmek hülyaları hemen herkesin bildiği şeylerdir. Belki de bir sohbet

ânının lezzetine kapılarak kurulan bu çocukça tasavvurlar iflâs edince Fikret, canlı bir mahlûk ölmüş, etrafında hakikaten bir şey eksilmiş gibi mersiyeler yazdı.

Bu münfail hassasiyet, uykunun muvakkat uyuşukluğunu, bakınız Fikret'e nasıl bir şifa olarak kabul ettiriyor :

Nesîm-i rehâvet-nisârınla, ey hâb,
Dolaş kâse-i pür-tanin-i serimde;
Uyuşsun rahik-i sükûnunla âsâb,
O müz'iç yılanlar ki zir ü berimde
Dolaştıkça pür-zehr ü pür-pîç ü pür-tâb
Acır birtakım yâreler her yerimde...

Daha fazla ısrara lüzum yok... *Rübâb-ı şikeste*'nin hemen her sahifesinde bu "depression" u bulmak mümkündür.

Fikret, hususî hayatında nasıl yavaş yavaş evine ve Kolej'deki derslerine kaçarsa, şiirlerinde de zaman zaman aile hayatına kaçar. *Rübâb*'ın aşk şiirleri, hiç bir fevkalâdelik taşımadan güzel ve şâyân-ı dikkat olan manzumelerdir. Fazlaca tatlı bir şâirânelik, içli bir hava içinde, yumuşak bir lisanla devam eder. Fakat aynı inkisar bunlarda da vardır ve doğrusu istenilirse, bunlardaki ev ve sevgili mefhumları anlattığım hissî tesir altında sadece bir sığınak hâlindedir.

Çok şâyân-ı dikkattir ki, bütün bu hissîlik ve bedbînîden Fikret'in kendisi de şikâyetçi idi. Bir musahabesinde, kendisinin ve arkadaşlarının yaydıkları marazîlikden acı acı şikâyet eder. O musahabeye bakılacak olursa bütün bu şiirleri bir modanın dikte ettiğini kabul etmek lâzım gelir ki, bahsettiğimiz devrin hastalığı da budur. Vâkıâ Fikret, bu marazîliği zaman zaman merhamet şiirleri yazmak suretiyle tadil etmek istemiştir. Fakat onlarda da hayatı aynı gözle görmekten kendini alamamıştır.

Fikret, *Rübâb*'ın intişarından sonra, *Servet-i fünûn*'da yalnız *Son nağme*'sini neşretti. Bu meyus manzume bütün mecmuayı o günlerde istilâ eden yorgunluğun en iyi tercümanı olarak kabul edilebilir. Artık şâir vazifesini bitmiş addediyor ve «ölü bir telde ihtizaz-ı hayat olmayacağını» söylüyor. Bununla beraber *Son nağme*'yi hakikî bir ruh bitkinliğinin mahsûlü olarak almamalıdır. Vâkıâ bu yeis, eserini kitap şeklinde görmenin verdiği melâle, Şeyh Galib'e *Hüsn ü Aşk*'ın sonunda :

Ben kaldım o söz lebimde kaldı.
Keştî-i murâd lenger aldı.

Beytini söyleten o, bir tarafını tüketmiş olduğunu fakat hiç bir şeyi bitirememiş olduğunu bilmenin verdiği ruh hâletine atfetmek mümkün olduğu gibi, o zamana kadar devam eden bir çalışma tarzına, bir duyuş ve görüş modasına

veda şeklinde de kabul etmek kabildir. Filhakika tükenen bir şey vardı; fakat bu, Fikret'in ilhamı değil, o zamana kadar vakit vakit isyanlarına rağmen devam etmiş olan tarzı idi. Artık o ferdî ve hızlanan bedbînîsine, bir türlü kıvamını bulamamış meâline veyahut üstü kapalı imalarına veda ediyordu. Hayatın önünde ona bugün kendisini tanıdığımız çehreyi veren hakikî vaziyetini almağa hazırlanıyordu. Aynı sene, açıktan açığa *Son nağme* ile *Servet-i fünûn*'daki şâirliğini kapatırken, elden ele dolaşan *Sis* manzumesi ile gizli fakat büsbütün başka bir faaliyet devrini açtı.

Bilâhare *Tanin*'in ilk nüshasında —nikbin cevabı *Rücu* manzumesi ile beraber— çıkan bu manzume, Fikret'in sanatında hakikî bir dönüm yeri olur.

Sis, bir infial ânının, herhangi bir istiare ile ifadesi değildir. Belki Abdülhamid devrinin bir hasta odasını andıran vehimli İstanbul'unun geniş bir vision'da toplanmış bütün bir romanıdır. Yukarıda Fikret'in bazı şiirlerinde nesre ait hususiyetleri manzum hitabete nasıl malettiğini, bir nevi sahne - perdazlıkla karii peşinden sürükleyecek unsurları teker teker terazinin kefesine nasıl attığını yazmıştık.

Sis, bu mahareti n onda hakikî şâir rüyetiyle —bittabi kendi cinsinde bir şâir— birleştiği kemal noktalarından biridir. Bu bir manzume değil, geniş, korkunç ve zâlim bir bedduadır ki, faciadan faciaya atlayan ve yer yer hakikaten iptidaî olan ıztırabı sonuna doğru payitaht sokaklarından sefil ve sergerdan dolaşan kimsesiz kadınların ve bakımsız çocukların talihine eğilmiş çok insanî bir şefkate kalbolur ve onunla biter.

Şiiri elinden geldiği kadar nesre yaklaştırmaktan bir nevi gayri tabiî haz duyan Fikret, bu manzumesinde nasılsa mısralarının istiklâlini muhafaza etmiştir. Onun için bazı mısralar siyah bir granit kütlesine oyulmuş basamaklar gibi mehiptir; arasıra tesadüf edilen çözüklükler, evet, hayır gibi konuşma edatlarının verdiği malûliyetler bile bütünün akışında kaybolur.

Sis, sade Fikret'in en güzel manzumelerinden biri olarak kalmaz, *Rübâb-ı şikeste* şâirini *Halûk'un defteri* ve *Rübabın cevabı*'na bağlayan halka olur. Artık o. bundan sonra *Perde-i teselli* manzumesini yazan melûl şâir değildir. Kırık saz değişecek, büyüyecek ve biz onu 1908 den sonra en geniş buutlarında "nevaib-i eyyamı" inler bulacağız.

Bu yeni devrinde şâir, kâh Teb'in yıkılmış surları ve devrilmiş altın kapıları önünde inleyen Eschyle'in koroları gibi bir fırtına çığlığı ile saçlarını yolacak, kâh gölgeler diyarının bulanık havasında Enea'ya müstakbel Roma'nın şan ve şevketini gösteren kâhin Anchise gibi, istikbalin müphem aynasında sezdiği ışıklı rüyaları müjdeleyecektir :

Karşımda son terâne-i rûhum benim medîd
Bir sayha-i ümid olacaktır, ümîd... ümîd...

Fikret, bu ümidini haykırdığı istikbali acaba tam sezebildi mi? Hiç olmaz-

sa ona gebe olan anafikirlerden birine erdiğini kimse inkâr edemez. Garplı olmak... Sade teknikle, umumî yaşayışla değil, insana hakikî kıvamını veren manevî kıymetler itibariyle de garplılaşmak, bir deniz felâketini ve dalgaların hırsını yenmiş bir atletin eriştiği toprak parçası üstündeki silkinişiyle maziyi olduğu gibi, iyi ve kötü atmak ve yeni bir hayata başlamak. *Mazi - âti, Tarih-i kadîm, Halûk'un vedâı,* hep bu düşüncenin doğurduğu inkârlarla doludur.

Fikret, 1901 ile 1908 arasındaki manzumelerini *Rübâb*'ın üçüncü tab'ında *Halûk'un defteri*'nden serlevhası altında toplar. Yalnız Abdülhamid'e yapılan bir suikast için yazılmış olan *Bir lâhza-ı teahhur*'la, Meşrutiyet'ten sonra yazdığı *Rücu,* bu kısmın hâricindedir. Bu manzumelerde, şâir, imanla inkârın, ümitle yeisin arasında dolaşır. Hilkate, insanda cibillî olan şeylere ait bir bedbînîsi vardır. Bunlar uzun inziva senelerinde ancak yavaş sesle kulaktan kulağa konuşmayı mümkün kılan evhamlı bir dikkatin tecessüsü altında her gün yeni bir zillete şâhit olmanın verdiği acılıklardır. Bununla beraber, bir ümit kapısı vardır : Hürriyet.

Ve Fikret, hürriyeti, tıpkı uzak ve meçhul gurbetteki kahramanın dönüşünü bekleyen esir masal prenslerinin üzüntülü intizarı içinde bekler. Hürriyet gelecek ve onunla beraber yeni bir insanlık, oğlu Halûk'un timsali gibi gördüğü yeni ve temiz bir nesil hayata hâkim olacak.

1908 senesinde bu beklenen değişiklik geldi. Fakat beklendiği gibi, bir altın çağ olarak değil, geçmiş seyyielerin muhasebesini yapan korkunç bir imtihan şeklinde geldi. Ve vatan, bu felâketli günlerde büyük şâir diye selâmladığı Fikret'in sanatında müşkül anları karşılayabilecek bir akis bulabildi. Bu devir Fikret'in sanatta olduğu gibi, insan ve mütefekkir olarak da tam olgunluk zamanıdır. Üstelik bu son tecrübede dahi kirlenmeyen ahlâk ve fazileti onu büsbütün gündelik hayatın üstüne çıkarmış ve bu tefekkürünün en olgun çağında bulunan temiz adamı, devri için bir nevi manevî kıymet, her türlü ihtirasın fevkinde bir hakem yapmıştır. Hakikaten Fikret, o zamanın Türkiye'sinde manevî bir kıymetti ve ölümüne kadar da böylece kaldı.

Fikret'in eserinden alınabilecek en güzel ders, onun ferdî bir melâlden büyük bir insanlık ümidine doğru geçişidir. Bu geçişin büyüklüğü onun hayatını bir nevi yüksek ve beşerî bir tecrübe hâline getirir. Eser, şahsiyetin macerası yanında elbette ki ikinci derecede kalır.

Tevfik Fikret. Hayatı, Şahsiyeti, Şiirleri ve Eserlerinden Seçme Parçalar, İstanbul, Semih Lûtfi Kitabevi, 1937, 144 s.
(Eserin mukaddime kısmı, Eyûb Halkevinin Tevfik Fikret hakkında, ölümünün 26 ncı yıldönümü münasebetiyle çıkardığı broşürde - İstanbul 1941, s. 2 - 8 tekrar neşrolunmuştur.)

AHMED CEMİL İLE MÜLÂKAT

Ahmed Cemil'le bir salı akşamı Eyüp iskelesinde karşılaştım. Ben, bir ahbaba yaptığım kısa bir ziyaretten geliyordum. Epeyce yorgundum. Tam biletimi alıp döndüğüm zaman karşımda, ortadan biraz uzun boylu, tıknaz, kıranta bir adamın kendi kendine gülümsediğini gördüm. Şapkası elinde, sol dirseği ile kapalı gişelerden birine dayanmış, caddede acele vapurdan boşalan kalabalığı seyrediyordu. Uzun ve kırmızı saçları arkasına doğru taranmış idi. Açık mavi gözlerindeki tatlı malihülyayı bir an farketmeseydim şüphesiz bu kadar alâkadar olmayacaktım. Kıyafeti lüzumundan fazla itinalıydı. Kurşunî kompleşi belli ki usta bir makastan çıkmıştı; fakat ağır altın kösteği bu zarif kostümle uyuşamıyordu. Boyunbağı en çığırtkan renklerden intihap edilmişti, yakasından koyu madenî parıltılar yapan üç yaprak, parmaklarında bile yerinin yarı karanlığı içinde akşamı zaman zaman yakalayan iki büyük elmas yüzük vardı. Sol eliyle ortası şişkince koyu kırmızı maroken ciltli bir kitap ve birkaç gazete tutuyordu.

Dikkatimi farkeder etmez kendini topladı ve bana doğru dönerek yürüdü :

— Beni tanıdınız galiba!

Dudaklarının daha keskinleşen çizgilerine dikkat ettim, hayattan istediği kadar ısıramadığını söylüyordu.

— Eğer aldanmıyorsam... diye başlamak istedim. Fakat o gittikçe mahzunlaşan tebessümüyle sözümü kesti :

— Ta kendisi... dedi Ahmed Cemil, sonra ilâve etti; Hemşireyi çoktan beri ziyaret etmemiştim. Bugün gideyim dedim. — Koyu lâcivert sulu keten mendiliyle göz pınarlarını kuruladı — kabir çok harap olmuş, bakımsız kalmış... vakıa yeri iyi ama... belki biliyorsunuz (Aziyade) nin yanında yatıyor.

Ben donmuş kalmıştım, o devam ediyordu :

— İstanbul'a gideceksiniz değil mi? O hâlde vapuru kaçırmayalım! Beraber gideriz, yalnızlıktan çok üzülüyordum... İyi ki, size rastgeldim.

Yürümeğe başladık. O biraz önden gidiyor, fakat bir ev sahibi dikkat ve nezaketiyle ikide bir arkasına dönerek bana gülümsüyordu. Bu gidişte hakikaten timsalî bir hâl var gibiydi.

Salonda pek az insan vardı, karşı karşıya oturduk :

— Evet, dedi, kabir çok harap... Kitabe taşından başka bir şey kalmamış. Kim bakacak?... Zavallı kızcağızın kimi vardı ki... Ben Yemen'de...

Çok menfur bir şey hatırlamış gibi ürperdi ve salonun penceresinden dışarıya, iskeleye doğru bakınağa başladı. Belli ki, eniştesi aklına gelmişti. Müz'iç bir haşereyi kovalarken yaptığımız müphem işaretle silkindi. Söze benim başlamam lâzım geliyordu :

— İtiraf ederim ki, hâlâ hayretten kurtulamadım, dedim. Arabistan'a gittiğinizden beri sizden hiç bir haber alamamıştık ve artık bütün ümidi de kesmiştik... Sonra o kadar değişmişsiniz ki, âdetâ tanıyamadım.

İhtiyarlığından bu suretle bahsettiğime kendim de pişman oldum. Lâkin, murassa bir üslûbun arkasından ter ü taze seyrettiğim bu hayalin bu hâle gelmesi beni çok sarsmıştı. Bacaklarını biribirinin üstüne attı, tuhaf ve nesline ait bir rehavetle yüzüklü parmaklarını kır saçlarının üstünde dolaştırdı; mavi, munis, çocuk bakışlı gözlerini üstümde hissediyordum, şimdi anlatacağım şeyleri hakikaten titreyen bir sesle söyledi :

— İhtiyarlığımdan bahsetmekte haklısınız, dedi. İhtiyarlamamaklığım lâzımdı, ben ki, bütün yaşama kudretini bir tasavvurdan alıyorum ve toprağa iade edecek hiç bir borcum yoktur. Zamanın üstünde olmaklığım lâzım gelirdi. Halbuki benimle karşılaşanların hemen hepsi çöktüğümü söylüyorlar. Ve bunda da haklıdırlar, moda tarafım o kadar çoktu ve kendi harcımda o kadar müteneevvî devam ettim ki, yıpranmamak kabil değildi. Bütün hayat bana karşı yapılan bir aksülâmel oldukça, beni çökmüş görmeniz kadar tabiî ne olabilir?

— Arabistan'dan döneli çok oldu mu? diye sordum.

— Epeyce... Meşrutiyet'ten beri...

— Evet, dedi. Arabistan'da çok canım sıkıldı. Ben orayı pitoreski için tercih etmiştim. Okuduğum garplı muharrirler, illustration musavveresinde temâşâ ettiğim resimler, bana bu bizimkinden çok başka memlekette hayatın büsbütün başka lezzetler olacağı zannını vermişti. Ayrıca da buradaki hayatımdan bıkmıştım, kaçmak istiyordum.

— Niçin, dedim, niçin kaçtınız, siz ki, henüz gençtiniz, büyük bir istidattınız, kabiliyetleriniz vardı...

— Belki bütün bunlar doğrudur ve hakikaten bende bu saydıklarınız vardı. Fakat yaşamak için bir tarafım eksikti, zaruretlere tahammül edemiyordum. Sadece hulyanın, hüsnüniyetin yarattığı bir adamdım, onun için... Hem niçin taaccüp ediyorsunuz? Benden çok yaşlı olan amcalarımın, Yeni Zelânda'da müstamer olmayı ciddiyetle düşündükleri bir devrede benim Yemen'de memuriyet kabul etmemi tabiî bulmalısınız; yorgundum, muhitim bana kasvet-engiz geliyordu... Devam etmeğe kudretim kalmamıştı. Uzak bir yerde, tanımadığım, bilmediğim insanların arasında yaşamakla mesut olacağını sanıyordum!... İstanbul'a vedaım gecesini hatırlarsınız değil mi?

— Elbette dedim, unutulur şey mi? Bu oldukça uzun vedaın yaptığı hayat muhasebesi, sergüzeştinizin bende kalan en keskin hâtıralarından biridir.

— Evet, o akşam İstanbul'u terkederken içimde unutulmanın, hiç kimsenin hatırlamadığı, bilmediği bir adam olmanın saadetini tadıyordum ve kendi kendime "Oh diyordum, orada o muhit-i bâkir ve meçhulde, gurbete bir firaş-ı teselliye gömülür gibi gömüleceğim..." ve bu mezar-ı mensiyette geçecek olan her saati, her ân-ı hayatı, lezaizi yalnız kendime mahsus bir iksir-i teselli gibi tasavvur ediyordum. Düşünün bir kere, bütün metaib-i hayat, bütün ıztırabat-ı ömür, bu sâkin mezarda tatlı bir kulak çınlayışından ibaret kalacak ve annemle ben, bu iki heykel-i fütur, birinin gözlerinde yâd-i mazi, öbüründe amâ-yı istikbal başbaşa öyle yaşayacağız. Fakat efsus... Onu Arabistan'ın kızgın kumlarına gömdük.

Bir dakika durdu, sonra âdetâ bir ninni söyler gibi yavaş ve yumuşak bir sesle mırıldandı :

Biz küçüktük... seni defneylediler,
Bî-vefâ kumlara, bî-kayd eller...

Bittabi bu ölümün benim için nasıl bir felâket olduğunu kolayca tasavvur edebilirsiniz. İkinci senesinde arkadaşlar beni malmüdürünün baldızı ile evlendirdiler... Hiç de mesut olmayan bir izdivaç... Oh, karımı fena bir kadın zannetmeyin, bilâkis çok iyi bir kalbi vardı, üstelik güzeldi ve beni çok seviyordu. Fakat beni anlamıyordu. Şikâyetlerime dayakla mukabele ederdi. Benim ruhumun inceliklerini farketmiyor, isimsiz, sebepsiz ıztıraplarımı duyamıyordu. Onun için mesut olmadık. Uzun bir müddet tahammüle çalıştım, fakat evimden ve muhitimden o kadar bıkmıştım ki, artık tahammül edemedim... İzin istedim, vermediler, istifa ettim ve çocuklara, gider gitmez kendilerini aldıracağımı söyleyerek yola çıktım. Mısır'da iken Meşrutiyet'in ilânını öğrendim... Ah sevincimi size nasıl tarif etmeli? Derhal en yüksek ehramın zirvesine çıkarak bu yevm-i mesudu idrakimi bana nasip kıldığından Cenab-ı hakka şükrettim. İstanbul'a geldiğim zaman beni de devr-i Hamid'in mağdurlarından menfi filân zannettiler... Hattâ vapurdan nümayişle aldılar, çok mesuttum. Nihayet peri-i hürriyete kavuşmuştum. Başımızın üstünden o tayf-ı zâlim, o heyulâ-yı-hûn-rîz gitmişti. Bir sene kadar matbuatta çalıştım... İsteseydim, büyük mevkilere geçerdim, fakat...

— Fakat...

— Fakat... memnun değildim. Hayat istediğim gibi değildi. O kadar çok hulya kurmuştum ki, her gün yeni bir sukut-ı hayâl oluyordu. İsviçre şehirlerinden birinde bir kançilarlık aldım. Ve Avrupa'ya gittim...

— Şüphesiz orada mesut olmuşsunuzdur.

— Ne gezer beyefendiciğim ne gezer? Vâkıâ ilk günlerde memnundum. Riyanın çalkandığı bir diyardan uzaklaşmak, tâ ilk gençliğimden beri aksa-yı âmalim olan bu muhit-i mâmûrda, bir mâmûre-i fen ve edebte yaşamak hoşuma

gidiyordu... Fakat sonraları oradan da bıktım, insan talihiyle beraber doğar, bizim talihimiz memnun olmamak ve intibak edememektir.

Bir lâhza durdu. Altın tabakasından bana sigara ikram etti, kendisi de bir tane yaktı. Acımak istiyordum.

— İsviçre'den bir macera-i aşk yüzünden ayrıldım, dedi.

— Şüphesiz çok entellektüel bir kadın...

— Ah, hayır, hayır... Hiç tahmin edemediniz... Asla... Benim sevgilim genç bir kız, âdetâ bir çocuktu. On iki yaşlarında henüz vardı. Melekle çocuk arasında bir sima-i münevver ki... Oturduğum evin kapıcısının kızıydı, ekseriya ufak tefek hizmetlerimde bulunurdu. Ben kendisine hediyeler alırdım, bu muaşaka iki sene kadar sürdü. Fakat sonunda benim bir hatam yüzünden nihayete erdi.

İnce, beyaz, uzun parmaklı eliyle saçlarını arkaya attı. Gözleri uzak bir hayale kapanmış gibiydi; âdetâ onu "barân-ı dürr ü elmas" gecesinde zannedecektim. Yavaş bir sesle :

— Ona bir sabah aşkımı itiraf etmek gafletinde bulundum. Dizlerimde oturmuş, kendisi için hazırlamış olduğum bonbonları yiyordu. Birdenbire minimini kollarıyle beni kucakladı. Ah şu derâguşun lezzet-i bî-bahası ve benim için sakladığı sukut-ı hayâl... Evet bu dakikadaki neşatımı size tarif edemeyeceğim... Sanıyordum ki, minimini dudakları aşkıma mukabele edecek ve ben, zihnimde ona vereceğim cevabı, o neşide-i garamı hazırlıyordum... Heyhat, ne kadar yanılmışım... Beni kucakladı ve yavaşça kulağıma eğilerek: "Madem ki, beni bu kadar seviyorsunuz, ablamla evlenin!" dedi. Ah o dakikadaki hâlimi bilseniz, kalbimi bir yılan, bir değil, bin yılan birden ısırsa idi bu kadar müteessir olmazdım. Yavaşça kucağımdan silktim ve odadan çıkar çıkmaz yastığa başını koyarak ağladım, ağladım, saatlerce ağladım. Meğer bu küçük melek vücutta ne iğrenç bir hiss-i intifa varmış... Benim iki ruhun her türlü maddiyattan âri bir muaşaka-i sâfi sandığım bu macera işte böyle bitti... Bilmem söylemeğe hâcet görür müsünüz? O akşam trene binerek İsviçre'den kaçtım.

Bu aziz arkadaşı teselli edecek söz bulamıyordum. Anlattığı şeyler beni şaşırtmıştı. Vapur Kasımpaşa'dan ayrılıyordu, Ahmed Cemil açık pencereden uzun uzadıya karşıya, Süleymaniye taraflarına bakıyordu; mevzuun değişeceğini hissederek sevindim. Filhakika biraz sonra dudaklarının arasından âdetâ mırıldandı :

— Ne kadar güzel yarabbim ! Ve ne muhteşem, ne ulvî...

— Süleymaniye mi? diye sordum...

— Evet, Süleymaniye, dedi... Bu şâheser-i bedâyi, bu idrâkin müntehasını işaret eden âbide-i ulviyet, şu anda duyduğum safa-i vicdanîyi izah için kelime bulamıyorum. (Sonra yavaşladı) Bendeniz mimârîden pek anlamam, fakat muhakkak ki, bu şâheser İstanbul'u çok güzelleştiriyor.

— Siz onu Mütereke'nin ilk senelerinde görmüş olsaydınız, canım sütunların altında ocak kurmuşlar, yemek pişiriyorlar, aralarına ip germişler çamaşır kurutuyorlardı... Yahya Kemal'in bir makalesi...

— A propos, dedi, bu Yahya Kemal'i nasıl bulursunuz?

— Muhakkak ki çok büyük şâir dedim, muhteşem bir lisan makinesi kurmuş dev gibi bir sesi var...

— Ben ondan bir şey anlamadım, ne de Ahmed Hâşim'den... Her ikisi de şüphesiz başka başka şahsiyetler... Fakat eksik noktalarında birleşiyorlar, ikisinde de bir taraf, yani nasıl diyeyim, bir şey, frenklerin «Sentimentalité» dedikleri şey yok mu, işte o eksik, onun için şiirleri kupkuru... İkisinde de şiire sermediyetini veren o ruhtan eser yok; halbuki bizce ağlamak şiirin...

Yan cebindeki lâcivert sulu mendili, belki pencereden gelen rüzgârdan, belki de Apollon'un sanatında kendisine isabet eden rolün ehemmiyetinin verdiği sevinçten şiddetle sallanmağa başladı.

— Evet, dedim, sizin neslinizde şiirin gözyaşıyla büyük bir alâkası vardı.

— Daha iyisi «affinité» diyiniz, zaten şiir de tebellür etmiş gözyaşı demek değil midir? Bütün samimiyetini, müessiriyetini buradan almaz mı? Doğrusunu söylemek lâzım gelirse, biz elde mendil bir edebiyat yaptık, çünkü samimî idik.

ANAYURT, nr. 8. 14 Birincikânun 1933, s. 6.

HÂLİD ZİYA UŞAKLIGİL

Hâlid Ziya Uşaklıgil öldü. O, "Edebiyat-ı Cedide" adıyle andığımız neslin sade ön safta gelenlerinden değil, işe ilk başlayanlarındandı. Uzun, çalışkan ömrü onu neslinin sonuncusu yaptı. Hayatı, bir parantez gibi, zevk ve edebiyat tarihimizin ehemmiyetli bir devrini içine alır.

Bizde asıl romancılık Hâlid Ziya ile başlar. Namık Kemal, roman nev'ini sadece denemede kaldı. Onunla hemen aynı yıllarda işe başlayan Midhat Efendi'nin halk kütlesine okuma zevkini aşılamaktaki hizmeti inkâr edilemez. Fakat sanat eserinin ilk şartı olan şekilden daima mahrumdu. Eserlerinde birçok meselelere dokunmasına, hayatımızdaki aykırılıkları görmesine, hattâ şöyle böyle sürükleyici bir vak'a icat edebilmek kabiliyetine rağmen, yazdıklarına hiç bir hayat sıcaklığı geçirmedi. Bulduğu bazı yerli tipler, romancılık sanatına ancak Hüseyin Rahmi'nin elinde yeniden yuğrulduktan sonra mâl oldu.

Hâlid Ziya ve nesli, Abdülhamid'in ilk yıllarında yetiştiler. Daha 1300 sularında, Fransız realistlerinin tesiri altında Namık Kemal'den başka türlü bir üslûp ve hayata bakış tarzı edebiyatımızda başlamıştı. Büyük dostluklara çok elverişli olan ve heyecanlarını saflıkla yaşayan Muallim Naci'yi bile peşinden sürükleyen, ona zorla *Thérèse Raquin'i* tercüme ettiren bu realizm aşkının asıl yazıcısı, bugün pek az hatırlanan Beşir Fuad idi. Onun *Victor Hugo* ve *Voltaire* adlı eserleriyle, Namık Kemal edebiyatına hücum eden tenkitleriyle başlayan bu cığıra, Sami Paşazâde, şurasından burasından kırdığı, nazenin bir ifade vermeğe çalıştığı Namık Kemal üslûbu ile katılır. Hemen o tarihlerde, Nâbizâde Nazım'ın hikâyeleri, hele *Zehra* ile bir nevi köylü realizmi yapan *Kara Bibik* çıkar.

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in eseri, bütün Edebiyat-ı Cedide romanı ve hikâyesi gibi, gerçek mânâsı Namık Kemal mektebinden ve üslûbundan ayrılmak olan bu hareketin olgunluk merhalesini verir. Fakat bugün için ona bağlanmak oldukça güçtür. Çünkü aynı realizm iştiyâkı ile işe başlayan Namık Kemal nesli, eski edebiyatımızdan ayrılır ayrılmaz, nasıl bir itibarîlik çerçevesine düşmüşler, kendi kendilerini aldatmışlarsa, Namık Kemal'den ayrılanlar da gerek dilde, gerek eserlerinin örgüsünde öylece yeni bir itibarîliğin esiri olmuşlardır. Uzun zaman "alafranga" sayılmalarının sebebi budur.

Abdülhamid devrinin özellikleri, bu hükümdarın memleketi baştan başa

kaplayan vehmi, bu nesle memleket meseleleriyle, iç yapıdaki kaynaşmalarla açıktan açığa ilgilenmek imkânını verseydi, bu eser başka türlü olur muydu? Burasını bilmem. Fakat Edebiyat-ı Cedide yazarlarının kendi zamanlarında cemiyet içinde yaşayan ve hayata yön veren büyük bir hamleyi benimsedikleri, hattâ onun tarafından sevkedildikleri muhakkaktır. Fikret'in, Hâlid Ziya'nın, Mehmed Rauf'un garpçılıkları bir cemiyet vâkıâsı idi. Arkasında tarihî zaruretlerin çarkı işliyordu. Arkadaşlarından daha fazla cemiyet adamı olan Fikret, 1908 den önce imkân elverdikçe, 1908 den sonra da bütün gayretiyle bu garpçılık fikrini merhamet ve insanlık fikirleriyle, hürriyet ve hak anlayışlarıyle birleştirdi. Mazlum ve bütün hızı nefse çevrilmiş bir isyanın, bir içlenmenin ötesinde bir şeyler aradı. Böylelikle cemiyet ve devlet için tarihî bir zaruret olan garpçılığı, belirli bir fikirler hevengi, bir sistem hâline getirdi. Cenab bunu yapamadı; kısır bir estetizmde, köksüz duygular, geleneksiz kelimelerle oynadı. Hâlid Ziya ikisinin arasındadır.

Eseri vâzıh, köklü bir cemiyet görüşünün etrafında toplanmaz. Onun içindir ki ,bu eserde özenilen hayat modalarının yanı başında, o da zaman zaman ve parça parça olmak üzere, asıl cemiyet genişliğinin girdiğini görebiliriz. Devrini doğrudan doğruya değil, bazı esas unsurların yokluğu ile veren yazarlardandır. Belki *Mai ve siyah*'ı bundan ayırmak gerekecektir. Tarihimizin belli bir devrinde, aydın orta sınıfın hayatı, bu hayatın tezatları, terbiye ayrılıkları, hasretleri, yeisleri, ümitleri, bu kitapta az çok vardır. Fakat unutmamalı ki *Mai ve siyah,* bir sanat çevresini anlatır ve bu çevre, mektep, matbaa, kitapçı dükkânı, Bâb-ı Âli Caddesi arasındadır. Şahıslar ancak arkalarındaki perspektifle asıl hayata bağlanabilirler. Zaten romanın güzel tarafları da buraları, yani Ahmed Cemil'in yetişmesi, kız kardeşinin hikâyesi, Râci ile karısıdır. Hâlid Ziya yer yer bir nevi beşerîliğe erişir. Kitapta aşka hemen hiç yer verilmemiştir. Ahmed Cemil'in arkadaşının kız kardeşine uzak sevgisi, aşktan ziyade bir hulyaya benzer ve sanıldığı gibi eserin bir zaafı değil, belki kuvvetli tarafıdır. Çünkü Ahmed Cemil için bu küçük kız, sade sevgi değildir; yetişmek istediği bir hayat tarzı, refah seviyesi, kısacası hulyalarının tabiî dünyasıdır. Bence *Mai ve siyah,* bize esaslı bir maceramızı verir. Kitaba bulunacak asıl kusur, bu ideal iştiyâkını çok dar bir çevrede ele alması ve yüzde kalmasıdır. Daha Namık Kemal zamanında bile garpçılık, frenk tarzında kitap yazmak, gazete çıkarmak, musikî dinlemek çok ayrı, çok ileri ve geniş görülüyordu.

Aşk-ı memnu da *Mai ve siyah* gibi, mukadderini kendi içinde taşıyan eserlerdendir. Realitenin sert yüzüyle iki üç temas nasıl Ahmed Cemil'i yıkarsa, zengin, kibar, aşçılı, uşaklı, mürebbiyeli, havası garip bir hissîlikle dolu Adnan Bey'in evini de Bihter, öylece altüst eder. Güzelliği, kadın insiyakı, biraz yabancı olan aile terbiyesi, para ihtiyacıyle ailesi için yaptığı fedakârlık, Bihter'i, etrafındaki insanlardan çok canlı, çok kuvvetli yapar. O, bu eve limonluğa düşen bir yıldırım gibi girer. *Aşk-ı memnu,* küçük bir aile cehennemidir. Bir yığın karşılıklı durum, kitabın kuvvetini yapar. Kan bağları, aşk, iradesizlik, günah,

romanın bütün şahıslarını birbirine kenetler. O kadar ki, ölüm, ayrılık bile bu kördüğümü çözemez. Gariptir ki, her iki roman da aynı şekilde biter. *Mai ve siyah*'ta Ahmed Cemil ile annesi, *Aşk-ı memnu*'da Nihal ile babası, iki çöküntü hâlinde kalırlar. *Aşk-ı memnu*'da vak'a çok çabuk gelişir. Bu, belki de kahramanların günahlarının yükünü taşıyamayacak kadar zayıf olmalarındandır. Nitekim Bihter'in bütün bu zayıf insanlar kalabalığını aydınlatan, kendi ruhlarının şuuruna erdiren varlığını ortadan kaldırırsak, elimizde sabun köpüğüne benzeyen birkaç adla bir iki maske kalır. Kitabın bugün için güzel taraflarından biri, bir ucunu şöyle bir gösterebildiği o zamanki İstanbul ve Boğaziçi'dir. Hâlid Ziya'da bu İstanbul, yer yer yaşanmış olarak vardır. *Bir ölünün defteri* bize belki *Eylûl* kadar o zamanın Boğaziçi'ni bugün bile tadına varılacak bir hava ile verir. Bu, edebiyatımızda ilk def'a görülen bir hâdisedir.

Hâlid Ziya kendisini hayatın içinde idrâk eden o pervasız yazarlardan, büyük yol açıcılardan değildir. Meselâ, Rus romanında olduğu gibi dolu dizgin hayata girmedi. Hattâ bu hayatın sar'asını duymadı bile, diyebiliriz. Bütün arkadaşları gibi, devrinin moda olan Fransız romanında kaldı. Memleketin fikir hayatı bu örnekleri atlayıp geçmek imkânını verecek hâlde değildi. Yahya Kemal'e kadar edebiyatımızın garpla münasebeti bir nevi gümrük kaçakçılığı şeklinde olmuştur. Garbı, taklitten öteye geçen bir dikkatle anlamayı bize o öğretti. Nitekim, sokakta, evde konuşulan dili, asıl türkçeyi de edebiyatımıza o getirdi. Fikrin gerçek değerini, memleket meseleleriyle okuduklarımızı birleştirmenin sırrını öğrendik. Hattâ yüz yıla yakın münasebette bulunduğumuz Fransız kültürünün asıl değerlerini bize tanıtan gene odur. Bunu yalnız kendi neslim için söylemiyorum; bizden öncekiler, arkadaşları için de böyledir.

Hâlid Ziya'nın nesli, kapalı bir sanat çevresinde yaşadı. Dili bile bu çevrenin malıdır. Kendi kendilerine, atölyelerinde yaptıkları bu dil ile realiteyi bulmak elbette kabil olamazdı. Nerede bir edebiyatın başladığını görsek, orada sokağın yazı masası ile birleştiğini görürüz. Malherbe sokağı dinledi, Dickens sokağı edebiyata soktu. Bir romanında geçen "'sokağın anahtarı" sözü bu romancıyı tek başına izah edebilir. Puşkin'de de sokağın anahtarı vardı. Bu sihirli anahtar, hiç bir zaman Hâlid Ziya'nın eline geçmedi. Fakat bu, ne kendisinin, ne de neslinin kabahatidir; bu, bir tarihî zaruretti. Garp kültürüne çok eski, çok kuvvetli bir gelenekle yüklü olarak girmiştik. Bu yüzden kolay adaptasyonlarla işe başladık. Birdenbire bütün bu bağları kırarak denize atılmak için başka türlü bir atlet lâzımdı.

At kalbini girdâba, açıl engine, rûh ol.

demek ve yapmak gerçekten güç bir iştir. Yazarların henüz cemiyetin üstünde bir köpük gibi yaşayan belirli bir sınıftan yetiştikleri bir devirde, hayatı bulabilmek kolay değildi. Bunu yapabilmek için bu hayatı sevmek, bilmek gerekti. Halbuki gözümüz başka ufuklarda idi.

Hâlid Ziya bize kalbimizin yolunu açamadı. Fakat etrafımızdakileri görme-

nin yolunu gösterdi. Dışarı âlemle gerektiği gibi, ilk karşılaşmamız onun yüzündendir. Şimdi bu bize küçük bir iş görünür. Fakat işe başladığı devirde belki en ehemmiyetli şeydi. Çünkü mücerretler âleminden gerçek duyumlara geçmek demekti. Onunla eşyayı, etrafımızı gördük. Sonra unutmayalım ki, Hâlid Ziya, yaradılıştan romancı idi. Vak'a icadı, şahsî yaratma gibi bu sanatın ilk plandaki vasıflarına sahipti. Onu anlamak için Türk romanını sıra ile okumalıdır. Kendinden önce derli toplu bir konuşmanın bile bulunmadığı denemelerden sonra, birdenbire onun sağlam yapılı romanlarına gelince, onun edebiyatımızda nasıl bir konak olduğu görülür. Kafası cemiyetin büyük davalarıyle uğuldamıyordu. Belli başlı "tema" sı olan ferdî saadet meselesinde bile, cemiyet hayatını derinleştiremediği için yerli yerine koyamamıştı. Fakat üslûbu etrafını yakalamak için çırpınıyordu. Hâlid Ziya ile biz birçok şey gördük, bazı nüansların farkına vardık.

Eseri içinde birkaç küçük parça, onun, örneklerinden ayrılınca, dikkatini hayata toplayınca nerelere varabileceğini gösterir. *Saatçi kardeşler*'in özelliği budur. Bu küçük şaheser, bizde hikâyenin hemen hemen başlangıcıdır. Âni ihtilâllerin adamı olsaydı, bu hikâyeden sonra sanatı çok değişirdi. Fakat kurulmuş çerçeveyi olduğu gibi kabul ediyordu. *Ferdi ve şürekâsı*'nda bütün bir sosyal şartlar aykırılığının bir romancıya verebileceği imkânları bu yüzden kaçırır. Nihayet, roman sanatında, en azından olsa bile, "beşerî" dediğimiz değere onunla eriştiğimizi de unutmamalıyız.

Hâlid Ziya devrini aşamadı, fakat onu kendisine kabul ettirdiği çerçeveler içinde yaptı ve yaydı. Yarattığı tiplerden bir kısmının nesiller boyunca hayatta devam etmesi de gösterir ki, tiplerin bir nevi dinamizması vardır. O, bir duygu nev'ini, bir görüşü cemiyetimize getiren adamdı.

Hâlid Ziya'nın hayatı da eseri kadar öğülmeğe değer. O, bütün ömrünü edebiyata verenlerdendir. Ömrünün sonuna kadar çalıştı. Arkadaşları, garip bir inkârda ısrar ettikleri hâlde o, elinden geldiği kadar, yeniyi, yaşadığı zamanı anlamağa gayret etti. İlk eserlerinin dili üzerinde yaptığı değişiklikler, onlara ne kadar bağlı olduğunu gösterir. Zaten etrafındaki hiç bir harekete yabancı kalmadı.

Bu uzun ve çalışkan ömür, kendi eserine karşı zaman zaman bazı tepkilere şâhit oldu. Fakat inanılarak yapılan bir işin kaybolmayacağını biliyordu. Belki bunun için bütün itirazları sükûnetle karşıladı.

Hâlid Ziya, Türk romanının başındadır. Bu geleneğin memlekette kazanacağı her zaferde onun bir payı olacaktır...

ÜLKÜ, nr. 85, 1 Nisan 1945, s. 1 - 2

HÂLİD ZİYA UŞAKLIGİL

(Mâi ve siyah ve *Aşk-ı memnu)* [1]

Servet-i Fünûn tam bir aile idi. Eser ve insan bu ailede nev'iler arasında birbirine cevap veriyordu. Nasıl Fikret biraz da Süha ise, *Mâi ve siyah*'ın kahramanı Ahmed Cemil de Süha'nın öz kardeşi, daha doğrusu bir çeşit "dublör"ü idi. Bu benzeyiş istenirse bütün hayata da teşmil edilebilir. Filhakika romanın asıl dramı, Lâmia'nın evlenmesi ve gençlik illüzyonlarının mahvolmasından sarf-ı nazar edilirse, Fikret'in hayatının esere geçmiş tek dramı, yani kızkardeşinin talihsiz bir evlenmenin neticesi ölümüdür. Fakat *Mâi ve siyah*'ın bu yeni nesli ifadedeki yeri bu kadarla kalmaz, Edebiyat-ı Cedide santimantalizmi dargınlığı, ahlâkî davranışı, her şey, bütün san'at ve üslûp ihtiraslarıyle beraber bu eserdedir. Hakikatte *Mâi ve siyah,* Edebiyat-ı Cedide'nin teklifleri kadar protestolarıyle de devrini veren beyannamesidir.

Bu kitap için Türkiye'de nesli namına konuşan ilk eserdir, denebilir.

Mâi ve siyah, bir hayal kırıklığının romanıdır. Kitap, başında mavi sonunda siyah iki geceyle başlar ve biter. Ahmed Cemil, babası birdenbire öldüğü için, ailenin mes'uliyeti üzerine çökmüş, bir taraftan ufak tercümelerle hayatını kazanan, öbür taraftan da mektebini bitirmeğe çalışan genç bir edebiyatçıdır. Tek ihtirası kendisini serbestçe edebiyata verebilmek için bir gazete sahibi olmaktır. Loti'nin şiirini ve câzibesini anlattığı müslüman İstanbul mahallelerinden birinde küçük bir evde kendi çırpınmaları karşılığı ahenkli bir hayat içinde annesiyle, kızkardeşiyle beraber yaşar. Mektep arkadaşı zengin ve mesut ve binaenaleyh hür Hüseyin Nazmi'nin küçük kardeşi Lâmia, hayatının tek kaçış kapısıdır. Gayretiyle kendisine Bâb-ı Âli muhitinde bir çeşit şöhret yapmış, eski ve karışık kadrosuna rağmen, yenilik hareketlerinin öncüsü olan bir gazetenin en ileri gelenlerinden biri olmuştur, âdetâ animatörüdür. Arkadaşlarının delâletiyle kızkardeşini bu gazetenin çıktığı matbaanın müdürünün oğlu ile evlendirdi-

(1) Bu yazı hiç bir yerde intişar etmemiş, Tanpınar'ın müsveddelerinden alınmıştır. Fransızca kelime ve tâbirlerin çokluğu, Tanpınar'ın fransızcaya göre düşünmesinden ileri gelir. Tanpınar, bu kelimeleri daha sonra mümkün olduğu kadar türkçeye çevirirdi. Bazı cümlelerin karışıklığı da metnin düzeltilmemiş bir müsvedde oluşundan dolayıdır. Tanpınar. eski yazı ile yazdığı müsveddeleri ilkin daktiloya çekildikten sonra tashih ederdi. Kitap basılırken metni değiştirecek düzeltme, çıkarma ve ilâveler yaptığı da olurdu.

ği âna kadar bu saadet devam eder. Fakat enistesi sefih ve hoyrattır. Evdekiler hiç mesut değildir. Dram hem malî hem de kızkardeşinin hayatına mal olacak sentimantal tarafıyle günün birinde patlar. Enistesi tarafından brütalize edilen kızkardeşi ölür, ev satılır, Lâmia zengin bir adamla evlenir, Ahmed Cemil de annesiyle beraber bir taşra memuriyetine tayin edilerek gider.

Raci isminde sarhoş, ahlâksız, eski edebiyatın kötü miraslarıyle malul, mesuliyetten uzak bir şâir, neslinin mümessili olan Ahmed Cemil ile karşılaşır. Lâmia ve kızkardeşi, biri katlanmanın, öbürü gençlik ve güzelliğin, müreffeh hayatın verdiği imkânların tebessümüyle bu hayâl sukutu kitabını zenginleştirirler. Hâlid Ziya'nın başlangıç devirlerindeki bütün Bâb-ı Âli buradadır. Ahmed Cemil'in formasyonu neslinin formasyonu; titizlikleri, hiddetleri, aksülâmelleri, neslinin aksülâmelleridir. Daha *Ferdî ve şürekâsı*'nda yetişme meselesini ve muhitle o haşin ve kırıcı karşılaşmayı mevzu olarak alan Hâlid Ziya, bu ikinci büyük romanında kahramanını Bâb-ı Âli'nin ortasına atmakla nesli namına bütün bir konuşma rahatlığını elde etmiştir. Yapısı itibariyle de roman güzeldir.

Goncourt kardeşler, Alphonse Daudet gibi, biri eşyaya bakış ve "écriture artistique" le, ikincisi küçük insanların ve talihlerin üzerine şefkatle eğilmesini bildikleri — bittabi *Küçük efendi*'den bahsediyorum — bu yeni ustanın sanatını hazırlamış gibidirler.

Aşk-ı memnu'da bu sanat biraz daha genişler, eşyaya ve kendi kurduğu dile tasarrufu daha kuvvetlenir. Ayrıca romanın bir Boğaziçi yalısında geçen vak'asına rağmen, sembolik mahiyeti daha köklüdür. Adnan Bey, zengin, orta yaşlı bir İstanbul efendisidir. Tanzimat'ın bütün medeniyetine vâristir. Karısı ölmüş, iki çocuğu, çocuklarının mürebbiyesi Matmazel de Corton ve Behlûl adlı yeğeni ile bir Boğaziçi yalısında bir çeşit muvazeneli estet hayatı yaşamaktadır. Boğaziçi kayık safalarında rastladığı Bihter isminde bir kadınla evlendiği gün, bu muvazene bozulur. Düşkün bir kadının kızı olan Bihter, bu izdivaça para ve biraz da annesinden uzaklaşmak için razı olmuştur. Filhakika romanın belki en canlı tarafı, Bihter'in annesine benzemek, onun gibi düşmek korkusudur. Yazık ki, Adnan Bey, onu bu sukuttan koruyacak kudrette değildir. Can sıkıntısı, üvey çocuk kıskançlığı, evde uçarı Behlûl'ün bulunuşu ve nihayet tatmin edilmeyen ten, bu düşüşü âdetâ mukadder kılar. Ve Behlûl ile münasebetleri anlaşılan, evin içinde eskiden, eski mahallelerde yapılan baskınlara benzer bir skandal. Bihter rövelver ile intihar eder ve talihsiz baba hastalanan kızına kalır.

Pek az roman *Aşk-ı memnu* kadar bir satranç oyununa benzer. Kitabın malıdut kahramanları, Bihter'in kızkardeşi çok ahenkli ve rahat, evinde tatmin edilen Peyker ve onun çok mesut yaradılışlı kocası dramın dışında kaldığına göre, Firdevs Hanım'la beraber beş kişi birbirlerine karşılıklı vaziyetlerle kenetlenmişlerdir. Nihal, ölen annesi namına babasını ve evi genç kadından kıskanır. Bihter, hanımı olduğu evi ve kocasını eline alamamaktan muztariptir. Behlûl'ün Nihal'e olan sevgisi, Adnan Bey'in kızına olan sevgisi kadar onu muztarip eder. Adnan Bey kızı ve karısı arasında parçalanmıştır. Yalnız Behlûl,

Edebiyat-ı Cedide'nin alafrangalık namına icat ettiği her türlü moral endişeden uzak, sinik, septik, ten hazlarından yorgun, fakat ondan başkasını da bilmeyen bir çeşit kadın avcısı — *Bible*'in hem yılanı, hem de bizzat "adulter" in kendisi — bir çeşit hürriyeti muhafaza eder gibidir. Bu yalnız aşk ve aile münasebetleri üzerinde duran insanlarda bütün bu ihtiraslara yol açan bu can sıkıntısı ve işsizlik de, İstanbul'un kuruluşundan beri en işlek caddesi olan Boğaziçi'nin üstündeki bu yalıda önlerinde akan hayata bu yalnızlık, iyi okunursa bu romanı, devrindeki Türkiye'nin değilse bile, İstanbul'un yahut bir sınıfın romanı yapar. *Aşk-ı memnu,* muharririnin örnekleriyle olan münasebetlerini en iyi gösteren eserlerindendir. Üslûp, küçük teferruata dikkatleri ve "écriture artistique" i ile daima Goncourt kardeşlere ve Daudet'ye bağlıdır. Seçilmiş kelimeler üzerinde ısrarla elde edilen atmosfer yaratma arzusu, kahramanlarına garip bir şefkatle bağlanan muharririn insan işleri karşısındaki davranışını gizlemeğe çalıştığı hafif bir alay çeşnisi yine Daudet'ye, buna mukabil, dış âlem üzerindeki ısrarı, ruhî sitüasiyonları uzun tahlile rağmen, Goncourt'lara bağlanabilir.

Hakikatte Zola hâriç, bu virtüozun üzerinde bütün realistlerin az çok tesiri vardır. Bu "artisant" onları okuya okuya kendisine sade bir üslûp değil, bir görüş tarzı ve bir konstrüksiyon ustalığı, hattâ bütün melekelerle yaratılacak bir realite âlemi icat etmiştir. Çünkü bu insanların hakikaten etrafındaki hayatla alâkası azdır. Bu santimantalin idealize ettiği, yarattığı şey, belki de bu kadar inceden inceye tasvirini yaptığı, nüansları üzerinde durduğu hayatın kendisiyle ruh hâletlerini bu kadar sahîhe yakın verdiği insanlardır. Bu realist, hikâyelerinde, bize o kadar güzel anlattığı realiteye sırtını çevirerek çalışıyordu. Bir romancı için bir "attitude". Hiç bir kitap Edebiyat-ı Cedide Bovarizmini, Fikret'in ânında yakalanan bazı jestlere benzeyen şiirleri müstesna, bu iki roman kadar izah edemez.

Bu, dışarıya kapalı, bütün insanları birbirine çift alâkalarla bağlı bir ailenin dramıdır. Adnan Bey yalısında herkes birbirini kıskanır.

Aşk-ı memnu muharririnin Fransız realistleri ile olan münasebeti kadar, hayat karşısındaki kendi davranışlarını da bize daha bâriz bir ışıkta gösterir.

AHMED HİKMET MÜFTÜOĞLU

Ahmed Hikmet Müftüoğlu (1870-1927), Türk muharrir ve hikâyecisi. Mora'da öteden beri müftülük mevkilerini işgal eden bir ailedendir. Babası, Rum isyanı esnasında öldürülen Mora müftüsü Abdülhalim Efendi'nin oğlu Yahya Sezai Efendi'dir. Soyadı buradan gelir. 3 Haziran 1870 (3 Rebiülevvel 1287)'de İstanbul'da doğdu. Daha Galatasaray Lisesinde iken yazı yazmağa başladı. Mezun olduktan sonra hariciyeye girdi (1889); Marsilya, Pire, Poti ve Kerç'te 1895 senesine kadar şehbender kâtipliği, şehbender vekilliği ve şehbenderlik yaptıktan sonra, 1896 dan 1908 e kadar Hariciye nezaretinde merkezde çalışmıştır. 1908 de bir sene kadar, Nafia nezaretinde ticaret müdüriyet-i umumiyesinde bulunmuş ve tekrar Hariciye vekâletine avdet ederek, 1912 de Peşte başşehbenderliğine tayin edilmiştir. 1924 te Makam-ı hilâfet başmabeynciliğine getirilmiş ve 1926 da Hariciye vekâleti umur-ı şehbenderiye ve ticariye müdüriyetine ve aynı senede bu daire müdür-i umumiliğine ve sonra Hariciye müsteşarlığına tayin olunmuştur. Galatasaray lisesinde edebiyat ve bilâhare İstanbul Darülfünununda tarih-i edebiyat muallimliği etti (1328/1910). 20 Mayıs 1927 de İstanbul'da vefat eylemiştir.

Ahmed Hikmet'in edebî faaliyeti, ilk matbu eseri olan *Leyla yahut bir mecnunun intikamı* adlı hikâye ve biraz sonra da Baronne de Staff'tan tercüme ettiği *Tuvalet ve letafet* adlı kitap ile başlar. Bunları Alexandre Dumas Fils'ten tercüme ettiği *Bir riyazînin muaşakası* ve nihayet küçük bir ziraat eseri takip eder. Fakat asıl yazı hayatı evvelâ *İkdam'da* ve bilhassa *Servet-i fünun*'a intisap ettikten sonra başlamıştır. *Servet-i fünun*'daki hikâyelerini *Hâristan ve Gülistan* (İstanbul 1317/(1899-1900) adında, bir cilt halinde toplamıştır. Fr. Schrader bu hikâyelerden üçünü almancaya tercüme etmiş ve bunları Jacob'un *Türkische Bibliothek*'inde (VII, Berlin, 1907), *Türkische Frauen* (Türk kadınları) adı ile neşretmiştir. Meşrutiyet'ten sonra yazdıklarının mühim bir kısmı *Çağlayanlar* (İstanbul 1922) adlı kitabındadır. Ahmed Hikmet, *Servet-i fünun*'da dahi tamamiyle devrin modasına uymamış, lisanda ve tahassüs tarzında olduğu gibi, mevzularında da daima yerli kalmış ve zamanının Türkçülük cereyanına karışmıştır. Meşrutiyet'ten sonra, bu cereyanın en hararetli tarafdarlarından biri olmuş ve bir kısmı münferit bir aksülâmel hissini verecek derecede, öztürkçe yazılar yazmıştır. Ailesinin bilfiil şahit olduğu Rumeli Türklüğü inhitatının, onun sanatına tesir et-

tiği muhakkaktır. Hâkim vasfını, tam şeklini bulmamış bir şâir hassasiyet ve zenginliğinden alan son eserlerine, Türk tarihinin muhtelif safhaları, yakın tarihin elim hâdiseleri ve dağınık Halk edebiyatı unsurları mevzu ve ilham vermiştir. Trablusgarp muharebesi için yazdığı *Padişahım Al Menekşelerini Ver Gülümü* ile *Üzümcü, Yakarış* ve *Göç* eserleri içinde en hatırlanacak olanlarıdır. Ayrıca şiir ve musiki tarihimize dair araştırmaları bulunduğu gibi, lisanın tasfiyesi, imlânın tesbiti ve harf meseleleri ile de yakından uğraşmıştır. Hattâ Ankara'da Türk ocakları hars şubesi reisliğinde de bulunmuştur. *Yeğenim* adlı monoloğu, kendinde mizah kabiliyetinin mevcudiyetini gösterir. Ayrıca tefrika halinde intişar etmiş olan *Gönül Hanım* adlı bir romanı da vardır.

Bibliyografya: Ölümü dolayısıyle yazılmış muhtelif makaleler için bk.: *G. Türk yurdu,* 1927, sayı 30; *Güneş* mecm. sayı 11; Jacob, *Türkische Bibliothek,* VII (Berlin 1907), *Einleitung* (Fr. Schrader).

İSLÂM ANSİKLOPEDİSİ, cüz 3, s. 183 - 184

AHMED HAŞİM'E DAİR

Biz, bugünkü nesil, fikir ve sanat hayatına, Hâşim'in yıldızı altında girdik. Tefekkür ve tahassüsümüzde *Piyale* ve *Şi'r-i kamer* şâirinin büyük tesirleri oldu. İlk yazılarımızı onun etrafında yazdık. Onun için Hâşim'e borçlu olduğumuz şeylerin tam bir muhasebesini yapamayız. Bir gün, bu son yirmi otuz senenin fikir ve sanat hayatını toplu olarak tedkik edecek olanlar, onun kendinden sonra gelen nesil için nasıl bir mürşit olduğunu göreceklerdir.

Nurullah Ataç haklıdır : İstikbalin sanat tarihinde bu devrin adı Hâşim devridir.

Hâşim'den evvel, Türk dehasının Avrupa ile temasları birtakım şâirler yetiştirdi. Bunların içinde son derecede büyük olanlar ve son derecede sevimli olanlar şüphesiz ki vardır. Fakat hepsi, henüz tamamlanmamış bir istihalenin doğurduğu birtakım buut ve keyfiyet hatalarıydı. Kimi Davalaciro'nun çocuğu gibi nispetsiz vücudunu ışık altına çıkarmaktan mahçup, lûgat sahifelerinde gizlenip kaldı. Birkaçı ise, sadece yaptıkları işin büyüklüğüyle anılan birer üsture oldular.

Biz ilk def'a olarak Ahmed Hâşim ile Avrupalı mânâsında ve beşerî nispette büyük şâiri tanıdık; şiirin arkasında bütün bir estetik ve nizam âleminin mevcudiyetindeki zarureti öğrendik. Sanatla hayatın arasındaki münasebetin derecesini tayin eden, şiiri binbir temayüllü hayatın önünde anlaşılmaz bir dil ve acaip bir şarlatan vakarıyle vaazlar veren bir hatip gülünçlüğünden kurtarıp, onu ruhumuzla başbaşa kaldığımız pek az anların lezzeti yapan da odur. Bu itibarla *Dergâh mecmuası*'nda çıkan *Piyale* mukaddimesi hakikî bir dönüm yeridir.

İki türlü şâir vardır. Birisi umumun — bizdeki münevverler bu umuma dâhildir — kabule mütemail olduğu mânâda "ilhamlı" şâirdir. Günlerin ve anların getirdiklerini kendisine has bir teknikle ören adam. Paul Valéry'nin haklı olarak telgraf âhizesine benzettiği bu cins şâirlerin sanat karşısındaki vaziyetini izah eden birtakım kelimeler vardır ki, ekseriya eserlerindeki tenakuzun mazeretini de teşkil eder. Demin kullandığım ilham kelimesi, artık hiç kullanmadığımız sünûhat kelimesi gibi. İkinci kısım şâirler ise, bunun tam zıttıdırlar. Eserlerine tesadüfün hiç bir müdahalesini kabul etmezler, şiiri hariçten gelen bir itişin zarurî neticesi olarak değil, zekânın iradî bir gayreti olarak anlarlar. Ahmed Hâşim bu cinstendi. Kendi

iradesi, kendi zihnî cehtiyle yapmış olduğu bir dünyayı, kendi nizamıyla terennüm etti.

Bütün eserleri karıştırılsın, aynı derunî nizamın gittikçe kudretlileşen devamı görülür. Onda hiç bir şey, başka bir şeyi naksetmez, her şey, her şeyi tamamlar. Daha ilk şiirlerini yazdığı devirlerin mahsûlü olan makalelerinde bile bu nizam, bu yekpâre hayat ve sanat görüşü, şüphesiz çok eksik bir şekilde fakat gene mevcuttur.

Ahmed Hâşim şiire 1908 den sonra başlayan nesildendir. O, velveleli hâdiselerle, taşkınlık ve felâketle dolu senelerde, bir orkestranın tunç ve demirden uğultusu içinde uyanan berrak bir flüt sesine benzeyen bu şiirler, bittabi derhal dikkati kendine çekemezdi. Zaten efkâr-ı umumiyeye hiç bir tavizat vermiyordu, sonuna kadar da vermedi. O insanlara değil, bazı insanlar ona gitti. Hodbinlik diyeceksiniz, ne zararı var, muayyen bir dereceyi geçtikten sonra her şey güzeldir. Balkan Harbi'nin sonuna kadar olan bu devre onun en velut devresidir. Çünkü *Piyale*'deki *Şi'r-i kamerler*'le beraber bütün *Göl saatleri* bu devrindir.

Bu devredeki Ahmed Hâşim, sade telâkkileri itibariyle değil, bizzat eserlerinin de garplı örneklerine pek yakın olduğu bir Hâşim idi. Mallarmé'den ziyade onun şakirtlerine giden bir yazış ve duyuş tarzı vardı. Daha fazla sembolizmin "musikîye yakın bir şiir" hevesinden gelen serbest nazım tecrübesinden bahsetmek istemiyorum; nereden gelirse gelsin, biz bu tecrübeye *Zulmet, Yollar, O belde* adıyle tanıdığımız üç şaheseri ve onların melâlli idealizmini borçluyuz. Fakat bazı manzumeleri, *Şeb-i nisan*'ı :

O eski hücreye benzer ki ömrünün kederi

mısraının başladığı manzumeyi Rodenbach ile biraz fazlaca düşüp kalkmanın mahsulleri addedebiliriz. Keza *Aks-i seda* ve *Şi'r-i kamer*'lerde "Tel qu'en songe" şâirini uzaktan hatırlatan çeşniler vardır. Bittabi bunu söylemek, ne birincisindeki orkestral gururun, ne de ikincisinin ay ışığından örülmüş bir kumaşı andıran esirî nescinin aynen Régnier'de bulunduğunu söylemek değildir. Bu devrin asıl güzel eserleri, bize bugünkü Hâşim'i sade vaadeden değil, kısmen veren şiirleri, *Göl saatleri*'nin baş tarafındaki küçük manzumeleridir. Birer impressioniste resim etüdlerine benzeyen bu şiirlerde Hâşim, eşyadaki gizli mutabakatları yakalayan, tabiatın cevherini sızdıran bir şâirdir.

İkinci devre epeyce uzun süren bir sükûttan sonra *Şebab* mecmuasında çıkan *Merdiven* şiiriyle başlar ve o zamanki gençlerin çıkartmakta olduğu *Dergâh* ile devam eder. Ben onu *Dergâh*'da tanıdım. Ondan başka Yahya Kemal, Yakup Kadri de kendi muzaffer imzalarını, tanınmamış genç isimlerin arasına karıştırmaktan çekinmemişlerdi. Bir fantezi adamı tanılan Hâşim, Yahya Kemal ile olan bütün ihtilâflarına ve nihayet dargınlığına rağmen *Dergâh*'a sonuna kadar sadık kaldı. Ölümünden birkaç gün evvel bana gene ondan ve o günlerden bahsediyordu.

Bizim asıl sevdiğimiz Hâşim, şiirleri kadar şahıs ve fikirleri de yetişmemize tesir eden üstat ve büyük dost, bu ikinci Hâşim'dir. Birkaç senelik sükût onu değiştirmemiş, fakat takviye etmiş, lisanına ve sanatına büsbütün başka bir olgunluk getirmiş, şiirin sesini genişletmişti.

Artık o :

Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.

mısraının inkârı içinde yaşamıyordu. Hâlinde birtakım meseleleri halletmiş insanların emniyeti vardı. Artık, yazmak, yazmamak onun için bir fırsat meselesiydi. Zar avucunun içinde idi ve istediği anda onu fırlatarak kaderi yenebilirdi. Nitekim öyle oldu.

Dergâh ile beraber nesir yazan Hâşim de tanınmağa başladı. Daha evvel gündelik gazetelerde çıkmış bir iki yazı, bilhassa *Bir ecnebî ile mülâkat,* onun ne kudretli bir nâsir olduğunu göstermişti. Bunu *Müslüman saatı, Alev kelimesinin imlâsı hakkında* ve diğer, lezzetini ve kokusunu sonuna kadar hatırlayacağımız birer meyve gibi zaman zaman tattığımız makale ve fıkralar takip etti. Bunlar o vakte kadar mislini pek az veya hiç görmediğimiz derecede güzel şeylerdi. Fakat asıl kıymetleri bu güzelliklerinden değil — çünkü nesir, şiir gibi sadece güzeli istihdaf etmez — bize, Hâşim'in şiirlerinde en çok birer köşesini gösterdiği dünyayı izaha yaramalarından gelir. Bazıları onun nesirlerini şiirlerine tercih ediyorlar. Bu, yaprağı meyveye tercih etmeğe çok benzeyen bir zevk hatasıdır ki, tashihe bile değmez.

Hâşim'in nesri, onun rüyasıyle hayat arasına atılmış bir köprüdür. Bu köprüden o, bazen inandığı kıymetlerin propagandasını yapan bir güzellik havarisi, bazen de çirkinlik ve hamakat dünyasına akınlar yapan müthiş bir silâhşör hâlinde sık sık geçerdi. Tıpkı konuşması gibi.

"Hareket"in her itibarla hâkim olduğu bir dünyada, sadece bir "rüya" adamı olduğunu hissetmenin bazı acılıkları vardır. Bu, talihini vaktinden evvel bilmeğe çok benzer ki, herkes buna tahammül edemez. Hâşim'in konuşması ve nesri bu acılıkların zaman zaman boşandığı bir kaptır.

Hâşim'de hilkatin pek nadir bahşettiği mevhibelerden biri vardı. Etrafına her gün yenileşen ve hiç yıpranmayan bir ilk insan hayretiyle bakmanın sırrını bilirdi. Kanunları kadar yeknesak olan tabiatı her def'asında yeni bir renk ve ışık altında yakalaması bundandır. Onun şiirinde asîl bir istihale her an eşyayı kesif uykusundan uyandırır ve ona zengin bir hüviyetin kamaşmalarını izafe eder. Niçin söylemeyelim, Ahmed Hâşim bir primitifti. Fakat Gourmont'nun mektebinden yetişmiş ve Mallarmé'nin kapalı dünyasındaki mücerret, saf güzelliklerin esrarlı lezzetini tatmış bir primitif...

Fransız sembolizmi bir ucu Alman felsefesine ve bir ucu da bazı İngiliz şâirlerine dayanan çok çetrefil estetik manzumeleri kurmasına rağmen, şiir bahislerine hemen hiç bir zümreye nasip olmayan bir nevi vuzuh getirmişti. Bir taraftan şiiri kendi cevherine yabancı şeylerin müdahalesinden kurtarırken, diğer ta-

raftan onu en basit ve en esaslı unsuruna, yani kelimeye irca eder. "Şiirlerimizi fikirlerle değil, kelimelerle yazarız" sözü Mallarmé'nindir. İşte bu kelime zevki, hattâ bu kelime dini (çünkü sembolistler onu bir nevi din hâline getirdiler) onların sanatını izah eder, bunun bir formülle izahı ne kadar mümkünse!

Sembolistlerin ve onlarla beraber Hâşim'in anladığı bir tarzda kelimeciliği, hemen her şâirde az çok tesadüf edilen seçme titizliği ile karıştırmamalıdır Onun şiirinde kelime, ötekilerde olduğu gibi muayyen bir mânânın işareti, az çok muvaffak bir ses tertibinin cüzü olarak kalmaz, bütün bir telkin âleminin müjdecisi, bütün bir tedaî silsilesinin başlangıcı olur. Bir cümle ile o, sadece vision'un bir ifade vasıtası değil, bir parçasıdır; ve bazen de bütün istiareyi tek başına yüklenerek onun yerini alır.

Her kelime, mısradaki vaziyetine göre ya bütün kudret ve rengiyle aydınlanır veya silinir. Eski, yeni her şiirde içinde aydınlık şeylerin parıltısıyle yanan, veya sönmüş, bir dünya gibi yalnız bir gölge yığını hâlinde duran birtakım kelimeler bulabiliriz. Hâşim'in yaptığı, bu basit ve devamlı tesadüfü, tıpkı Mallarmé gibi şuurla idare etmesindedir. Buna varmak için kullandığı usulden, tecrübelerinden bahsetmedi. Fakat dikkatli bir tetkik bu yekpare mükemmeliyetin dayandığı sırrı belki de bulabilir.

Bir zamanlar onun şiirlerini vuzuhsuzlukla, ibhamla itham ettiler; bizzat kendisi de benimsemiş olduğu estetiğin icabı olarak bunda ısrar etti. Hakikatte ne o istediği kadar müphem şiirler yazabildi, ne de muarızları, bu yeni tarzda kendilerini şaşırtan tarafın ne olduğunu bulabildiler. Onun şiirleri, sözle sükûtun birleştiği müntehada yapılmış birer tecrübe idi. Eğer onlar bu yeni şiirde, öteden beri alışmış oldukları şeyleri arayacakları yerde, sadece bir "rüya" nın kendi fevk-at-tabia renklerini muhafaza edebilmek şartıyle başka nasıl anlaşılabileceğini düşünmüş olsalardı, gafletlerinde bu kadar ısrar etmezlerdi.

Ahmed Hâşim rüyalarını, daha doğrusu bu rüyaları kendisinde başlatan eşya ve dekoru anlatan adamdı. *Piyale mukaddimesi*'nde o kadar ısrar ettiği telkin kelimesi de bu mânâda anlaşılmalıdır. Şâirin kendisinde şiir hâletini uyandıran tabiat parçası veya eşya ile karii başbaşa bırakması ve "işte zarf bu, içini sen istediğin gibi doldur; benimkinin aynı olmasa bile benzeyen şeyleri duyacaksın!" demesi! Böyle bir şiire anlaşılmaz denemez. Zaten anlaşılmayan şiir yoktur. Brémond'nun meşhur konferansında Gérard de Nerval'den misâl olarak gösterdiği kıt'a bile, bu şiiri iyi okumuş olanlar için gayet açıktır.

Hâşim'in şiiri vâzıhtı, fakat bu vuzuh, meselâ Fikret'in vuzuhuna benzemez. Valéry kendi kahramanı olan M. Teste'den bahsederken "onda der, kökü aydınlıkta olan bir ağacın vuzuhu vardır, onun için karanlık görünür." İşte Hâşim'deki vuzuh. Daha doğrusu nesre ait mevzuların yerine sade hulyalarını ve ruh hâletlerini anlatanların vuzuhu.

Bittabi şiirde tek bir ruh hâli yerine âdeta hikâye ve romanda imiş gibi devam hâlinde bir hareket isteyenler, bu kendi üstüne çöreklenmiş sanattan bir şey anlayamayacaklar, onu akl-ı selîmin ötesinde görmeğe çalışacaklardı.

Hâşim'in sanatı, nağmesini bulmuş olan bir fikirdir. Hiç bir vaazda bulunmaz, hiç bir şeyi hikâye veya ispat etmez. Sonsuz bir uçurumun kenarında açmış nadide bir çiçek gibi, büyük ve ezelî endişenin, ölüm fikrinin etrafında altın arabesklerini örmekle iktifa eder. Onun içindir ki, bizzat kendisi, şiiri sözle musikî arasında, sözden ziyade musikîye yakın bir sanat olarak tarif eder:

Yarı yoldan ziyâde yerden uzak
Yarı yoldan ziyâde mâha yakın

Bu musikîde sadaların yerini kelimeler tutar. Çünkü kelimeler düşünen bir ruh, canlandıran bir renk sahibi oldukları kadar, zamanı taksim eden bir tannaniyete de mâliktirler. Şâir dediğimiz sihirbazın kudreti bu birbirinden ayrı, hattâ zıt kabiliyetleri tek bir mükemmeliyet hâline getirmesindedir. Zıt diyorum, çünkü bir kelimenin, ahengi ve kendisini teşkil eden hecelerin hususiyet ve renkleriyle, lûgattaki mânâsına ihanet ettiği kesretle vâkidir. Şiir lisanında vasıfların büyük rolü buradan gelir. Hâşim'in bu tarafı çok kuvvetliydi.

Bütün bunları söylemekle Hâşim'in şiirine yegâne nizamını musikî verirdi, demiş olmuyorum. Belki bu şiirin bazı taraflarının ancak musikî vasıtasıyle izahı mümkündür kanaatindeyim. O, şiiri bir nevi "évocation" lisanı yapmıştı. Şeklin hendesesini kırıp atmış, kafiyeyi uzak bir ses tedaisi ve bir nevi tema tekrarı hâline getirmişti. Hattâ meselâ *Bir günün sonunda arzu* ve *Şafakta* gibi bazı manzumelerinde muayyen ses kıymetlerinin bir nevi "variation" larını bile bulmak mümkündür.

Fakat, o, bundan ileri gider, on - on beş senelik bir fâsıla ile iltihak etmiş olduğu garp neslinin birçok telâkkileri gibi imkânsız olan hulyasını da kabul ederdi. Bir gün, bu yaz bana arapların Celcelûtiye kasidesine benzeyen bir manzumenin hakikî şiir olacağını söylemişti. Malumdur ki, bu kaside hiç bir mânâsı olmayan kelimelerden mürekkep bir nevi tılsımdır. Bereket versin ki, buna hiç teşebbüs etmedi ve eserinin musikî ile olan münasebeti, haddizatında sözde mevcut olan bazı imkânları sonuna kadar kullanmaktan ibaret kaldı.

MÜLKİYE MECMUASI, nr. 27, Haziran 1933, s. 18 - 22

AHMED HAŞİM'E AİT HÂTIRALAR

Ahmed Hâşim'i *Dergâh*'ın çıkacağı günlerde tanımıştım. O zamanlar biz, Dergâhçılar İkbal Kıraathanesinde toplanırdık. Yahya Kemal de hemen her zaman buraya gelirdi. Ben tâ ilk okumalar çağından beri hayranı olduğum Ahmed Hâşim ile tanışmağı çok istiyordum. Fakat sıkılgan tabiatlı olmam bir türlü onu bizzat gidip görmeme mâni oluyordu. Halbuki İkbal'den beş on adım ötede, Düyun-ı Umumiye'de memur olduğunu da biliyordum. Onun için işi tesadüfe bırakmıştım. Nihayet bir gün arkadaşlardan biri Hâşim'in öğle yemeğinden sonra İkbal'e geleceğini haber verdi. Ben gittiğim zaman onu her vakitki köşemizde, önünde bir nargile, kaşlarını kaldıra kaldıra konuşur buldum. O gün neler söyledi, şimdi pek hatırlamıyorum. Bir aralık İran'dan bahsetti zannediyorum. Mecmuanın adını beğenmemişti, haşhaşî kelimesini daha münasip görüyordu. Arkadaşlardan birisi klişeyi provalarıyle gösterdi, onu da beğenmedi: "Çok muntazam... dedi. Acemi bir adama kırık bir kalemle yazdırsaydınız daha iyi olurdu." Derin, girift çizgileriyle başı, sert bir ağaca oyulmuş hissini veriyordu. Ara sıra keskin bir istihza bu çizgileri birbirine karıştırıyor ve o zaman çehresi bir Afrikalı mâbut kadar hoyrat, haşin ve yabancı oluyordu. Konuşurken mübalâgalı ve muttarit el hareketleri yapıyor, fakat cümlelerini ağzından ziyade âdetâ yüzünün müteharrik çizgileri ve gözlerinin bakışı tamamlıyordu ve bu gözler çehreden müstakil gibiydi.

Ben şiir dediğimiz şey için bu baştan daha güzel bir mahfaza, zekâ denen kıvılcım için bu gözlerden daha mükemmel iki menfez görmedim.

İlk bakışta, bütün harekâtında tamamen ferdî olmasını istediği anlaşılıyordu. Hâlinde Yahya Kemal'in o biraz derbeder genişliği, sohbete kendisini kaptırışı yoktu. Gide'in Mallarmé için söylediği bir söz vardır: "Garip şey! O konuşmadan evvel düşünürdü..." Bu cümleyi eğer o zamanlar okumuş olsaydım, muhakkak Hâşim'i ilk dinlediğim o günü hatırlardım. Orada her şey, söz, hareket başkalarından ayrılmak isteyen bir dikkat ve araştırmanın murakabesi altında idi. Fakat çok çocukça olan mizacı ekseriya bu dikkati aldatıyor ve onu oyunuyle —çünkü bütün bunlarda karşısındakini şaşırtmak arzusunun mühim bir hissesi vardı — hakikî çehresi arasında bırakıyordu. Sonraları anladım ki, Baudelaire nasıl bütün ömrünce bir isteriyi beslemişse, o da öylece fantezisini beslemiş ve ni-

hayetinde onun esiri olmuştu. Hiç olmazsa böyle görünmek belli başlı "attitude"ü idi. Fakat unutmamalı ki, bu fantezinin altında, en olgun bir zekâ, en sağlam bir anlayış ve çok temiz, çok insan bir kalp vardı. Denebilir ki: "Her asîl şâir gibi, insanla meleğin arasında idi!" Zaman zaman çılgın asabiyetleri, haksızca hücumları ve zâlim istihzaları olurdu. Fakat bütün bunlara kendisi de biraz sonra gülerdi. Şiirden ve güzelden maada hiç bir şeyin ciddiyetine kail olmamış olan bu insan için hayatın bütün manzaraları, bütün tezahürleri vakit vakit tatlı, ekseriya da acı bir oyundan ibaretti. Hâşim eğer çocukça mizacını yenebilse idi, eminim ki, bu oyuna serbest ve zengin fantezisiyle sadece dışından, kendisini hiç kaptırmadan refakat edecekti.

Kendi zaaflarını gayet iyi bildiği için, bazı insanî zaafların üstünde idi. Af ve unutmak en birinci hasleti idi. Onun hâtırasını taziz ederken Yahya Kemal'e hücum etmeği bir nevi dostluk vazifesi addedenler bile oldu. Halbuki Hâşim, ölümünden birkaç hafta evvel Yahya Kemal'den âdetâ rikkatle bahsediyordu.

En büyük zaafı kendisini hayatta bir "dupe", hiç olmazsa kâfi derecede müsellâh olmayan bir adam telâkki etmesinde idi. Bu zaaftır ki, onu zaman zaman kıskanç, huysuz, hoyrat gösterirdi. Halbuki hakikatte kuru ekmeğini ilk rastgeldiğiyle paylaşacak bir yaradılışta idi.

Dergâh'ın çıktığı müddetçe buluşurduk, fakat dost olmamıza birçok mâniler vardı. Biraz da yaşımızın icabı olarak içinde bulunduğumuz hissî hava, onun kolay kolay hoşlanacağı şeylerden değildi. Bu olgun ve hakikî mânâsıyle büyük şâirin, şiiri ve hayatı on sekiz yaşındakiler gibi anlamaması kadar tabiî ne olabilir? Mamafih ara sıra bana, mânâlarını ancak birkaç sene sonra, fransız şâirleriyle, bilhassa Baudelaire ve ondan sonrakiler ile epeyce düşüp kalktıktan sonra anlayabildiğim çok şâyân-ı dikkat nasihatler verdiği olurdu.

Yahya Kemal'le darılması üzerine beni de her nedense düşmanlarının arasına kattı, hattâ ara sıra Yahya Kemal için sarf ettiği iltifatlardan pay bile çıkardığı olurdu. Onu ziyaret eden arkadaşlar, her gün gelip bunları bana anlatırlardı. Bunlardan bir tanesini, bir kenarına sokulmağa çalıştığım edebiyat sofrasında, hiç suçum olmadan ne hazin vaziyetlere girdiğimi anlatmak için yazıyorum.

Gûyâ Yahya Kemal ile Türbe'deki muhallebicilerden birinde imişiz. Yahya Kemal, Hâşim'in aleyhinde atıp tutuyor, kendisine yaptığı fenalıkları sayarak bana dert yanıyormuş. Ben ikide bir muhallebi kaşığını bir kılınç gibi sallayarak ayağa kalkıyor ve "müsaade edin Kemal Bey, gideyim o herifi öldüreyim" diyormuşum. Yahya Kemal kendisini pek rikkate getiren bu fedakârlığı:

— Otur, kahraman çocuk... Bir muhallebi daha ye, diye taltif ediyormuş. Böylece üstat ve tilmiz, mukaddes bir gazap içinde karşı karşıya bütün dükkândakileri silip süpürmüşüz.

Bir iki sene sonra, bir Anadolu dönüşünde, bir gün Tünel'de ayağına yanlışlıkla bastığım bir beyden af diliyordum; meğer Hâşim'miş. Öpmek için eline sarıldım ve bana haksız yere darıldığını anlatmak istedim. Fakat o beni: "Dar-

gınlık akran arasında olur" diye payladı ve koluma girerek Löbon'a kahve içmeğe davet etti.

Asıl dostluğumuz birkaç sene evvel Ankara'ya yaptığı kısa bir seyahat esnasında başladı. Lozan Palas'da ziyaretine gittim. Ankara'yı çok beğeniyor, fakat otel odasını yadırgıyordu, — zaten yalnızlığa hiç tahammülü yoktu — böbreklerinden rahatsızdı, üstelik bir cidalden yeni çıkmıştı. Aleyhinde bulunacağı birçok insanlar vardı. Elhâsıl her itibarla onu zayıf bir anında yakalamıştım. O gün birkaç saat konuştuk, bana epeyce açıldı ve bilhassa kendisine "Arap" denilmesinden şikâyet etti ve bunda yerden göğe kadar haklıydı.

Hastalığını işittiğim zaman Ankara'da idim. Eylülde İstanbul'a gelir gelmez ilk işim kendisini ziyaret etmek oldu. Gündüz uykusu zamanı imiş, beni caddeye bakan odaya aldı, elime birkaç kitap ve gazete tutuşturdu, uyumağa gitti. Fakat beş dakika sonra "üstat" diye hâlimi sordu. Kapılar açık olduğu için odadan odaya garip ve fâsılalı bir mükâleme başladı. Nihayet dayanamadı, "zaten senden evvel uyumuştum..." diye kalktı geldi.

Muhakkak bir ölümden kurtulmuş olmanın verdiği sevinç ve hafiflik içinde idi. *Milliyet* gazetesi o günlerde Falih Rıfkı Bey'in *Roman*'ını tefrika ediyordu. Hâşim bu güzel kitapta kendisine ayrılmış satırlardan çok memnun olmuş olacak ki, gelir gelmez bana onları okudu, Alman hastahanesinden şikâyet etti, genç doktorlarını methetti, hastalığından ziyade yemek yiyemediğinden müteessirdi. Tuz yerine kullanmak mecburiyetinde olduğu kimyevî maddeyi, çok gadr gören bir insan tavrıyle bana da tattırdı. Hakikaten acaip bir şeydi.

O gün akşama kadar onun yanında kaldım, ondan sonra da yolum düştükçe gittim. Almanya'ya gideceğine çok memnundu: "Orada bir böbrek âlimi var... Hem tabiî tuza yakın bir madde varmış, burada bulduramadık, gelirken imtiyazını alacağım..." diyordu.

Bu Almanya seyahatinin, ona bir türlü ayarını muhafaza edemeyeceği bazı serbestîler vermek suretiyle ölümünü tacil edeceğini tahmin edemediğimiz için hepimiz buna seviniyorduk.

Hasta olması, ölümle aylarca göz göze bakışması onu çok değiştirmiş, âdeta bir nevi kemal getirmişti. Artık insan kırmaktan çekiniyor, birisi hakkında kazara sarf ettiği biraz kuvvetli birkaç cümle olursa: "Allah aşkına söylemeyin... Hem ben onu çok severim" diye kulağına gitmemesi için tedbir alıyordu. Yemek zevki, kendisinde göze ait bir zevk olmuştu. Kendi yiyemediği yemekleri yaptırıyor ve dostlarını davet ediyordu.

Almanya'dan döndüğünden bir hafta sonra görmeğe gittim. Gayet neş'eli idi. Kapıdan müjdeledi:

— Haftada iki gün ete müsaade ettiler.

Sonra yeni yazmış olduğu iki mısraı okudu:

Bir kuş düşünür bu bahçelerde
Altın tüyü sonbahara uygun.

Bütün bir mevsimin cevherini bu iki mısraa toplamışsınız, dedim. O gün bana birçok projelerini anlattı. Sadece kît'alardan mürekkep küçük bir şiir mecmuası yapmak istiyordu. Tab'ını benimle Ahmet Kudsî'ye bırakacaktı. Kudsî'nin şiirlerinin basılışını pek beğenmişti. Tıpkı onun gibi olacak diyordu. Seyahat hâtıralarını yazacak, *Ovide tercümesi*'ni tekrar gözden geçirip bastıracaktı. Maarif Vekâleti hesabına yapmış olduğu bu güzel tercümeyi bana daha evvel göstermiş olduğu için kısmen daktilo edilmekten başka bir işi olmadığını biliyordum. Ayrıca Paul Valéry'nin *Eupalinos*'unu tercüme etmek istiyordu. Birkaç sene evvel Valéry'yi sadece şiirleriyle tanıdığı zamanlar pek o kadar sevmemişti. Hattâ bir akşam beraberce Kadıköy'üne geçerken, bu şâirden kendisine pek hararetle bahsettiğim için bana biraz kızmıştı. Fakat son zamanlarda nesrini pek beğeniyor, "kitap böyle olmalı!" diyordu.

Ben kendisine *Eupalinos*'u kısmen tercüme ettiğim hâlde, sonra vazgeçtiğimi, bence asıl maksat bu kitabı türkçeye kazanmak olduğu için bunu yaparsa son derece iyi olacağını söyledim. Benim müsveddelerimi görmek istedi, ne ben o müsveddeleri bulup kendisine götürebildim, ne de o tercümeye başlayabildi. Halbuki Hâşim'in eliyle bir Valéry tercümesi hakikaten güzel bir şeydi. Yazık ki, bütün bu tasavvurları, ölüm kapının arkasından dinliyormuş. Yukarıda naklettiğim beyit bile yarım kaldı.

Hemen her gün kendisini ziyarete giderdim. Evi yavaş yavaş benim için Baudelaire'in *Chambre double*'undaki sihirli oda gibi bir şey olmuştu. Oldukça ezici bir meşgale içinde geçen günün yorgunluğunu, yarının hain endişelerini onun eşiğini atlar atlamaz unuturdum. İçime şiirin ferahlığı dolardı.

Şimdi Bahariye Caddesine bakan küçük odada, kenarına saksılar dizilmiş geniş pencerenin yanında başbaşa veya bir iki yakın dostla beraber akşamı beklediğimiz saatleri hatırlıyorum. Ses ve sadanın kesildiği, fenercinin, caddenin havagazlarını yakmağa başladığı bu saatler onun müntehap zamanı idi. Muhayyilesi hakikî eb'adını bu saatte bulurdu. Pencerenin önünde, omuzunda battaniyesi, koltukta bağdaş oturur, komşu evin bahçesindeki palmiyenin belirsiz kımıldanışlarını seyrede ede konuşurdu. Havagazını çok severdi. Bu mavi ve soluk ışıkta hülyavî bir şey, bir taraf bulurdu. Kadıköy'üne biraz da hâlâ sokaklarında havagazı yandığı için meftundu. Onlar caddede yanınca, canlı ve gürültülü neş'esini kısar, rüyasının adamı olurdu. Bu anlarda Hâşim'in yüzü bütün bir cangıl havası içinde kalıyordu, denebilir ki akşamın onda uzvî bir tesiri vardı. Kim bilir belki de biraz sonra yalnızlıkla, acılar ve vehimlerle dolu gecenin başlayacağını düşündüğü için misafirliğimizi temdide çalışırdı. Fakat hiç bir şey belli etmeden, en tabiî çehresiyle...

Asıl tatlı konuşması bu zamanlarda idi.

Konuşan Hâşim, eski masallarda tanıdığımız sihirbazlara çok benzerdi. Bakışın, müteharrik yüz çizgilerinin, dudak ve ses ifadeleri ile muttarit el hareketlerinin ayrı ayrı tuttuğu, aydınlattığı, mânâsını değiştirdiği, kuvvetlerini azaltıp ço-

ğalttığı beş on kelime, yani beş on sihirli değnek darbesiyle bulunduğunuz yerin havası, eşyanın mahiyeti değişir, dünyanıza Hâşim'in nizamı hâkim olurdu. Evet, bu sihirbaz isterse penceresinin önünde dizili saksıların cılız yeşilliğinde size bir Afrika ormanını seyrettirir, duvardaki resimleri çerçevelerinden taşan canlı varlıklar yapar, bir komşunun evinin, şüphesiz dünyanın her tarafında olduğu gibi oldukça can sıkıcı bir aile hayatına örtülmüş perdelerinden bütün bir Hofmann dünyası yaratırdı.

Söze ilk önce lâalettayin ve hattâ biraz güçlükle girer, karşısındakinin alâkasına göre canlanırdı. Eğer bu alâka tam ise ve bu insanlar sevdikleri ise bir iki sun'î sıçrayıştan sonra mucize başlardı. İçinde en bâkir imajların şimşekler gibi birbirleriyle çarpıştığı, eşyanın sonsuz bir değişmeğe maruz kaldığı bu hüküm, renk, hava tezatlarıyle dolu konuşma bir rüyaya o kadar yakın ve alelâde sözden o kadar ayrı idi ki, bazı dostlarının bütün gayretine rağmen Ahmed Hâşim'in sözlerinin nakledilebileceğine kani değilim. Ben onun konuşmasını Mephistopheles'in bir çam masadan muhataplarının ağzına akıttığı sihirli şaraba benzetirdim. Büyü bittiği ve Hâşim sustuğu zaman sadece deminki mestînin lezzetini hatırladık. Şüphesiz ki, hepimizin aklında onun birçok nükteleri ve cümleleri vardır. Fakat bunlar Hâşim'in konuşmasında herkesten ayrıldığı tarafları değil, bilâkis birleştiği taraflardır. Hâşim'in o kadar sevilmesi de bunu gösterir. Mamafih bunların bile asıl kudreti sözün kendisinden ziyade, söyleyiş tarzından gelirdi.

Bunu bilmeme rağmen aşağıdaki fıkrayı anlatmağa kalkmam, bazı iğvalara kolay kolay mukavemet edilemeyeceğini göstermez mi?

Bir gün kendisine, Ankara'da bulunan ve sanatla filân pek az alâkası olan maruf bir zatın salonunda Verlaine'in bütün külliyatının bulunduğunu söylüyordum. Dalgın dalgın duran Hâşim, birdenbire koltuğundan :

— Aman, Verlaine'i kurtaralım, diye fırladı.

İsterseniz manzarayı tamamlayabilirsiniz.

Şu bakır zirvelerin ardından
Bir süvari geliyor kan rengi.

O gün zaten Hâşim'in en güzel günlerinden biri idi. Biraz evvel bize Büyük Harp esnasında gördüğü Ankara'yı anlatmıştı. Yazık ki, bu harikulâde "évocation"u tekrar edebilmek mümkün değil. *Salambo*'nun hiç bir sahifesi bu kadar renkli değildir. Bir müddet sonra da yeni bir mecmua çıkarmak arzusundan bahsediyordu. İçimizden biri "Haşhaş" çıkaralım, dedi. Hâşim biraz düşündü:

— Haşhaş... hayır dedi, artık o devir geçti, ben "rüya" dan bıktım. O bir zamanlardı.

Son derecede hassas ve mükrim bir ev sahibi idi. Biraz yabancı bir misafir karşısında saatlerce çektiği ıztırabı duyurmadan sabrederdi. Dünyada en az tahammül edebildiği şey kötü şâir ve ahmak adamdı. Fakat misafirperver bir ev sahibi sıfatıyle bunlara bile tahammül ederdi. İkramının bazen tuhaf cilveleri olurdu. Nasılsa kil dediğimiz toprağı yemeğe alışmıştı. Odasında masanın üstün-

de mavi bir çanak içinde kil eksik olmaz, zaman zaman ağzına atar çiğnerdi. Bütün misafirlerine de ikram ederdi. Reddettiniz mi sizi ancak çocuklarda görülen bir mürailikle kandırmağa çalışırdı: "Hele bir tadın... Bakınız ne kadar memnun olacaksınız, ağzınızın içinde sanki bütün bir peyzaj eriyor..." Bu cümlelere zeki, alaycı gözlerinin ısrarını, sevimli yüzünü ilâve edin, reddetmek imkânının azlığını derhal kabul edersiniz. Sonraları kile, kakule de ilâve edildi, artık kahvelerimizi kakuleli içmeğe başladık.

Hemen her gidişte günün yeni bir vak'asıyle karşılaşırdık. Hâşim kedisine kızar ve birkaç çocuğuyle beraber onu kovar. O gün matrud kedinin bütün huysuzluklarını dinlerdiniz, ertesi günkü ziyaretinizde aynı kediyi ayaklarınıza sürünür görünce, izahat verirdi: "Barıştık." İki gün sonra vak'a emektar hizmetçisi ile tekrarlanırdı. Hayvanları çok sever ve onlara kıyamazdı. "Evime canlı giren tavuk, kendi kendine ölmeğe mahkûmdur" derdi ve sonra bir tavuk için bu kendi kendine ölmeği pek hazin bulmuş olacak ki, "bîçâre" diye acırdı.

Ara sıra azil ve nasp hâdiseleri de olurdu. Dostlarından birine kızar, onu dostluğundan azleder, hiddeti geçince tekrar eski mevkiini iade ederdi. Şurasını söyleyelim ki, bu azil ve nasp hâdiseleri hemen hemen aynı isimler üstünde olurdu. Sonuna doğru bir dost antolojisi yaptığını işittim.

Hastalığın iyiden iyiye kemirdiği bu vücuttan yaşamak sevgisi sonsuz bir kudret senfonisi hâlinde taşardı. Hasta görünmekten, şikâyetten hoşlanmazdı. En dermansız anlarında bile doktorlarını sadece bir dost gibi kabul etmeğe çalışır, misafirlerini güler yüzle karşılamağa ve onlarla hiç bir şey yokmuş, en tabiî zamanlarında imiş gibi konuşmak isterdi. Garibi bu ki, muvaffak da olurdu.

Kâmil bir insan iradesinin muktedir olabileceği şeylerin azamîsini onun hastalığında gördüm. "Bu adam muayyen bir dereceye kadar uzviyetinden gelen ıztıraplarını bile yenerdi" sözünü onun için kullanırız; bu söz ki, muharririnin de itiraf ettiği veçhiyle, beşerî imkânların haricinde zihnî bir tasavvur için söylenmiştir.

Frankfurt seyahatnâmesi'nin çıktığı günlerde idi. Çok tehlikeli bir buhran geçirmişti. Doktorlar fazla sürmemek şartıyle ziyaretine müsaade ettikleri zaman Ahmet Kudsî ile beraber gittik. Yatakta ve çok mecalsizdi. Bizi her zamanki iltifatıyle: "Geliniz bakalım, sembolist şâirler..." diye karşıladı. Güçlükle nefes alıyor, sık sık dalıyor, pek az konuşabiliyordu. Bir iki def'a artık öleceğinden bahsetti. Gitmek için ayağa kalktığımız zaman şu mısraı söyledi.

Şâirlerin en garibi öldü.

Fakat bizi böyle üzüntü içinde göndermek istememiş olacak ki: "Kim imiş o ölen..." diye alay etti.

Yatağında bir arı gibi çalışıyordu. En son yazılarından biri olan *Yemek*'i ölümle pençeleşirken yazdı. Hemen her gün elinde veya yanıbaşındaki masa üstünde yeni bir kitap görürdüm.

Yavaş yavaş uzviyetini terkeden bütün hayatî kudretleri başında ve sonra da gözlerinde toplandı. Onun gözleri için ne kadar çok söylendi ve yazıldı. Fakat hiç birisi fazla değildi. Mahkûm olduğunu en fazla bildiğimiz zamanlar bu gözler harikulâde bakışıyle bize ümit veriyor, bizleri aldatıyordu.

Ölümünü kapısının önünde haber aldım. Evde yakın dostları ve kendisini o kadar seven doktorları vardı.

Başını ebediyetin yastığında gördüğüm zaman, yıllarca en asîl bir endişe ile yaşamış olmanın bir insan yüzüne verebileceği şeylerin ne olduğunu anladım. Ölüm, yüzünün çizgilerini hiç değiştirmemiş, sadece bütün ömrünce mahrumu olduğu bir sükûneti getirerek onu tamamlamıştı.

YENİ TÜRK, nr. 70, Temmuz 1933, s. 867 - 872

7. Bölüm

YAHYA KEMAL

YAHYA KEMAL'E HÜRMET

Yahya Kemal geldi. Onun canlı hüviyetinden uzun seneler uzak kalmanın ne demek olduğunu bilenler, şimdi ona kavuşmanın sevinci içindeler. Mesut bir tesadüf beni oluş çağlarımda onun balı ile beslenenler arasına soktuğu için ben de bu sevinenlerin arasındayım. Yahya Kemal edebiyatımızın pek az yetiştirdiği büyük üstatlardan, mürşitlerindendir. Onun sohbetini dinlemeyenler, yaşadığımız devrin en mucizeli lezzetlerinden birini tanımamış demektir. Ben, ancak Yahya Kemal'i dinledikten sonra, sözün esrarengiz ve yaratıcı kudretini anladım. (Bidayette kelâm vardı) cümlesinin sırrını, bu her anında velut zekânın aydınlık oyunlarını takip ede ede öğrendim. Ve hakikaten bugünkü şiirimiz onun kelâmı ile başlar. Yahya Kemal'den evvel Türk şiirinin ne hâlde olduğunu hatırlatmağa lüzum var mı? Bir taraftan Fikret'in ve onun bir bakıma devamı olan Mehmet Âkif'in manzum nesir tecrübeleri, diğer taraftan Türkçülük cereyanının yaptığı aksülâmel şiirimizi garip bir inhilâle düşürmüştü. Mısraın asaleti kalmamış; musikî, ahenk gibi şeyler büsbütün unutulmuştu. Acaip bir iskelet takırtısı ile dolu manzumeler yazılıyor ve garibi de budur ki, beğeniliyordu. Türkçe hakikî bir şâire muhtaçtı. Yahya Kemal işte böyle bir zamanda geldi. Ve bu gelişle şiirimizin havası baştanbaşa değişti. Elden ele dolaşan birkaç manzumesi yeni yetişenlere örnek oldu. Etrafına bütün bir nesil toplandı. Hakikaten o, zamanının her ihtiyacına cevap verecek adamdı. Şiirimize eski asaletini iade eden o olduğu gibi, hecenin zaferini temin eden de o olmuştur. Neslimiz için onun sohbeti ve onun eserleri en istifadeli mektepti. Biz, bugünün yazı yazanları ilk hızımızı hep ondan aldık. Ve galiba da yaptığımız işte, iyi şeyler varsa çoğu ona aittir.

Hiç bir şâirimiz onun kadar kendi kendisini tekrardan çekinmemiş, her manzumesinin ayrı bir güzellik âlemi olmasında ısrar etmemiştir. Bunun içindir ki, onun şiirlerinden bahsetmek çok güçtür. Yahya Kemal dilin mükemmeliyet imkânlarını en son haddine kadar yoklamış, tartmış ve bulmuş olan adamdır. Bâkî ve Nef'î'den sonra türkçenin hâkim şâiri odur. Bu hükümde bir mübalâga bulmak isteyenler *Ses*'i, *Deniz*'i ve *Açık deniz*'i tekrar okusunlar. Bilhassa son ikisinde insan sesi âdetâ okyanusların uğultusuyle yarış eder gibidir. Ve şüphesiz ki, melânkolisini ve ıztırabını bu kadar geniş çığlıklarla haykıran bir adamı anlatmak için dev kelimesinden başka sıfat bulunamaz.

Yahya Kemal güzeli, nadide ve uçucu hayallerde arayan şâirlerden değildir.

Onun şiirlerindeki güzellik, çıplak bir güzelliktir. Denebilir ki, bu büyük adamın içinde eski bir heykeltraş ruhu vardır. Lisanı bir mermer kitlesini yontar gibi geniş ve cesur hamlelerle işler. Söze mermerin ve tuncun salâbetini verir. Onun içindir ki, her mısraı âdeta yekpâre bir güzellik sahibidir. Ve bu hâl bitmemiş, tek başına kalmış mısralarda daha ziyade göze çarpar; dört tarafını sükûnun çevrelediği bu eksik mısraların lezzetini nasıl anlatmalı... Onlar geçmiş zaman ustalarından kalmış madalyonlar kadar telkinkârdır. Hâfızada teganni ede ede kendilerini tamamlarlar.

Gazellerinde ise Yahya Kemal büsbütün başka türlü bir sanatkârdır. Aynı titiz dikkat büsbütün başka tesirleri elde etmek için uğraşır. Hiç bir şâirimiz onun kadar geçmiş devirlerin zevk ve dehasını istediği zaman kendisinde hazır bulmamıştır. Onun zengin kafiyelerine ve geniş ritmine zaman, asırların üstüne kapattığı siyah abanoz kapılarını derhal açar. Çünkü bilir ki, ba'sü ba'd-el-mevtlerin efendisidir. Aruzun bu son şâiri gazellerle muhteşem bir an'aneyi hakikaten lâyık olan bir şekilde kapattı.

Yahya Kemal'in tarih zevki, tarih anlayışı en kuvvetli taraflarından biridir. Her devri en bâriz taraflarından yakalamağı bilir. Güzel bir tesadüf, bana on gün evvel eski *Tasvir-i efkâr* koleksiyonlarında onun İstanbul'un fethi için yazmış olduğu bir yazıyı okuttu.

Yazıldığı devrin havasını artık kaybettiğimiz bu makalenin üzerimdeki tesiri harikulâde bir şeydi. Pek az muharrir onun kadar hüviyetini her eserine koyabilmiştir.

Sohbetinden bahsedecek değilim. Bu, zekânın her türlü parıltısıyle dolu konuşmayı bir kere olsun dinleyenler eminim ki unutamazlar. Bu kadar besleyici bir konuşmaya pek az tesadüf edilir.

Onun için kısır diyenler, velut kelimesinin mânâsını yanlış anlayanlardır. Dehayı Amerikanvâri bir istihsal makinesi addedenler, şiiri astar gibi uzunluğu ile ölçülen bir nesne sayanlar elbette ki, bu sıkışık güzelliklerden, titiz sanatın, hiç bir zaman çığırtkan olmayan gür sesin ve kamaştırıcı hayalin mucizelerinden bir şey anlamayacaklardı.

Yahya Kemal veluttur. Fakat bu veludiyet keyfiyettedir. Her manzumesinde apayrı bir güzellik dünyası yaratanların velutluğudur. Onun yaratıcılığından şüphe edenler bilmem artık var mı? Varsa Mütareke senelerinin herhangi bir gününü düşünsünler. Her an yeni bir terkibin peşinde koşan bu zekâ, eski Bâbıâli Caddesinin en büyük canlandırıcısı idi. Kalbindeki ateş ve imanı matbaadan matbaaya taşıyan Yahya Kemal, çok def'a ertesi sabah gazetelerini okurken hiç bir gurur duymadan bir gün evvelki tembel konuşma saatlerinin meyvesini toplamış olurdu.

Makalelerinden bahsetmiyorum. Onları bizim gibi oluş çağlarında okuyanlar, o günlerin ıztırabına getirdikleri teselli ve ümitleri kolay kolay unutamayacaklardır.

Bazı manzumelerinde insana bir Lâle Devri bezminde sızıp 1330 senelerinde uyanmış hissini veren bu adam, şâirin cemiyet hayatındaki rolünü çok başka türlü görür ve her türlü sanatkârane ferdiyetçilikten uzak düşünürdü, millî mücadelenin büyüklüğünü ve ondan çıkacak insanî dersi ne kadar güzel ve erken anlamıştı.

Onun içindir ki, Darü'l-Fünûn'daki dersleri gibi hususî sohbetleri de esir İstanbul'dan hür Anadolu dağlarına ve kanlı cenk yerlerine açılan en kısa yollardan biriydi.

Bizde pek az şâir onun kadar zamanında gelmiş ve onun kadar vazifesini tam yapmıştır.

Biz, ilk hızımızı aldığımız bu ocağın sönmediğine eminiz ve şâirimizin ana toprağa dönüşünün mesut meyvelerini bu emniyetle bekliyoruz.

ANA YURT, Yıl 1, nr. 10, 1 İkincikânun 1934

ŞİİR VE SONSUZLUK

Musikî gibi şiirin de en güzel ve en asîl anları bizi sonsuzlukla karşılaştırdığı anlardır. Bu pek nâdir anlarda sade şiir değil, insanın kendisi de hakikî bu-utlarını ve mânâsını alır, yani Pascal'ın dediği gibi, "İki sonsuzluk arasındaki baş dönmesine varır." Vâkıâ bu çok güçtür; şiir gibi haddizâtında muayyen olan bir sanat ile nâ-mütenâhinin bu boğuşmasından muzaffer çıkabilmek için pek istisnaî bir yaradılış ve tükenmez bir sabır ister. Fakat hangi şey kolaydır ve hangi şâheser ölüm derecesinde yorucu ağrıların ve bekleyişlerin çocuğu değildir.

Yahya Kemal, Türk şiirine çoktan beri an'anesinden sildiği bu asîl sabrı tekrar getirenlerden biridir. Vâkıâ bir gazeli bir oturuşta bitirebilmek veya bir buçuk saatte bir manzumecik meydana çıkarabilmek davasını güdenler hâlâ aramızda çokturlar. Fakat onların yazdıkları şeyler, sonbahar rüzgârlarının önüne katılmış ölü yapraklar gibi, sanatın adını unutma ülkesine atıp giderken, Yahya Kemal'in şiirleri hâfızamızda serin ve loş bir mağara kaynağında kendi ebediyetinin sularıyle yıkanan mesut bir ilâhe vücudu gibi sıcak, ter ü taze gülüyor.

Heyhat! Ebediyete Alemdağı'na seyrana gidilir gibi gidilmiyor.

Bunun için Pegase'ın yelesinden sımsıkı tutmak lâzım!

Eski Tuna akıncılarının torunu Yahya Kemal, bu sade defne dalı ve sarmaşıkla beslenen âsi ata, kafiyelerinin altınından öyle murassa bir gem yaptı ki, şimdi artık kendisinden ayrılamıyor. Sabırsız ayakları sabah akşam kapısı önünde eşiniyor.

Denizle insan ruhu arasındaki baş döndürücü uygunluğu ilk bulan şâir Baudelaire'dir. "Hür adam denizi daima seveceksin" diye başlayan manzumesi, bu iki sonsuzluğun en "surnaturel" anlamında göz göze geldiği esrarlı bir âlemdir. Yahya Kemal'in sanatının teşekkülünde *Şer çiçekleri* şâirinin bu hükmünün ne kadar hissesi var bilmiyorum. Fakat muhakkak olan bir şey varsa, Türk şiirine denizi getirerek sonsuzluğu ruhumuzun bir aynası yapan ilk şâirimiz o olmuştur. Filhakika ona kadar eski ve yeni edebiyatımız için deniz, bazı mistik remizler veya hissî istiareler müstesna, Boğaz ve Kalamış kıyılarında yapılan sandal sefalarının ötesine geçmez.

Bu tehlikesizliği nisbetinde küçük oyunda muvaffak olan birkaç mısra şüphesiz hepimizin hatırındadır. Fakat hiç birinde deniz deyince kafamızda ve ruhumuzda sarsılan acaip ürpermeyi bulamayız.

İlk defa Yahya Kemal'in geniş mısralarındadır ki, çokluğun ifriti Türk dilinde nefes alır, ebedî gazabını homurdanır yahut sükûnunun ilâhî çatısını bulur

Bilmem ki, karilerime *Deniz* ve *Açık deniz* manzumelerinden bahsetmek istediğimi söylemeğe lüzum var mı? Fakat bir şiirin mevzuu aslında ne kadar yabancı ve ondan uzak bir şeydir. O sadece bir niyet veya vesiledir ve her şeyde olduğu gibi sanatta da bu iki lûgatın mânâ ve kıymeti tahmin edildiğinden çok azdır. Denizi bulmak ve görmek, basit ve geçici heyecanların yerine müsavisi ancak ölüm olan bir kâinatın yani sonsuzluğun şiirini aramak şüphesiz ki bir kıymettir. Fakat asıl şâirin vazifesi ruhun bu kısa şimşeklenme anını göze, kulağa ve her türlü duyguya hitap eder bir şekilde tercüme etmektir ki, bu, birincisinden büsbütün başka bir şeydir. Onu, kendi tâbiriyle söyleyelim: "Bu bin başlı ejder" i dil gibi şekilsiz, seyyal bir maddede bütün değişmeleri ve talihleri ile beraber hapsedebilmek lâzımdır. İşte Yahya Kemal'in asıl ustalığı buradadır.

Yahya Kemal, en müzikal mânâsında tam bir hareketi anlam ile beraber yürütmenin sırrını bilir. Onun mısraları Racine'in kahramanlarına benzerler, mükemmeliyetlerini hareket hâlinde yaparlar. Her mısra bir yılan gibi kayar, toplanır, gerilir, atılır veyahut lüzûmuna göre kafiyesinin donuk aydınlığında çöreklenir.

Daha vâzıh olabilmek için sanatta öğretici olmanın zarurî gülünçlüğüne katlanalım ve bu manzumelerden birini, meselâ *Deniz*'i yavaş yavaş okuyalım:

Bir gün deniz ölgündü, bir oltayla balıkta
Kuşlar gibi yalnız, yapayalnızdım açıkta,
Şehrin eleminden bir uzak merhaledeydim.
Fânileri gökten ayıran perdeye değdim.

Birinci mısraın tam ortasındaki duruşun bize verdiği kısa hazırlama imkânı, bu başlangıcı âdetâ tiyatrodaki üç vuruşun seremoni ciddiliğini veriyor; heceler de ona göre seçilmiştir. Buna ihtiyaç vardı, çünkü biraz sonra başlayacak şey, lâalettayin bir dram değil, insan ruhunun denizle, tabiatın en aslî unsurlarından biriyle birleşmesidir. Onun için şiir alelâde mısraların tek bir musikî âletinin uzlet teması etrafında yaptığı vâzıh oyunlardır. Sadece dekoru çizmek ve bizde biraz sonraki karşılaşmanın yıkacağı bir ruh hâleti tesis etmekle mükelleftirler. Nitekim aşağıdaki mısralarda bu tek başına devam eden ses birdenbire genişler, büyür, yüzlerce kemanın ve borunun iştirak ettiği muazzam bir orkestra olur ve tunçtan çatırtısı ile biraz evvelki sükûnun mimarîsini bozar:

Rüzgârlara benzer bir uğultuyle sulardan,
Sesler geliyor sandım ilâhî kuğulardan.
Her an daha coşkun, daha yüksek, daha gergin,
Binlerce ağızdan bir ilâhi gibi engin
Sesler denizin ufkunu uçtan uca sardı.

Artık hakikî kahramana bakınız, vâkıâ onu görmüyoruz, fakat hissediyoruz ki o, yanı başımızdadır, en ufak bir hareket bizi onunla karşılaştıracaktır. Bununla beraber tereddüt ediyor:

Benzim, ölümün şiiri yayıldıkça, sarardı.
Kalbimse bu hengâmede kuşlar gibi ürkek,
Kalbim heyecandan dedi: "Artık dönelim, çek!
Kâfi!... Ölülerden gelen ahenge kapılma!"

İkinci mısra, ürkek kafiyesi üstünde sadece bir bekleyiş olarak asılır; hiç bir ceylân, sarktığı uçurumdan hışıldayan ormanı ve tehlike dolu geceyi bu kadar zayıf bir telâşla dinlememiştir. Âkıbetini hisseden Psyché'nin bütün korkuları dördüncü mısrada toplanıyor. Yeşilimtırak kefen rengi karışmış gibidir.

Manzumenin bundan sonraki üç mısraı hayalin kulaktan göze intikalidir:

Birdenbire hissettim ufuktan bir atılma.
Baktım ki, deniz insanı durgun suyu yardı,
Bir dev gibi munis ve yosun saçları vardı.

Bilmem bu dönüşteki şaşırtıcı güzelliği anlatmak lâzım mı? Yahya Kemal'in yerinde herhangi bir şâir (kapılma) kafiyesinin verdiği geniş imkânla ölümün eşiğinde yapılan bu derunî hasbıhâli pek âlâ biraz daha uzatabilirdi.

Fakat sanatın biraz da ölçü meselesi olduğunu bilen Yahya Kemal, kafiye olarak seçtiği (atılma) kelimesinin üzerinde yaptığı âni bir dönüşle bu uzatmadan kurtuluyor ve manzume milinin üstünde dönen geniş bir kapı kanadı gibi, düşüncenin devam imkânlarından birini kapatıp öbürünü açıyor.

Bu suretle gelen Ortaçağ tabiatçılarının tasavvur ettiği anâsır ruhlardan biridir. Fakat şâir onu, Doktor *Faust*'un Erdgeisti karşıladığı (Heyhat, gözlerim sana tahammül etmiyor) hitabıyle geri göndermez, onun için manzumenin birinci kısmını dört hecelik bir mısra olan :

Durdum, dedi :

nin sükûneti bitirir. Ve biz talihin sessiz sadasız kabul ettiği müstesna anlardan birinde olduğumuzu anlarız.

Manzumenin ikinci kısımında konuşan deniz insanıdır :

Madem ki deniz ruhuna sır verdi sesinden,
Gel, kurtul o dar varlığının hendesesinden!
Son zevkin eğer aşk ise ummana karış, tat!
Boynundan o cânân dediğin lâşeyi silk, at!
Kirpikleri süzgün, o ihanet dolu gözler,
Rikkatle bakarken bile bir fırsatı özler,
Aldanma ki, sen bir susamış ruh, o bir aç;
Sen bir susamış ruh, o bütün ten ve biraz saç.
Ummana çıkar burda bugün beklediğin yol,
At kalbini girdâba, açıl engine ruh ol!

Görülüyor ki, Yahya Kemal kalbi ve onun hasis endişelerini — çünkü burada kalp cılız ve hodgâm zaafların timsalidir — tıpkı *Faust*'daki homunculus'u, geniş tabiattan ayıran billûr mahfaza gibi bir şey kabul ediyor ve nasıl insan, daima değişen oluşun kanunlarını öğrendikten sonra cam mahbesini Galatée'nin sedef arabasında kırarak büyük Bütüne kavuşmuşsa bizim de ferdî zaaflarımızı atarak engine açılmamızı ve ruh olmamızı istiyor.

Bu hem mistik, hem sosyal "rédemption" da Yahya Kemal'in ne derecede ileriye vardığını siyah Mütareke seneleri bize gösterdi. Onun İnönü zaferinden tutuşmuş bir meş'ale gibi eski imparatorluğun merkezinde dolaştığı günler unutulmayacak kadar yakındır.

Açık deniz manzumesi de *Deniz* gibi aynı sonsuzluk endişesinin mahsulüdür. Yalnız birincisinde sükûnet hâlinde bulunan tabiatın kendi ruhunda konuşmasını anlatan şâir, ikincisinde sadece ruhundaki gurbetin adamı olur. Bu manzumenin en güzel tarafı kudurmuş bir unsurun büsbütün yakıcı azametini dile geçirebilmesindedir. Bundaki muvaffakiyete hayret etmemelidir. Çünkü Yahya Kemal, kelimeleri bir Roma tabyecisinin lejyonlarını kullandığı gibi kullanır. Onun için her mısraı imkânının serhaddinde kazanılmış başlı başına bir zaferdir.

Bütün manzumeyi aynen alamayacağımıza göre, Laokoon'un muztarip gövdesi gibi kıvranan şu üç mısra ile iktifa edelim :

Garbın ucunda, son kıyıdan en gürültülü
Bir med zamanı gökyüzü kurşunla örtülü,
Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi;

Geniş mısralarında bütün bir ebediyeti kucaklamağa çalışan bu manzumeyle Yahya Kemal, XIX. uncu asrın herhangi bir şâiriyle boy ölçüşebilir.

Yahya Kemal, son şiirlerinden biri olan *Hâfız'ın kabri*'nde şöyle bir mısra söyler :

Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde

Hakkı var, işini görmüş insanların ruhu sükûnete lâyıktır. Ebediyete *Deniz* ve *Açık deniz* gibi iki geniş selâm gönderdikten sonra ölüm zararsız bir şaka hâline girebilir.

İZ, nr. 8, Sonkânun 1934, s. 8 - 10

YAHYA KEMAL'E DAİR

Geçenlerde gazetelerimizde şiir ve şâir üstünde bir münakaşa oldu. Bu münakaşa *Cumhuriyet* gazetesinde bundan bir müddet evvel Fâzıl Ahmet Aykaç'ın neşrettiği bir makale ile başladı. Fâzıl Ahmet Aykaç, makalesinde Yahya Kemal için oldukça güzel şeyler söyledikten ve onun şiirini Fikret ve Hâmid ile mukayese ettikten sonra birdenbire ve belki de sırf bu güzel şeyleri söylediği için biraz da haksızlık yapmağa karar vermiş gibi, Yahya Kemal'i evvelâ tıknefeslikle, sonra da harâbâtîlikle itham ediyordu. Bu ithamlara başta dostum Nurullah Ataç olmak üzere birçok muharrirler cevap verdiler.

Yahya Kemal'in sanatını böyle bir münakaşayı uzaktan seyredemeyecek kadar sevdiğim için, ben de bu hususta düşündüklerimi yazıyorum.

Fâzıl Ahmet Aykaç, Yahya Kemal için "bir az tıknefes bir ilhamı vardır" diyor. Zannederim ki, Yahya Kemal için söylenebilecek sözlerin en yanlışı budur. Yanlışı diyorum, haksızı da diyebilirim. Şiirde tıknefes olsa olsa, sözü başladığı şekilde bitirebilmek için nefesi kifayet etmeyenlere denir. Yahya Kemal ise bunun tam zıddıdır. Onun nefesi hiç bir şiirinde kısılmamıştır. Bilâkis mısradan mısraa bu ses lâzım oldukça hızını arttırmış, yükselmiş, genişlemiş, büyümüş, *Açık deniz* gibi manzumelerinde su dediğimiz coşkun ve gem almaz unsurun hareket ve uğultularıyle at başı gidecek bir kudrete çıkmış; hepimizin ezberinde olan *Ses* şiirinde bütün Boğaziçi ufkunu bir tambur gibi kendi muhteşem akisleriyle doldurmuş, «Vur» redifli gazelinde bir hücum ânının tek çığlığı gibi gürlemiş ve sonra bütün bu gergin, uğultulu ve orkestral zaferlerin yanı başında ve onlardan büsbütün ayrı bir sanatta gene bu ses, meselâ *Güftesiz beste* ve *Viran bağ* gibi manzumelerde çok mahrem bir havanın içinde kendi yavaş ve derunî konuşmasını yapabilmiştir.

Hayır, sesini bu kadar güzel idare eden bir şâire tıknefes denilemez. Hattâ daha ileriye giderek diyebiliriz ki, pek az şâirimiz onun kadar gür seslidir. Şüphesiz ki, Yahya Kemal'in ilhamı pek velut bir ilham değildir. Fakat bir bakımdan bu, onun için bir kusurdan ziyade, bir meziyettir. Çünkü Yahya Kemal eserini, kendisini tahdit ederek yapan şâirlerimizdendir. Zaten doğrusu istenirse, edebiyatımızda hakikaten velut addedilebilecek kaç şâir vardır? Velut dediklerimizin çoğunun eserlerinde yarıdan fazlası kendi kendilerini tekrardır. O kadar ki, sanat eserlerini nev'inin o biricik nümunesi yapan büyük ve asîl imtiyazı bu eserler

kendiliklerinden kaybederler. Yahya Kemal'de ise her şiir ayrı ayrı hususiyetler taşır. Ve nihayet şöyle düşünebiliriz : Yahya Kemal fire vermeden kabul edilecek bir şâirdir. Ondan başka hangi şâirimizin eserini olduğu gibi alabiliriz? Bir şâir tasavvur edin ki, her manzumesi antolojilere kabul edilecek bir kudrette olsun. Bu şâirin şiirleri adetçe az ve kısadır, diye ona tıknefes veya kısır demek haksızlık olur.

Bir manzumeyi sonuna kadar aynı ses kudretiyle bitirmek en velut şâirimiz Abdülhak Hâmid'e pek az nasip olmuştur. *İlhan* ve *Turhan* gibi eserlerinde değil, hattâ *Makber*'de bile bu ilhamın kanat kudreti beş on mısra sonra sönecek hamlelerden ileri gitmez. Bittabi *Hacle, Ölü* gibi bazılarının ya hiç okumadıkları veyahut şiirden hiç anlamadıkları için beğendikleri eserleri mevzubahis etmiyorum.

Geçenlerde bütün bunları söylediğim bir dostum bana : "O kadar uzun manzumelerde elbette kusurlu şeyler de olur." kabilinden bir cevap verdi. Dostuma biraz da zamanın kısalığı yüzünden şunları anlatmam mümkün olmadı : "Güzellik mazeret kabul etmez; bir eserin uzunluğu, kısalığı, şâirin onu yazarken gençliği veya ihtiyarlığı bizim için bir mazeret olamaz. Her sanat eseri kendi olgunluğu ile ölçülür. Sanatta güzellik esastır. Muayyen eb'at değil. Bir sanatkârın kendi ses kudretini bilmesi ve eserini ona göre hesap etmesi lâzımdır. Sanat iradî bir iştir. Ve her şeyden evvel bir ölçü meselesidir. Bazen ölçüyü kıranlar vardır. Fakat bu istisnalarda insanlık için mutlaka yepyeni bir şey getirirlerse beğenilir, yoksa unutulur, giderler.

Tevfik Fikret, şüphesiz daha derli toplu ve sesine daha hâkimdir. Dönüş noktalarını, muayyen tesirleri elde edeceği yerleri ve manzumeyi bitireceği kilit taşını çok iyi bilir. *Hemşireme* adlı şiirini bu gözle bir kere okumak, onun bu işte ne kadar usta olduğunu anlamağa kâfidir. Fakat onda da şâirâne düşünceyi öldüren bir taraf vardır. Eski Mısırlılar mezarlarına beraberce konmak için küçük böcekleri mumyalarlarmış. Fikret'in imajlarında bu küçük mumyaları hatırlatan bir taraf vardır. Şiire mahsus olan o kanatlanma, o kartal süzülüşü Fikret'te azdır. Bunun içindir ki, üstat Hâlid Ziya'nın "nesr-i manzum" tâbiri onun şiirlerinin en güzel tarafıdır.

Fâzıl Ahmet'in Yahya Kemal'den ikinci şikâyeti, onun şiirlerinde felsefî huzursuzluk bulunmamasıdır. Doğrudur. Yahya Kemal'de metafizik endişe yoktur. Fakat birçok büyük şâirlerde de yoktur. O, *klâsik* şâirdir. Bir şeklin adamıdır. Daima bir olgunluğun peşindedir ve onu vermeğe çalışır. Böyle sanatkârlarda felsefî endişe pek görülmez. Çünkü eserleri derunî mücadelelerin bittiği zaman başlar. Bunu söylemekle ne Yahya Kemal'i lüzumsuz yere bir filozof yapıyor, ne de onun son derecede rahat, her türlü endişeden uzak bir ruhu olduğunu iddia ediyorum. Paul Claudel "her sanat eseri tabiata bir sualdir, sanatkâr bu suali o kadar kuvvetle sorar ki, cevabı kendiliğinden gelir" diyor.

Şüphesiz ki, Yahya Kemal, Yunus Emre veya Mevlâna cinsinden bir şâir değildir. Güzelliği buradadır. Kâinata istediği zaman bir çocuk gözünün sadeli-

ğiyle bakmak, şekillerin ve seslerin cennetinde aynı sadelikle avunmak ve hülâsa zaman bahçesinde aşkın ve ömrün güzelliğini ve ayrılığın acılarını terennüm eden bir kuş olmak... İşte Yahya Kemal'in felsefesi. O bize sanki: (Evet, ölüm korkunçtur, hayat muhakkak ki, bir muammadır, fakat bizim mısralar da fena değil, ne dersiniz?) diyor.

Ve biz de bu mısraları fena bulmak şöyle dursun, güzel, zengin ve muhteşem buluyoruz. Bir şâirden isteyeceğimiz de odur. Bundan fazlasını verdiği zaman memnun oluruz. Fakat bu olgunluğu muhafaza etmek şartıyle. Fakat biz, ondan şöyle veya böyle olmasını istemeyiz. Çünkü sanatkârlarda yaradılışa hürmet etmemiz lâzımdır.

Fâzıl Ahmet'in Yahya Kemal'de bulduğu üçüncü kusur, eski zevkin hayat telâkkisini ve bazı bayağı taraflarını hâlâ ihtiva etmekte olduğunu zannettiği birtakım kelimeleri (mey, muğbeçe, meyhane gibi) onun gazellerinde sık sık kullanmış olmasıdır. Fâzıl Ahmet'in bu tenkidi çok cömertçe bir hasbîlikle yaptığı muhakkaktır. Çünkü biraz sonra kendisinin bu gibi şeylerden hoşlandığını ve tiryakisi olduğunu ilâve ediyor. Fakat buna rağmen, bunun devamını istemiyor. Bu telâş bendenizce lüzumsuzdur. Çünkü her lisanda kelimeler olduğu gibi kalır. Fakat mânâ değişir. Binaenaleyh on altıncı veya on sekizinci asırlarda mey kelimesinden anlaşılan mânânın bugün aynı kelimeden anlaşılan mânâ olmasına imkân yoktur. Hattâ daha ileriye giderek bizim o asırlarda yazılmış bir şiiri okurken bu kelimelere o zamanın anladığı şekilde bir mânâ vermemiz ancak bir cehtle, bir nevi intibakla, bir nevi bedîî hulûl yapmamızla ve o da kısmen kabildir. Binaenaleyh Yahya Kemal'in bu kelimelerle eski tarzın tıpkısı olan ve aynı ruh hâletlerini veya aynı hayat telkinini anlatan mazmunları hâvi şiir söylemesi imkânsızdır. Kaldı ki, Yahya Kemal'in gazelleri tamamiyle garplı manzumelerdir. Bütün "conception", imaj, her şey garplıdır. Yani eskinin kelimelere ve lisana tasarruf şekliyle ondan çok ayrı bir şiir yapmıştır. Binaenaleyh bu şiirlerde eski mazmunlar kendiliğinden aranmaz demektir. Bütün bunları Fâzıl Ahmet Aykaç'ın hiç olmazsa benim kadar bilmesi tabiî olduğuna göre, mesele şu oluyor: Fâzıl Ahmet Aykaç, Yahya Kemal'in şiirinde, herhangi bir garplı şâir gibi, bugünün bir şâiri gibi, şaraptan ve aşktan bahsetmesine kızıyor, demektir. Niçin? Fâzıl Ahmet de bilir ki, Dionysos da Apollon gibi eskilerin hürmet ettiği bir Tanrı'dır. Ve yine Nietzsche'den sonra herkes biliyor ki, her sanat eseri mevcudiyetini bu iki Tanrı'ya aynı derecede borçludur. Ne yapalım, Yahya Kemal hüsnüniyetin değil, cûşişin şâiridir. Biz böyle olduğu için sadece memnun olabiliriz.

CUMHURİYET. nr. 5171. 4 Birinciteşrin 1938

YAHYA KEMAL HAKKINDA

Sayın dinleyiciler,

Bugünkü Türk şiirinin umumî manzarası üzerinde duran müdekkik bir gözün, bu manzarayı vücuda getiren muhtelif şahsiyetler, istidat ayrılıkları, gizli ve âşikâr temayüller, yerli veya hariçten gelme birtakım nazariyeler arasında, Yahya Kemal'in munis ve yaratıcı simasının bütün bir külle hâkim olduğunu ve ancak onun etrafında toplanmak şartıyle bütün bu birbirini tutmaz gibi görünen mütenakız unsurların hakikî mânâ ve nizamını aldığını farketmemesi kabil değildir.

Hiç olmazsa yarının edebiyat tarihçisi, ancak böyle bir terkip ve tanzimi yaptıktan sonradır ki, bugünü anlamış olacaktır. Bunun sebebi, Yahya Kemal'in sadece şiirimizin zengin an'anesinde dahi pek az şâire nasip olacak derecede güzel ve mükemmel eserler vermiş olmakla kalmaması, bizzat bu eserin tam zamanında gelmiş olması ve şiirimizde öteden beri mevcut olan bir krizi sona erdirmiş bulunmasıdır. Filhakika Türk edebiyatı, şiiri, Meşrutiyet'in ilk senelerinde, mücerret fikirle realitenin icapları arasında kalmış olmaktan gelen bir buhran geçirmekte idi. Fikir istiyordu ki, kendi diline asırlardan beri sahip olmadığını farzettiği cemiyetimiz kendisine has bir lisan ve kültürü birdenbire yaratsın, birdenbire yepyeni ve günün mübrem ihtiyaçlarına cevap veren bir şiir ve edebiyat vücuda getirsin. Bütün bir mazinin üzerinden amansız bir surette bir sünger geçirmeğe hazır bulunan ve kuvvetini gündelik vâkıâlardan alan bu arzuyu eski İmparatorluğumuzun dağılmasını icap ettiren âmiller, bizzat bu dağılmanın emr-i vâkii ve onun doğurduğu psikolojik araz gibi birçok sebepler besliyordu. Onlar için şiirimizin iki büyük meselesi vardır: Lisan, vezin. Bu iddianın haricinde kalanlar ise Servet-i Fünûn'dan intikal etmiş karışık ve an'anesiz lisanı ve şiir ve sanat modalarını müdafaa ediyorlardı. Hece veznini ortaya sürenlerin karşısında aruzun mütekâmil bir vezin âleti olduğunu, saf lisan isteyenlere karşı türkçenin üç lisandan mürekkep olduğunu iddia edenler çıkıyordu.

Her iki taraf da şiir ve sanat için tâli olan meselelerin peşinde idi. Asıl kalite meselesi olduğu gibi kalıyordu. Hakikatte ise edebiyatımıza bir kalitesizlik hükümrandı. Tevfik Fikret ve Cenab şiirimize birtakım yenilikler getirmişlerdi. Cenab daha ziyade arkaik zevkte bir kelimeciliğe istinat eden yeni ve çok Avrupalı bir estetiğin nümunelerini vermişti; fakat bu zihnî şâir hiç bir zaman istediği

şiiri kendi uzviyetinin tabiî bir meyvesi hâline getirememişti. Tehlikeli bir tecrübede sazını kırdı. Yapmak istediğini elde etmek için kullandığı bütün vasıtalar şahsî idi. İlerisini lâyıkıyle anlatabilmekliğim için biraz daha izah edeyim: Cenab Bey türkçede, Fransız sembolistlerinin yapmak istediklerini, müzikal şiiri denedi. Fakat lûgattan bir lisanla bu işe girişti ve imajı nakletmekle bu şiirin elde edileceğine kani oldu. Edebiyatımızın an'anesine kendisini bağlayamadı. Söylemek istediğini bazen söyledi; fakat nasıl söyleneceğini bulamadı. Bizim dilimizin iklimine, tâbir caizse hayat şartlarına uymayan bir şiir vücuda getirdi. Aynı şeyi eski edebiyatımızın içinde görürüz. Şeyh Galib lûgatı yenilemeğe çalışır. Belki edebiyatımızın en zengin şâirlerinden biri olan Şeyh Galib'in bu denemesi tutmadı. *Hüsn ü Aşk*'ın (yepyeni lûgat tekellüm eden) kısmı ihmal edildi. Çünkü yenilik dozunu aşmıştı. Halbuki aynı şiirin an'anevi lisandan çıkmayan manzumeleri, o müseddesler, terci-i bendler ve terkib-i bendler, bir iki gazeli hemen herkes tarafından sevilen eserlerdir. Süleyman Nazif'in, *Hüsn ü Aşk* için, bir şey anlamadığını söylemesi bu itibarla haklıdır. Aynı vâkıâ, şiir kalitesi ve kudreti daha az olan Cenab Şahabeddin'de tekerrür eder. Bu tutmayış keyfiyetini Cenab bizzat anladı mı? Şiir kitabını neşretmemesi, nesri tercih edişi belki bu yüzdendir. Fakat yaptığı eseri, inandığı sanat tarzını sonuna kadar müdafaa etti.

Fikret ise daha başka yoldan yürümüştü. Şiirimize bir nevi nesir, manzum bir hasbıhâl şekli vermişti. Lûgatça yüklü bir konuşma; mısradan mısraa atlayışlarla bütün bir cümle teşkil eden bu konuşmada (A, evet, lâkin, hayır) gibi hâlis nesrin malı olan edebiyatlar, söz ve ifade tarzları hâkimdi. Manzume baştan başa okunmadan beğenilmek imkânı bırakmayan, acaip bir mevzu bütünlüğü, bir fikri sonuna kadar götüren belâgat ve hitabet oyunları ve bunların haricine çıktığı zaman da âdetâ hikâye, bu şiirin belli başlı vasıflarını teşkil ediyordu. Sâri şahsiyeti, belâgatı, fikirlerinin asaleti ve lüzumu, âni ihtiyaçları karşılaması bu şiirin zaferini temin etmişti. Fikret, memlekette mevcut şiir telâkkisini büsbütün değiştirdi; artık şiiri kendisi için değil, ihtiva ettiği fikirler için seviyorduk; ayrıca şiirin iddialarını da değiştirdi. Onun çok tesiri altında kalan Mehmed Âkif ise, nesre doğru giden manzumeye, kâh manzum ve mukaffa bir hikâye, kâh bir mev'ize, herhalde bir yığın söz kalabalığı hâlini verdi. Türk şiirine hâkim olan endişeler, bizzat şiirin endişeleri olmaktan çıktı. Aruzla iskambil oynamak, öteberi satmak, mahalle halkını konuşturmak, helva sattırmak gibi teknik ve lüzumsuz muvaffakiyetler belirdi. Halbuki şiir bu değildi. Şiir bir lezzetti, bir sesti, bir söyleyiş tarzı idi. Ufkumuzdan geçen bir kanat şakırtısı olması lâzım gelirdi. Bunların yanı başında, bilhassa o zamanlar, sadece bir sayma meselesi telâkki edilen hece vezni ile yazılan manzumelerde ise, fakir bir lûgatla, henüz tarihe doğmuş küçük milletlerin edebiyatından yapılmış bir tercümeye benzeyen bütün bir hüsnüniyet manzumeleri tekrarlanıyordu. Görülüyor ki, her iki cephede de ihmal edilen bir taraf vardı: O da şiirin kendisi. Tanzimat'tan sonra başlayan edebiyatımız, büyük bir hamle ile birçok yenilikleri memlekete getirmişti; fakat bu yenilikler şiirimizin yeni baştan tesisinden ziyade, eskinin yıkılmasını temin etmişti. Fikret

ve Türkçülük cereyanı, devam edegelmekte olan eskiye veyahut yeninin arasına karışan, ona bürünen eskiye son darbeyi indirmişlerdi. Nev'in tekâmülü içindeki rollerini ancak bu suretle izah kabildir. Bunları söylemek, bu şâirlerin eserlerinin kıymetini azaltmak değildir. Ben kendim şahsen Fikret'in birçok taraflarına hayranım; onu bir nevi kahraman telâkki etmeğe daima hazırım; niyetim sadece bir vâkıâyı işarettir.

Manzarayı tamamlamak için bir tek şâirden bahsetmekliğimiz lâzım gelir: Ahmed Hâşim. Hâşim, Edebiyat-ı Cedide dilinin bir zaferidir. *Merdiven* manzumesini neşrettiği tarihe kadar yazdığı manzumelerde Fikret ile Cenab'ın arasında bir dil kullanır, fakat "poetik" itibariyle onlardan başka bir adamdı. Hilkat onu bir nevi ressam yaratmıştı. Belki acemi ve biraz kekeleyen bir lisanla bize yeni ve çok daüssılalı tabiatın sabah, akşam manzaralarına çok yeni bir gözle bakan bir şiir getirdi. Onun şiiri bir tek imajın etrafında toplanmış, hattâ çöreklenmiş, daha doğrusu çok esrarlı parıltılarla dolu bir tek imaja kalbolmuş bir hâlet-i ruhiye şiiri idi. Tabiat manzaralarını, eşyayı bir uykunun arasından görür gibi rüyalı bir hâli vardı. His ve telkin kesafetini, bu âni uyanış intibaına benzeyen yarı rüyadan alırdı. Fakat bu şiir, bütün güzelliğine rağmen, çok kapalı bir şiirdi. Tadılması için zaman geçmesi lâzımdı. Mamafih kullandığı dilin lûgatını bazı şâirlere kabul ettirdiğini unutmamalıdır.

İşte Yahya Kemal bu muhtelif telâkkilerin hâkim olduğu bir devirde tahsilde bulunduğu Paris'ten döndü. Bilâhare öğrendik ki, bu dönüş, şiirimize nizamın, unutulmuş musikînin, eski şiirimizin an'anesinde daima mevcut olan cûşiş ve heyecanın, hülâsa memlekete şiirin dönüşü idi. Beraberinde henüz tamamlamadığı birkaç manzume ile beş on mısraı getiriyordu. Yabancı bir memlekette geçirdiği uzun gençlik senelerinde, türkçenin imkân ve kabiliyetleri üzerinde uzun uzadıya düşünmek fırsatını bulmuş olduğunu bu mısralar ve manzumeler gösteriyordu. Getirdiği hakikatler basit şeylerdi. Evvelâ şiirin bir kalite ve zevk meselesi olduğunu, saniyen her şâirin kendisine mahsus bir dil yapınağa mecbur olduğunu kabul etmişti. Tanzimat'tan beri gelen şâirlerimiz. Frenk edebiyatlarıyle temaslarında daha ziyade manzumenin üzerinde durmuşlar, onun muhtevasını beğenmişler ve örnek almışlardı. Halbuki şiir bir muhteva meselesi değildi. Şiir, bir mükemmeliyet meselesiydi. İlk defa olarak bir şâirimiz, bu şiirlerin söyleniş tarzına dikkat etmiş ve meselenin filân fikri söylemekte değil, onları söylerken kullandığı lisan ve bu lisana verdiği olgunluk tarzı, kıvrılış, genişleyiş, büyüyüş olduğunu görmüştü. Bir manzume bir fikrin nakli değildi. Birtakım mısraların muayyen bir hedefe doğru gidişiydi ve her şeyden evvel mısra denen tam parça ile yapılırdı. Söze gündelik hayattaki fonksiyonundan ayrı bir kıymet, âdeta bir sanat malzemesi mahiyetini vermek ve onu bütün tedai, telkin vasıtası, bir nevi musikî notası gibi kullanmak lâzımdı. Türk şiiri, klâsik devrinde bu cinsten mısralara sahipti. Bunların içinde :

Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz

gibi hâlis türkçe olanlar bulunduğu gibi,

Mest kendi güler altındaki rahş oynardı
.....
Dârâ tutar rikâbını Husrev inan verir

mısraları gibi karışık dillerle yapılanlar vardı. Bu da gösteriyordu ki mesele lûgat meselesi değil, bu lûgata tasarruf meselesi idi. Paris'te kendi yaşındaki edebiyatçı gençlerin arasına karışan, onların bunalmalarını, meselelerini kendi humma ve meselesi yapan Yahya Kemal, Fransız şiirinin birkaç büyük üstadını tanımak fırsatını da bulmuştu. Bunların içinde en başta Moréas geliyordu. Bu şâir bir sohbeti esnasında, ana dili olmayan fransızcada ne zaman kendisini şâir bulduğunu sordukları zaman, lisanı duyduğum zaman demişti. Yahya Kemal, bir şâir için en birinci şartın lisanın jenisini bulmak olduğunu bilerek memlekete döndü. Bu dehayı, ne ecnebi kitap sahifelerinde, ne Muallim Naci'nin lûgatında, ne de *Leh-çe-i osmanî*'de bulmak kabildi; bu jeni sokakta ve evde konuşulan türkçede idi. Bu jeni, bir itibarla da eski şâirlerimizde idi. Ayrıca biliyordu ki, şiir meselelerine, ona yabancı olan meseleleri karıştırmakla bir millete iyilik yapılmış olmaz; gündelik hâdiseler geçer, vâkıâlar hâtıra olur ve bir devir bazen bütün debdebesiyle, ıztırabıyle, haşmetiyle, hapsedilmiş arzularıyle, bütün bu şeylerden hiç bahsetmeyen bir mısrada yaşar. Bütün bu basit hakikatleri, en selâhiyetli lisanla ve tam zamanında söylemek fırsatı Yahya Kemal'e nasip oldu. O, gelir gelmez, şiirimizde derhal yeni bir nizamın peşinde bir hareket başladı. Beraberinde getirdiği mısra ve manzumeler, uzak ve yakın taklitlerden akisler aldı. Bunlar asıl eserleri değildi, belli birer hazırlıktı. Tıpkı bir hattatın yazmağa başlamadan evvel kalemini açmasına benzeyen denemelerdi. İçlerinde yeni kafiye arayışları, ses, kısaltma ve teksif denemeleri vardı; hepsine birden bir tek arzu hâkimdi: Sözc, bir sert maddeye oyulmuş bir kabartma sağlamlığını vermek arzusu.

Yahya Kemal'in daha bu mısralarında bile, onun müstakbel şiirinin büyük unsurları görünür. Bunların başında bütün mükemmeliyet hususiyetlerini türkçeye emanet etmesidir. Sanki bütün bu güzellikler, lisanın kendi üzerinde yaptığı büyülü bir hareketten doğmuş gibidir. Tıpkı çalkana çalkana aşan deniz köpüğünden lâcivert gözlü mâbudenin doğması gibi. Filhakika :

Gerer beyaz kuğular nâzenin boyunlarını
.....
Somâki kurnalarından gümüş sular dökülür.
.....
Ve hep civâra serilmiş kadife dîvanlar.
İçinde bûseden ölmüş vücutlar bükülür

yahut :

Mermerde na'şı hareli bir tülle örtülü
Biblos, ilâhî genç Adonis bekliyor ölü

gibi mısra ve beyitlerde türkçeden başka bir şey bulmak imkânı yoktur. Bu ilk denemeleri, her biri güzellik semamızın bir başka yıldızı gibi görünen manzumeler takip etti. Bunların başında bir iddianın mahsulü olan *Leylâ* gelir. Bugün bu manzumeye Yahya Kemal'in şiirleri arasında ikinci derecede bir eser diye bakmağa taraftar olanlar çoktur; fakat şiirin asâletini kaybetmemek şartıyle sokak ve ev türkçesinin ilk mükemmeliyet nümunesi olduğunu hiç birimiz inkâr edemeyiz:

Gece Leylâ'yı ayın on dördü,
Koyda tenhâ yıkanırken gördü.
"Kız vücudun ne güzel böyle açık!
Kız yakından göreyim sahile çık!
.....
Aranırken ayın ölgün sesini.
Soğuk ay öptü beyaz ensesini,
Sindi simâsına akşam hüznü.
Böyle yastıkta görenler yüzünü,
Avuturlarken uzun sözlerle,
O susup baktı derin gözlerle.
Evi rüzgâr gibi bir sır gezdi...

Bu mısralar bugünkü şiirimizin mermer kapılarıdır.

Şarkılar, Telâkî, Güftesiz beste, Mehlika Sultan gibi manzumeler onu takip etti. Hepsinde türkçenin yeni bir imkânı henüz keşfedilmiş bir kıt'a gibi mevcut olan bu manzumelerle şiirimiz yetmiş senenin lüzumlu dalâleti üzerinden atlayarak eski şiirimizin en asîl ve en güzel taraflarıyle pek az lisana nasip olmuş olan o geniş ritme ve kesafete ermiş bulunuyordu.

Hiç kimse şiirimizin dehasını onun kadar kavramamıştı. Burada sırf şâirimizi iyi anlatabilmek için bu eserin bütünlüğünü bölmeğe mecburum. Onun bugünkü lisanla yazdığı şiirleri, eski lisanı pek az eski şâire nasip olmuş mükemmelivetle kullanarak vücuda getirdiği gazellerden ayırmak, bizim için bir kolaylık olacaktır. Yahya Kemal'in gazellerinden bahsedenler, çok def'a onların birer pastiş olduğunu zannetmek hatasına düşmüşlerdir. Bizzat kendisi yeniyi memlekette tutabilmek için, yakın edebiyatımızın zevk dalâletlerine karşı eski şiirimizi, bilhassa Nedim'i çıkarmıştı. Söze balmumu yapıştırmasını ve yalnız onu bilenler, bu gazelleri Nedim örneği addettiler. Halbuki hakikatte bunlar bir pastişten ziyade, eski ağacın yeşermesi, artık memleketimizde kullanılması mutat olan frenkçe tâbiriyle söyleyelim, bir nevi Neo-klâsisizm tecrübesi idi. Filhakika Yahya Kemal, eski lisanı en güzel tarafıyle alıyor ve onunla çok yeni ve Avrupalı imajlar ihtiva eden manzumeler yazıyordu. Kendisinde harikulâde bir tarih anlayışı vardı. Bir devri anlamak için onun zevkinden başka müracaat edilecek çare olmadığını biliyordu. Binaenaleyh eski şiirlerimizi kendi zevki içinde Avrupalılaştırdı, diyebiliriz. *Şeref - âbâd, Tanburî Cemil'e gazel, Fâzıl Ahmed'e gazel,*

Dil uyur mest olarak yâr-i dilârâ söyler
Gül susar şerm ederek bülbül-i şeydâ söyler

ve nihayet türkçenin iki emsalsiz şaheseri olan *Hazan* ve *Üsküdar* gazelleri yalnız dilleriyle, daüssılalarıyle geçmiş devrindir; yoksa nesiçlerini veren imajlar ve unsurlar, manzumelerin yapılış şekli garplı ve tamamıyle yeni olan eserlerdir. Bunların hususiyetini zikredelim: Birincisi, türkçenin musikî kabiliyetini, ses yüksekliğini azamî hadde kadar götürmüş olmalarıdır. İkincisi de, imaj itibariyle yeni manzumelerinde son derece kanaatkâr olan, âdeta çıplak güzellikle iktifa eden bu şâirin bu gazellerde büyük bir imajcı olarak görülmesidir. Yahya Kemal'e bu itibarla eski edebiyatımızın en büyük şâirlerinden biri demeğe hakkımız vardır. Bu gazellerde eski şiirimizin bütün bir dionizyak tarafı vardır. Bütün tabiat, gürültülü ve nizam kabul etmez, coşkun ve karanlık insiyaklarıyle bu gazellerde kadîm esatirin mahpus devleri gibi çırpınır; kabarmış ve gerilmiş adaleleriyle sanatın ve nizamın vurduğu altın zincirleri koparmağa çalışır.

Diğer manzumelerine gelince: Bunlarda da aynı ses yüksekliğini buluruz. *Deniz, Açık deniz* ve *Ses* manzumeleri insan hançeresinin kudurmuş bir unsurla veyahut yaralı bir hayvanla yarıştığı büyük ve ürpertici merhalelerdir; *Açık deniz*'de :

Garbın ucunda, son kıyıdan en gürültülü
Bir med zamanı, gökyüzü kurşunla örtülü,
Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi;
Gördüm güzel vücudunu zümrütleyen deri
Keskin bir ürperişle kımıldadı an-be-an;
Baktım ve anladım ki, o ejderdi canlanan.
Sonsuz ufuktan ah o ne coşkun gelişti o!
Birden nasıl toparlanarak kükremişti o!

Deniz'den :

Her an daha coşkun, daha yüksek, daha gergin,
Binlerce ağızdan bir ilâhî gibi engin

Yahut *Ses*'den :

Âni bir üzüntüyle bu rüyâdan uyandım
Tekrar o alev gömleği giymiş gibi yandım.

gibi mısralar Yahya Kemal'de bu zikrettiklerime inhisar etmez. Dikkat edilirse, Yahya Kemal'in fiilleri kullanış tarzı gayet gariptir. Denebilir ki, âdetâ manzume hareket hâlindedir. Hemen her şiirinde bir kımıldanış, yalnız kendisinde bilinen hedeflere doğru bir yürüyüş vardır: Fakat asıl kudreti onun mısraı yapışındadır:

Görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi.
.....
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
.....
Hâlâ doludur bahçeler en tatlı sesinle
.....
Benzim ölümün şiiri yayıldıkça sarardı
.....
Kalbimse bu hengâmede kuşlar gibi ürkek

mısraları ve buna benzeyen daha birçoğu, Yahya Kemal'de, bir nevi heykeltraş itinasıyle ve tekniğiyle mısraı yuğuran, ona şekil veren sabırlı bir ustanın mevcudiyetini gösterir. Bir yazımda kendisinden şöyle bahsetmiştim: Bitmemiş bir mısraı anlatırken yaptığı bir işaret bana öğretti ki, mısra bütün uzviyetindedir ve yavaş yavaş çıkmak için parmaklarının ucuna kadar gelmiştir. Bilâhare, bu mısraın, Zevs'in mukaddes kartalı gibi emsalsiz bir kanat vuruşu ile bu usta elinden fırladığını gördüm.

Yahya Kemal en büyük liriğimizdir. Hiç kimse şiirimizde kadın güzelliğinden. hâtıradan, geçmiş zamandan onun gibi bahsetmedi.

Baktım konuşurken daha bir kerre güzeldin

mısraı belki bütün bir romanın mevzuu olabilir. Fakat Yahya Kemal'in asıl hususiyeti sonsuzluk aşkıdır. Denizi esas teması gibi alması bundandır. Şurasını da söyleyelim ki, meselâ biraz bildiğim fransız şiirinde bile *Deniz, Açık deniz* ve *Deniz türküsü* ayarında manzumelere pek az rastgeldim. Şiirimizin bu mucizesinin huzurunuzda tam bir portresini yapabilmekliğim için onun destanî tarafını da zikretmekliğim lâzım gelir. Destanî şiir, edebiyatımızın büyük noksanıdır. Aşağı yukarı Nef'i'den başka destanî unsur kullanan şâirimiz hemen hemen yoktur. Bâkî'nin *Kanunî Mersiyesi* ve Nef'i'nin bazı kasideleri türkçenin bu hususiaki yegâne denemeleridir. Halbuki şiirin en yüksek zirvesi destanî şiirdir. Yahya Kemal, *Akıncılar*'ında, henüz bitmemiş bazı manzumelerinde, *İstanbul'u fetheden yeniçeriye gazel*'inde ve şimdi yazmakta olduğu büyük manzumede türkçenin bu noksanını, hiç olmazsa bu vâdideki imkânlarını denemek şartıyle, telâfiye çalışan ilk şâirimizdir.

Yahya Kemal'in bunu denemesi, daima yeni bir mükemmeliyetin doğması demek olduğuna göre, bu tecrübelerin hakikî kıymeti anlaşılır.

Eski bir akıncı ailesinin çocuğu olan ve aktüel hâdiselerin ıztırabını bir mazi hülyasıyle avutan, jestin asaletini ve hakikî kıymetini bilen bir şâirin destana gitmesi kadar tabiî bir şey yoktur. Onun şiir telâkkisini de bu noksan portrede işaret etmek isterdim. Yahya Kemal, gazeli bütün an'anede, bir tarihî maceranın seyrinde bulan şâirlerdendir. Bu itibarla :

Irkın seni iklimine benzer yaratırken
Kaç fethe koşan tuğlar ufuklarla yarışmış
Târihini aksettirebilsin diye çehren
Kaç fatihin altın kanı mermerle karışmış

kıt'ası bizim için bütün bir şiir estetiğidir. Bu estetiğe göre bir ırkın tecrübesiyle hayatı birleştiren bu şiir anlayışının öbür cephesini :

Körfezdeki durgun suya bir bak göreceksin
Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde
Mehtab, iri güller ve senin en güzel aksin
Velhâsıl o rüya duruyor yerli yerinde

gibi mısralar verir. Filhakika o, sanatı zamanla girişilmiş bir mücadele olarak kabul eder. Zikrettiğimiz mısralar ve hâfızamızda olanlar, insanoğlunun bu ebedî düşmanını nasıl ve ne kudretle yendiğini göstermeğe kâfidir.

ANKARA, 1940, C.H.P. Konferanslar Serisi, Kitap 19, s. 51-61

DENİZ TÜRKÜSÜ VE YAHYA KEMAL

Yahya Kemal'in büyük ve istisnaî şahsiyetini yapan zengin ecdat mirasları arasında denizcilik de var mıdır? Burasını bilmiyorum. Fakat onun, Türk şiirinde biricik deniz şâiri olduğu muhakkak. Hiç bir şâirimiz ve ressamımız bu tehlikeli ve güzel unsuru, kendi mısraında koyduğu adla "bin başlı ejder"i, onun kadar anlayarak teganni etmemiştir. Bu da şâirin büyüğe, azametliye, daima kendisi olmak şartıyle değişene, şekilsizliğinde sonsuzluğun aynası olan esas şeylere aşkını gösteriyor. Onun *Deniz* ve *Açık deniz* manzumelerini okuyanlar bu unsurdan alınabilecek ilhamın tüketildiğini zannedebilirlerdi. Fakat günün birinde *Deniz türküsü*'yle aynı büyük motifin insan ömrünün ve talihinin büsbütün başka bir cephesine timsal olarak olgun, hayat dolu mısraların çerçevesinde, bütün bir musikî lezzeti ve renk ihtişamıyle karşımıza çıktığını gördük. Filhakika *Deniz* manzumesinde:

At kalbini girdâba, açıl engine rûh ol!

nasihatıyle bizi dar ferdiyetimizden sıyrılmağa ve kâinat içindeki asıl mevkiimize davet eden ve ikincisinde tatmin edilmez insan ruhunun onun kadar gürültülü ve huzursuz bir kardeşi, ebediyet karşısında bir nevi mümessili olarak görülen deniz, bu son manzumede hulyalarımızın ve ideale doğru yolculuklarımızın masal dekoru oldu. Birdenbire kanatlarında tanımadığımız şafakların renk ve ziyasını taşıyan bir yığın kuş ufkumuzdan süzüldüler ve hayalimizin sularında yıkandılar.

Hiç bir şey, büyük bir şâirin elinde, bir lisanın ve duyuş tarzının yavaş yavaş oluşunu, buut ve mesafe kazanışını, dehanın işareti altında eşya ve hayatı, insan kaderini yeni baştan idrâk edişini görmek kadar faydalı ve güzel değildir. Her küçük manzumenin etrafında birdenbire yeni bir kâinatın, lisanda o zamana kadar uyuyan yeni bir âlemin teşekkülünü görmek, bir yaradılış efsanesinin tahakkukuna şahit olmaktan pek az farklıdır. Yahya Kemal, *Deniz türküsü* ile türkçenin pek az bilinen bir tarafını lûgatın kamusundan çıkartmış oldu; bize dilin musikî ve nüans kabiliyetleri hâlinde yeni ufuklar açtı:

Dolu rüzgârla çıkıp ufka giden yelkenli!
Gidişin seçtiğin akşam saatinden belli.
Ömrünün geçtiği sahilden uzaklaştıkça
Ve hayâlinde doğan âleme yaklaştıkça,

Dalga kıvrımları ardında büyür tenhalık,
Başka bir çerçevedir, git gide dünya artık.
Daldığın mihveri, gittikçe sarar başka ziya;
Mavidir her taraf, üstün gece, altın derya...
Yol da benzer hem uzun, hem de güzel bir masala
O saatler ki, geçer başbaşa yıldızlarla.
Lâkin az sonra leziz uyku bir encâma varır;
Hilkatin gördüğü rüya biter, etraf ağarır.
Som gümüşten sular üstünde giderken ileri,
Tâ uzaklarda şafak bir bir açar perdeleri...
Musikîsiyle bir âlem kesilir çalkantı;
Ve nihayet görünür gök ve deniz saltanatı.
Girdiğin aynada geçmiş gibi diğer küreye,
Sorma bir saniye şüpheyle sakın: "Yol nereye?"
Ayılıp neş'eni yükseltici sarhoşluktan,
Yılma korkunç uçurum zannedilen boşluktan!
Duy tabiatta biraz sen de ilâh olduğunu,
Ruh erer varlığının zevkine duymakla bunu.
Çıktığın yolda bugün yelken açık, yapyalnız,
Gözlerin arkaya çevrilmeyerek pervasız,
Yürü! Hür maviliğin bittiği son hadde kadar!...
İnsan âlemde hayal ettiği müddetçe yaşar.

Bu manzumenin en büyük hususiyeti bir atmosfer şiiri olmasıdır. Şâiri tanıyanlar, onun şiirinde veya nesrinde olsun, hususî sohbetinde olsun yaşadığı veya tahayyül ettiği bir ânı yakaladığını, günün, saatin ve manzaranın sihrine ne kadar derin bir hads ile erdiğini çok iyi bilirler. İşte bu emsalsiz mevhibe *Deniz türküsü*'nde şiirin ötesine geçmiş, bütün bir renk ve hava olmuştur ve Yahya Kemal bu havayı sadece lisanda mevcut musikî imkânıyle vermiştir.

Filhakika bu manzume, şiirin mahiyetini hiç kaybetmemek şartıyle, ancak musikînin verebileceği hazların içinde başlayıp biten bir eserdir:

Yol da benzer hem uzun, hem de güzel bir masala
O saatler ki, geçer başbaşa yıldızlarla.
Lâkin az sonra leziz uyku bir encâma varır;
Hilkatin gördüğü rüya biter, etraf ağarır.
Som gümüşten sular üstünde giderken ileri,
Tâ uzaklarda şafak bir bir açar perdeleri...
Musikîsiyle bir âlem kesilir çalkantı;
Ve nihayet görünür gök ve deniz saltanatı...

gibi mısralar, zihne hitap etmeden evvel bizi kulak vasıtasıyle avlayan, bizde te-

sirlerini musikî ile kuran mısralardır. *Deniz* manzumesi için yazdığım bir yazıda — *Şiir ve sonsuzluk* makalesinde — türkçenin senfonik eseri olduğunu ve Yahya Kemal'in o manzumede bir orkestra kurduğunu söylemiştim. *Deniz türküsü* ise daha saftır; tek, fakat, en mütekâmil bir sazla, piyano ile inkişafını yapıyor vehmini vermektedir.

Yol da benzer hem uzun, hem de güzel bir masala...

küçük, kısa, sadece tahkiyeyi hedef edinmiş, sadece bir dekoru tesis eden notalar vâzıh bir şekilde bir avuç inci gibi serpiliyorlar. Sonra tam bir ustalıkla bu yavaş ve ürkek deneme merhale merhale büyüyor ve kesafet kazanıyor:

Musikîyle bir âlem kesilir çalkantı;
Ve nihayet görünür gök ve deniz saltanatı.

mısralarında bütün ses kudretini buluyor. İstenilen tesire bu kadar ağır, tereddütlü yollardan bu kadar kat'î şekilde ve sonu daima gizleyerek vâsıl olan bir tek sanat vardır: O da mevzuunu daima oluş şeklinde gösteren, bir sisin, meçhulün arkasından her an yeni baştan çeken musikîdir. Unutmamalıdır ki, bu mısralardaki yayılış hissini, manzumeye hâkim olan ve perde perde kapanıp açılan mavilik atmosferini ve birdenbire son mısradaki "saltanatı" kelimesiyle bu atmosfere galip bir nota şeklinde ilâve edilen o altın parıltısını şâir, telkinlerine hiç bir renk ismi ilâve etmeden, sadece seslerin birbiriyle izdivacının mahsulü olan uzak bir tahayyül vasıtasıyle vermiştir. Meselâ, bu mısralarla Fikret'in ve hattâ şiirlerinde ondan çok büyük bir manzara ressamı olan Ahmed Hâşim'in çizdikleri peyzajları mukayese edersek, birindeki renk isimlerinin bolluğuna ve öbüründeki "yakut, mercan, altın, bakır" gibi bize renk tahayyül ettiren palet unsurlarının küçücük manzumeyi âdeta tek başlarına yapmış olmasına mukabil, burada sadece çıplak mısralarla istenilen tesirin elde edildiği görülür. İnsana gayri ihtiyarî Debussy'yi veya César Frank'ı hatırlatan bu ustalık hakikaten nadir tesadüf edilir bir şeydir ve şiirde musikî denen şey de zannederim bu olsa gerektir; yani mevzuuna sadece ses telkiniyle erişmek, yahut daha iyisi seslerin telkiniyle bu mevzuun bir benzerini onun yanı başında tesis etmek. Mânâ, böyle bir şiirde elbette, Nef'î'nin "Şatır-ı endişe" si gibi sesin arkasından ve çok uzaktan gelir. Bu, şiiri kartpostal manzarası zannedenlerin bir türlü anlamayacakları bir merhaledir.

Yahya Kemal, *Deniz türküsü*'nde lisana hâkimiyetinin tam ölçüsünü vermiş, hattâ çeyrek asırdan beri bizzat kurduğu rekorun ötesine bile geçmiştir; manzume baştan aşağıya yıldızlı bir gök veya hâkim bir ufuk noktasından seyredilen bir deniz manzarası gibi bir bütün, bir tamamiyettir; fakat bu vahdeti hiç bozmadan, her mısraın kendi devamı boyunca ve kendi bünyesi içinde bir nevi oluşu, kendi kendisini arayışı ve idrâk edişi, velhâsıl bir mâcerası var :

Dalga kıvrımları ardında büyür tenhalık

mısraının sonundaki genişlik hissini, bütün mısraın içinde, tıpkı bir klavyede arar gibi arıyor ve birdenbire bularak uzletle doluyoruz.

Hilkatin gördüğü rüya biter, etraf ağarır.

mısraı ise verdiği vakitsiz uyanış vehmiyle bizi bulanık bir sabahın beyazlığı içinde bırakıyor. Zaten şiir, bu cinsten bir sürprizle başlar:

Dolu rüzgârla çıkıp ufka giden yelkenli!
Gidişin seçtiğin akşam saatinden belli.

İlk hecelerde yumuşak bir bez parçası olan yelkenler yavaş yavaş nasıl şişiyor, kabarıyor, geriliyor. Yahya Kemal şüphesiz buna devam edebilir, bütün bir çatırdayan direk, gıcırdayan halat ve uğuldayan dalgaların mahşerini buraya koyabilirdi, bunu yapmıyor, çünkü o bir mücadele değil, bir hayal gemisi teşyi ediyor; onun için ikinci mısra sade bu gidişin bizden bir kopuş olduğunu anlatıyor; bir saat tayiniyle bir ruh hâletini gösteren bir mısra yapıyor. Hayır, türkçe, şiir dili olduğundan beri onun tesadüflerinin rüzgârına bu kadar cesaretle ve bu kadar kesif bir yarış hissiyle emanet edilmiş hiç bir gemi veya haber yoktur. Aşağıdaki mısralar, kulesinden şahin uçuran bir eski zaman nöbetçisinin gözüyle gemiyi takip ediyor:

Ömrünün geçtiği sahilden uzaklaştıkça
Ve hayâlinde doğan âleme yaklaştıkça,

Şiiri bitiren son beyit ise bütün bir âlemdir:

Yürü! Hür maviliğin bittiği son hadde kadar!...
İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar!

Bu manzumeyi okuduğum günden beri benim için, ana dilinde, Türk tahassüs ve ruhunun ummanında büyük şafak avcısı yelkenlerini etrafındaki uzlete açmış, yıldızların şarkısını dinleyerek çetin yolculuğun tesadüfleri içinde ebediyete kadar hür maviliğin hudutlarını yoklayan bir gemi, direklerinde sonsuzluğun kasırgası yırtılan ve kaburgasında ömrün büyük dalgaları dökülen bir gemi vardır ve bundan sonra yetişecek nesil, Yahya Kemal'in bir yaz akşamı oturduğu Moda sahillerinden dalgalara emanet ettiği bu ebediyet yolcusunun, bu hayat gemisinin mâcerasını düşünerek şiirin ve idealin yolculuğuna hazırlanacaktır.

TASVİR-İ EFKÂR, nr. 4661, 26 Mart 1941

YAHYA KEMAL'E DAİR NOTLAR

Yahya Kemal'i şimdi arkadaş defterlerinden okuyorum. Bu bana ayrı bir ıezzet veriyor. Öteden beri ezberimde olan mısraları her yazının şekline göre ayrı ayrı çözmeğe çalıştıkça onlara başka türlü dikkat ediyorum. O zamana kadar farkına varmadığım güzellikler, mükemmeliyetler buluyorum. Tıpkı o güzel şiirindeki:

Baktım konuşurken daha bir kerre güzeldin

mısraıyle o kadar mükemmel taziz etmesini bildiği kadın güzelliği için söylediği şeyi ben iyi veya kötü bir yazının sürprizleri arasında buluyorum. Bu da gösteriyor ki, güzel bir şiiri ezberlemek başka bir şey, onu tam bir şekilde okumak başka şeydir.

Bu sonuncusu, zamanla zekânın uyanık anlarıyle, ruh hâletlerimizle ve tesadüfle oluyor, Ezberlemek güzele tesahüp etmek oluyor. İyi ama onu kitap sahifesi de yapıyor. Asıl lâzım olan sahifede veya hâfızada bir kalıp gibi duranı, canlı bir hâle sokmaktır.

Keşke şâirlerimizi ve sevdiğimiz muharrirleri yeni baştan okuyabilsek! O zaman ne kadar ezberden bir dünya kurduğumuz meydana çıkar. Gençlikte okuduğumuz şeylerin çoğu eksik kalıyor. Altmış yaşında, zekâsının en olgun deminde bir Dostoievsky'nin düşündüklerini, yirmi yaşının tecrübesizliğiyle anlamak ne mümkün! Yazık ki genç yaşta okuduklarımızı tekrar okumak çok güçtür. Bilmek iddiasından sarf-ı nazar, esaslıyı bulmadan vazgeçmek tehlikesi var.

Benim en iyi okuduğum şâir Baudelaire ile Yahya Kemal oldu. Bir üçüncüsünü, Goethe'yi de bunlara ilâve ederdim; fakat onu tercümelerinden okudum. Bu demektir ki, gölgesinden seyrettim.

Şiir dilin malıdır.

Yahya Kemal'in sanatının baş sırrı türkçeyi bilmesidir. Hiç birimiz türkçeyi onun kadar sevmedik. Onda dilin hadsi yani metafizik sezişi var.

Bu adamı gördünüz mü? Otuz senedir türkçenin geçirdiği ihtilâçlar içinde zevkinden, daha iyisi zâikasından başka hiç bir şeye dayanmadan, kendisinden evvel ve kendisinden sonra gelen her şeye rağmen, dilde yalnız şahsına mahsus

bir iklim yaratan ve yolunda bir an şaşırmayan bu adamı tanıdınız mı? Eğer görmediniz ve tanımadınızsa, görmeğe ve tanımağa çalışın. Çünkü ebediyetin karşısında onun devrinde yaşıyorsunuz.

Yahya Kemal'in büyük tarafı, başkalarını tereddüde düşüren şeyleri zevkinin miyarında çarçabuk bir tarafa atabilmesidir. Hâşim gibi hakikaten müstesna bir duyuşun, hakikaten müstesna bir hayalcinin, Fikret'in katarına takıldığı ve Âkif'in öğütecek buğdayı bulunmayan bir yeldeğirmeni gayretiyle harc-ı âlem fikirleri, yani bir boşluğu aruzun çıkrığına taktığı bir devirde, Yahya Kemal şiirin özünü, hiç bir mübalâgalı görüşün karışmadığı bir zevki tatmin eden dili, münevverle halkın beraberce kullandığı dili buldu.

Yahya Kemal'in dilini herkes anlar. Fakat onun şiirini muayyen bir seviyedekiler tadabilir. Bu küçük ayrılık sanatın tabiî imtiyazıdır.

Onu en tabiî bir hak gibi tanımadıktan sonra şiirden vazgeçmek, gidilecek yolların en doğrusudur.

Şiir, ne Namık Kemal — Recâizâde neslinin anladığı gibi bir hassasiyet meselesidir, ne de bugünün bazı gençlerinin zannettiği gibi sadece içtimaî meseleler, yahut da halk ifadesi işidir. Şiir bir zevk işidir. Yukarıda zâikadan bahsettim. Bunu bilerek yaptım. Hakikî şiir dilin ihsasına benzeyen bir lezzet işidir. Fakat onun kadar basit değildir, yani kararını sadece fertte bulmaz. Bütün bir ma'şerin onda hakkı vardır. Şu hususiyetle ki, bu hesapta diriler kadar ölüler de — yani geçmiş zaman da — söz sahibidir.

Yahya Kemal, ilk manzumeleriyle Fikret'e, Servet-i Fünûn'a ve hattâ Tanzimat'a aksülâmelini yaparken, sadece yaşadığı zamanın türkçesinin adamı değildi Daha büyük, daha derin, daha köklü bir şeyi üstüne almıştı. On dokuzuncu asrın ortasından beri şiirimizde — hattâ bütün zevkimizde — başlayan bir "kopuş" u, geleneğin yabancı tesirler altındaki kırılışını düzeltiyor, yani Türk şiirinin tekâmül tarihini tabiî yoluna sokuyordu.

Erken uyanan her adam, rastgeldiği şafağın güzelliğini şuurla seyredebilir. Çünkü onun uyanışı bu tabiat hâdisesiyle beraberce olmuştur. Yazık ki, her muasırı büyük bir şâirin doğduğunu fark edemez.

Yahya Kemal ilk şiirlerini denerken, bu acaip ve şaşırtıcı musikî nizamı, türkçeyi yepyeni bir şekilde ve bütün tellerinde yoklarken kim farkına vardı? Herkes onu şâirler içinde bir şâir sanmıştı. Halbuki o, mahrekinelen çıkmış bir yıldızı tekrar eski yoluna sokuyordu.

Eski şiirlerimiz, bugün herhangi bir lezzet tasavvur etmek imkânı olmayan sanat oyunları bir tarafa bırakılırsa, bir noktada birleşirler. Bâkî'de, Nef'î ve Nâilî'de, Nedim'de, Galib'de esas olan şey "nağme" dir. Bütün o mazmunlar, ikizli, üçüzlü hayaller, hepsi oyunun dış tarafında kalırlar. Türk şiirinin tarihine bakılınca — her şiirde olduğu gibi — bu nağmenin tekâmülü görülür.

Yahya Kemal, Hâmid'in ve Fikret'in bir türlü anlayamadıkları "nağme" yi Türk şiirinde tekrar kuran adamdır.

Hakikî şâir sözü, daha iyisi fikri kanatlandırır. Yahya Kemal'de her şey

kanatlıdır. Onun kafası bir güvercinliktir. Bu acaip ve hilkat kadar esrarlı varlıktan doğan her şey uçar.

Erenköyü'nde bahar'ı hatırlıyorum. Duygu dediğimiz şeyin bu kadar mucizeli bir şekilde ses oluşunu belki musikîde bile görmeyiz. Bunu bazıları bir mübalâğa, bir paradoks sanabilirler. — Bilhassa musikîyi tanımayanlar, onunla düşüp kalkmayanlar —! Bu şiirde her şey, manzara, hayal, ruh hâleti, her şey sestir. Gariptir ki, sese dayanan musikî bir şey anlatmak istediği zaman resme ve edebiyata kaçar.

Şiirin güzelliği, kelimeyi âdeta sada, ses kıymetleri hâlinde kullanmasında ve bunu yaparken bize herhangi bir boşluğu göstermemesindedir. Sanki bütün tanıdıklarımız, topraktan gelmiş ve her şeyden bir bir köşede soyunmuşlar ve sadece ruh hâlinde karşımıza çıkmışlar gibi.

Nedim'den sonra eski şiirin istikameti bu idi. Herkeste bulabileceğimiz o hayalleri, istiare ve mecazları, üzerinden can sıkıntısı ile dolu bütün bir tarihin geçmiş olduğu mazmunları atarsak, elde kalan şey bu "musikî" ve "ses" dir. Şeyh Galib buna devam etti, kendi yaradılışının hususiyetlerini ilâve etti.

İşte Yahya Kemal buradan işe başladı:

İstanbul'un öyledir bahârı;
Bir aşk oluverdi âşinalık...
Aylarca hayâl içinde kaldık:
Zannımca Erenköyü'nde artık
Görmez felek öyle bir bahârı.

mısraları ses kıymeti düşünülürse, bugünkü ve hattâ yarınki türkçenin mucize haddidir.

Bugünün gençleri şiirde halk ifadesinin peşinde gibi görünüyorlar. Onlara göre türkçe güzel şiir, sokakta konuşulan türkçe ile yapılan değil, sokakta konuşulduğu gibi türkçe ile ve halkın klişe ifadesi ile yazılmış şiirdir.

Bunun kadar yanlış bir şey olamaz. Şiir bir bekâret dünyasıdır. Orada her şey yeni olmak zaruretindedir. Halktan gelecek şey lûgatın kendisidir. Yoksa ifade şekli değildir.

Halkın dilindeki ifade kendi başına ayrı bir sanat eseridir.

Chatterton, Charles Dickens için yazdığı bir biyografide bu romancının bir kahramanının ağzından çıkan "sokağın anahtarına sahipsiniz" sözü ile onun sanatı ve hattâ, tâbir caiz görülürse, mizacını izah eder. Hakikatte bir romancı sokağa, halka ne kadar yaklaşırsa o kadar kazanır. 'Sokağın anahtarını" kendisinde bulan romancının, sanatkâr doğmak şartıyle, kaybetmesi ihtimali yoktur. Fakat şiirle roman aynı şey değildir. Roman hayatın peşindedir. Şiir ise bir tecrittir. Birisi hayata doğru yürür. Öbürü "mutlak" ın peşinde koşar.

ULUS, nr. 8124, 16 Mart 1944

YAHYA KEMAL'E DAİR

Yahya Kemal'de en hayret edilecek nokta, bir krizin ortasında kendisini bulması ve buna devam etmek kudretini göstermesidir. Bu, sanatta gerçekten esaslı olanın yolunda yürüyeceklere kısmet olan bir talihtir. Fert, cemiyet dedikoduları bir yerde birden tükenir; burası insanın yalnız kendi başarabileceği işi bulduğu noktadır. Oraya kadar, daima tereddüt, daima mütekabil alış veriş vardır. Ufulesinin haddine erişen adamdır ki, bu tesir ve tazyikleri kendi emrinde bir vasıta gibi kullanmak kudretini gösterir. O vakit, sanatın dış tarafı diyeceğimiz — hakikatte dememekliğimiz lâzım gelen şeyler — yani şiirde dil, vezin ve kafiye, bütün yüksek teknik meseleler, insanlığın içine ait her dava kendiliğinden çözülmüş olmakla kalmaz, sihirli bir mimarînin malzemesi gibi sese, taganniye itaat eden bir hüviyet alırlar. Bu istikrar, belki de sanatın asıl sırrıdır. Çünkü olgunluk mevsiminin ta kendisidir. Âdeta biyolojidekilere benzer; yani cins teşekkül etmiş olur, kanunlarını bulamazsak bile, tayin edici vasıflarını buluruz. Picasso'nun "Aramam, bulurum," sözünden kastı böyle bir olgunluk olsa gerek. Sanat galiba bu cümlede muammasının bir tarafını çözer. "Aramam, bulurum" hiç aramam demek de değildir. Bir nizam içinde ararım demektir. Bu nizamın teşekkülüdür ki, asıl sanatkârı yapıyor.

Yahya Kemal yazmağa başladığı zamanlardan beri memleketimizde şiir ve edebiyat anlayışı kaç ihtilâl birden geçirdi. Yahya Kemal bu ihtilâllerin hiç birine yabancı kalmadı. Bunu şimdi anlıyorum. Hiç biri de onun dehasını peşinden sürükleyemedi. Yani ona geçici mevsim kıyafetlerini giydiremedi. Şimdi otuz sene üzerinden baktığımız zaman asıl ihtilâl, cevhere giden değişiklik o imiş. Fakat bunlar, bizim için şimdi, onun şiirini anlamağa yarayan, birer gömlek değiştirme gibidir. Asıl ihtilâl yahut "transmutation", Hâmid'in derbeder ilhamından ve Fikret'in mozaik ve bazen renkli fotoğraf mısraından onun mısraına, onun türkçeye verdiği kıvama, onun eşya ve insan karşısında, sanat ve manzara karşısında kendisi kalabilen görüşüne geçmekmiş. Şüphesiz ki, şiirimiz ne Yahya Kemal'in başladığı noktadadır, ne de bunun eriştiği hadlerde kalmak niyetindedir. Fakat bundan sonra her ileri hareket bu hadden başlayacaktır. Yeni Türk şiirine o bir trapez, bir ana nehir ve ufuk olacaktır.

Yahya Kemal, şiirin bütün mücerret kıymetlerine rağmen hayatla olan ilgisini bulmuştur: Yaşayan dil... Bundan sonra gelecek şâirler bu hakikati benim-

sedikleri nisbette şâirdirler ve şâir olacaklardır. Yahya Kemal, mektep, tarz telâkkilerinin üstünde, yalnız bu hakikatle şiirini yaptı; bu onda âdeta insiyakî denebilecek bir kudretti. Eski dil için de aynı kudreti, aynı aydınlık kararı göstermesi bu son hükme beni götürüyor. Hiç bir eski şâirimiz — Fuzulî, Bâkî, Nef'î gibiler müstesna, hattâ onlar dahi — Yahya Kemal'e kadar dilin saf ve keskin şuuruna sahip değildirler. Yahut hiç olmazsa bu şuuru eserlerinin yarısında unuturlar. Onun kadar eski dili gediksiz bir zevkle kullanmış değildirler. Galib'den sonra gelenler içinde Avni Bey, o da bazı mısralarında ve tamamiyle eski kalmak şartıyle bu dilin dehasına biraz sahip görünür.

Tabiatıyle bunları söylerken Yahya Kemal'in şiirinin cevherinden bahsediyorum. Bu, o şiiri tarif değildir. Nitekim Venüs'ün deniz köpüğünden doğduğunu söylemek, büyük mâbudeyi anlatmak değildir. Bazen en esaslı unsur bize sadece bir vasıf gibi görünebilir. Deniz köpüğü Venüs'te ten beyazlığı idi. Yahya Kemal'de de uzun müddet safdil edebiyatçılar, dili düzgün adamı gördüler. Ve bu müşahedeyi yalancı çıkartmak çarelerini aradılar. Bu şiirin ikinci bir hususiyeti, tarihimizin ve dilimizin içinde, ârızî cereyanlara rağmen, haklı bir yığın reaksiyonun sarsıntılarına, derhal bir şey yapabilmek arzularının doğurduğu küçük ve büyük çalkantılara rağmen, kırılmış devamı yeniden kurmasıdır. Yahya Kemal oku mahrekine iade etmiştir. Eski şiirimiz, şâirlerimize rağmen, büyük ses şiiri idi. Eski şiirlerde o kadar sık tesadüf edilen şevk kelimesi bu şiirin en iyi vasfı idi. Lirizme biz beyhude yere mukabil aradık. Yahya Kemal bu şevki türkçeye tekrar sokabildi. Bu ses kudretini bulamadığımız her mısraı divanlardan atınız, bir şey kaybetmezsiniz. Yahya Kemal bu sesi buldu; hem büyük neşve ve şevki buldu. Bununla da kalmadı, birinden öbürüne giden ara perdeleri de buldu. *Ses* manzumesinin yanında *Hazan gazeli, Uzlet*'in yanı başında *Erenköyü'nde bahar* gibi...

Gariptir ki, insan Yahya Kemal'in bugünkü dille yazdığı bir şiirle gazelini beraber okurken hiç de bir âlem değiştirdiğinin farkına varmaz. *Çaldıran* muharebesi veya o ilâhî *Koca Mustâpaşa* bize aynı şeylermiş gibi geliyor. Bu beraberlik, hava değiştirmeme her iki dilde de en esaslıyı kavramış olmasından ileri geliyor.

Yukarıda Yahya Kemal için, en büyük ihtilâli yapan odur, dedim. Çünkü dilin dehasına sahip olan sokak ve ev türkçesine gitti. Oradan Divan şiirine döndü. Üsküdarlı Hakkı Bey kitaptan Divan şiirini bulmuştu. Fikret'in lûgattan "Edebiyat-ı Cedide" dilini bulduğu gibi... Aradaki fark uzun uzun düşünmeğe ihtiyac olan bir fark değildir.

Yahya Kemal'in gazellerini eski telâkki edenlere hâlâ şaşarım. Bazen bir insan kendisine, istemeyerek ne kadar fenalık edebilir? Bize Nedim'i tanıtan Yahya Kemal'dir. Ona şimdi şiirden anlamayanlar, bir şâiri, bir devri tanıtmış olmasının cezasını çektiriyorlar. Yahya Kemal'in Nedim ile alâkası türkçeyi zaman zaman iyi kullanan ve bir devrin havasını imkânsız şekilde taze olarak veren bir şâiri sevmesinden ibarettir.

Yahya Kemal ne Nedim'dir, ne Fuzulî'dir, ne Bâkî'dir. Onun eski dille yazdığı manzumeler unutulmuş modaların baharından toplanan bir koku, lezzet ve zevktir.

Hiç birimiz Yahya Kemal kadar yeni olamadık. Çünkü o, sade bu günü yenileştirmedi, eski dil onda garplı bir şâir gibi konuşuyor.

Yahya Kemal'in bulduğu hakikatleri bu küçük makalede nasıl anlatayım? Ona sadece bir şiir iklimi gibi bakmak hatasını biz de göstermeyelim. Yahya Kemal bugünün sağlam düşünen kafasıdır. Şiir bu muazzam kâinatın zevk bahçesidir. Eğer bu büyük ve şümullü düşünce sadece bize bir zevk bahçesi verdiyse buna da hayret etmemeli. Çünkü bir devrin bütün keşmekeşlerinden insanlığa yalnız bir zevk bahçesi kalır.

AKADEMİ FİKİR HAREKETLERİ, nr. 1, Mayıs 1946, s. 3-4

HAYÂL ŞEHİR

Git bu mevsimde, gurup vakti, Cihangir'den bak!
Bir zaman kendini karşındaki rüyâya bırak!
Başkadır çünkü bu akşam bütün akşamlardan;
Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan;
O ilâh isteyip eğlence hayâlhânesinde,
Çevirir camları birden peri kâşânesine.
Som ateşten bu saraylarla bütün karşı yaka
Benzer üç bin sene evvelki mutantan şarka.
Mest olup içtiği altın şarabın zevkinden,
Elde bir kırmızı kâseyle ufuktan çekilen,
Nice yüz bin senedir şarkın ışık mimarı
Böyle mâmûr eder ettikçe hayâl Üsküdar'ı.
O ilâhın bütün ilhamı fakat ânidir;
Bu ateşten yaratılmış yapılar fânidir;
Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı.
Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı;
Esef etmez güneşin şimdi neler yıktığına;
Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına.
Ezelî mağfiretin böyle bir ikliminde
Altının göz boyamaz kalpı kadar hâlisi de.
Halkının hilkati her semtini bir cennet eden
Karşı sahilde, karanlıkta kalan her tepeden.
Gece, birçok fıkara evlerinin lâmbaları
En sahîh aynadan aksettiriyor Üsküdar'ı.

Yahya Kemal BEYATLI

Yahya Kemal, *Hayâl şehir* manzumesiyle İstanbul'un çok sevdiği, gerçek şiire bizzat kapısını açtığı bir semti, Üsküdar'ı bir kere daha şiirin büyüsü ile giydirdi. Üsküdar, bundan böyle bizim için ve bizden sonrakiler için, İstanbul akşamlarının mücevher aynası olacak. Nasıl sonbahar rüzgârları esince hepimiz muhayyilemizde kirli yeşil dalgalara bakarak ömürlerinin muhasebesini yapan "Kanlıca'nın ihtiyarlarını", o hiç yüzlerini görmediğimiz, fakat ömürlerinin hüz-

nünü içimizde duyduğumuz şiir esatirinin insanlarını hatırlıyorsak, bundan sonra da akşamın içimize yerleştiği anda, "bu Üsküdar evlerinin camlarında güneşin tutuştuğu saattir" diyeceğiz ve bir güneş dininin duasını tekrarlar gibi, *Hayâl şehir*'in mısralarını kendi kendimize okuyacağız. Ben, bu tecrübede okuyucularından biraz daha eskiyim. Çünkü bu güzel şiiri başladığı zamandan beri bilirim. Mısraların çoğu ezberimde idi. Yahya Kemal'in bir mazhariyeti de şiirlerinin bitmeden hâfızalara geçmesidir. Kaç kere şu veya bu vesile ile:

Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı

mısraını kendi kendime yahut dostlarımla tekrarlamış; kaç kere şiirin özünü buldukları zaman, kendilerini ona kayıtsız şartsız teslim edenlerin ağzından:

Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına

hârikasını hüzünle, içten teslim oluşla dinlemiştim. Bunun gibi, bu şiiri bitiren:

Gece birçok fıkara evlerinin lâmbaları
En sahih aynadan aksettiriyor Üsküdar'ı

beytini de eski ve yeni şekillerinde belki yüz def'a ve ayrı ayrı ruh hâletleriyle tattım.

Bu dört mısraı manzumenin senfoni bütününden böyle ayırmakla hata ettiğimi biliyorum; fakat sebebi var. Bu dört mısra bana, primitif heykeltraşlıkta maddenin — taş, fildişi, maden, sert tahta, hattâ mücevher — telkinini olduğu gibi kabul ederek, imkânlarını düzeltmekle elde edilen eserler cinsinden bir tesir yapıyor. Buna, her gün müşahedesi bizde tekrarlanan bir hakikatin dilde kendiliğinden şeklini bulması da diyebiliriz:

Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı

mısraının içine aldığı bir talihe katlanmak, imkânsızlık karşısında boyun bükmek gibi, bir ömrü veya eninde sonunda her ömrü hülâsa edebileceğimiz duygulardan ve sanki kendi üstüne katlanan dilin birdenbire tek bir hızla erdiği o imkânsız muvaffakiyetten başka, bir de İstanbulluların her akşam şahit oldukları bir realiteyi en basit şeklinde ifade edişi vardır.

İstanbul tepelerinden Üsküdar'a bakan herkes, batan güneşin bir an için camları nasıl bir hayal âlemi yaptığını, sonra ışığın masalı bitince "serviler şehri"nin nasıl kendi rüyasına daldığını, nasıl kendi talihini yahut geniş çerçevesinde topladığı talihleri bekleyen küçük lâmba ışıklarında gecesine devam ettiğini bilir.

İşte bu en basit görüşler içinde gerçek olmak keyfiyeti, bu herkesin malı olabilecek bir dikkatin saf mücevher parıltısı hâline gelişidir ki, bu mısralara

ıptidaî maddenin imkânlarını düzelterek erişilmiş bir güzellik hâlini veriyor. Bu, canlı bir şeyde herhangi bir büyünün, cazibenin uzvileşmesi, meselâ güzel kadının kuvvetle sevdiği için daha güzel olması cinsinden bir şeydir. Bu mısraları tekrarlarken artık muhayyileyi, oyunu idare eden meleke gibi görmüyoruz; belki daha ziyade parmakların ucunda toplanmış, âdetâ insiyak hâline gelmiş bir bilgiye benzetiyoruz. Albert Thibaudet, Mallarmé'nin portrelerinden bahsederken, Fransız dilinin bu en mucizeli şâirinde, eski Fransız sanatkârlarına benzer bir taraf bulur. Bu dikkat, Yahya Kemal'in eserine de tatbik edilebilir.

Hemen her sanatta en büyük merhale, en güzel taraf, insana artık bunun gerisi olamaz, bu sondur dedirten nokta, imkânların bütününe ermiş teknikle karşılaşmaktır. Çünkü var olan her şey ve mümkün olan her değişiklik, o noktada şahsî bir metoda göre ve onunla aydınlanmış demektir. Bu noktada sanatkâr, ruh anlarını az çok olduğu gibi dışarıya çıkaran, "onları terleyen" bir heyecan makinesi olmaktan çıkar; belki bu anları çok başka başka istikametlerde devam ettiren, genişleten, büyüten, değiştiren, eşya arasında sezdiği gizli mutabakatlarla ayrı planlara nakleden, münasebetleri sonuna kadar götüren, böylece her birini ayrı bir kâinat yapan bir imkânlar mecmuası olur.

Böylesi şuurlu bir çalışma için ilham kelimesinin artık mânâsı yoktur; o ayağımıza ve gözümüze takılan her şey olabilir; çünkü bütün başlangıçlar kendisi için birdir. Artık ruh, dağınık intibalarıyle dolup boşalan bir kap olmaktan çıkar; kendi varlıklarının bütününü, durmadan işleyen, rastgeldiğini mücerretten müşahhasa, müşahhastan mücerrete götüren, duyular ve duyumların arasında kâinatı yeni baştan dokuyan bir cihazdır.

Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı

derken Yahya Kemal, kaç türlü büyüyü birden yapıyor ve ne kadar basit bir şekilde yapıyor. Evvelâ Üsküdar'ın İstanbul akşamlarının tılsımlı aynası olduğunu, tıpkı İstanbul'un Üsküdar sabahlarının aksini taşıması, kendi gönderdiği ışıkların beyaz cami ve minarelerdeki zambak oyununu seyretmesi gibi, onunla kısa bir zaman için bu eski debdebe ve dârâtını kaybetmiş semtin nasıl bir ihtişamı giyindiğini, sonra bu hayalî saltanatın çekilişini anlatıyor; nihayet bunu ömrümüz için bir timsal yapıyor, insan ömrüne içleniyor. Hepsi bir mısrada, tâbir câizse dilin kendi şuurunu bir an buluşunda oluyor. Vâkıâ şâir bizi bütün bunlara daha evvelden hazırlıyor. Manzume evvelâ geniş bir davetle başlar:

Git bu mevsimde, gurup vakti, Cihangir'den bak!
Bir zaman kendini karşındaki rüyâya bırak!

Birinci mısra, bir güneş dini âyinini tesbit ediyormuş gibi, iç içe hareketlidir. Ondan sonra ikinci mısraın sükûneti geliyor. Sonra:

Başkadır çünkü bu akşam bütün akşamlardan;

ile biz, Cihangir'den Üsküdar'a bakarken bu akşam dininin en güzel mihrabında olacağımızı anlıyoruz.

Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan;

Bir tanrının eşyayı ziyaretine şahit olacağımızı haber veriyor. Sonra bütün bir musikî developmanı geliyor, başka bir mimarî motifi sayılmadan genişliğe açılmış sütun dizileri ve kemerler kendiliğinden kuruluyor ve biz onların altından Marmara'da güneşin elde kadeh, ölümü bekleyen bir Cemşîd gibi, kendi neş'esiyle etrafı tutuşturduğunu seyrediyoruz. Daha aşağıda:

Nice yüz bin senedir şarkın ışık mîmarı
Böyle mâmûr eder ettikçe hayâl Üsküdar'ı.

beytiyle mukaddes ziyaret, yaratıcı düşüncenin hayali oluyor. Güneş aksetmiyor, tahayyül ediyor. Sonunda bütün hayaller, bu zenginlik dağıldıktan sonra, her şey yeni baştan bir hatırlama, bir hasret çığlığı ile etimize yapışıyor:

Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı.
Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı;

Manzume burada bitebilirdi. Fakat Yahya Kemal insansız tabiatı kabul etmez. O, insanın ufku insandır, der. Onun için manzume, kendi üstünde bu şâirde sık sık görülen o mucizeli dönüşlerden birini daha yapar:

Esef etmez güneşin şimdi neler yıktığına;
Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına,

Böylece Üsküdar için ikinci bir âlem başlıyor. Çünkü eşya mevcuttur; bir tanrı ziyaretinden arta kalsa da, çok güzel bir rüyadan en zâlim şekilde uyansa da, hiç olmazsa bu yoksulluğun gururuyle mevcuttur. Burada Üsküdar, bir kültürün ve kendi realitesinin birleşerek yaptığı yeni bir ışığa giriyor. Yahya Kemal'in sanatı insan talihine daima açıktır. *Koca Mustâpaşa*'nın, o semtin tarihiyle halkının talihini bir arada yuğuran o büyük vision'unda:

Kuru ekmekle, bayat peyniri lezzetle yiyen,
Çeşmeden her şu içerken: "Şükür Allah'a" diyen

beytiyle en zâlim gerçeğinde bu toprağın insanının ruh kudretine ayna tutan şâir, burada da Üsküdar gecesini gene bu talihin arasından, fakat çok geniş, isyansız, tevekkül ile büyük bir hayalde yakalıyor:

Karşı sahilde, karanlıkta kalan her tepeden,
Gece, birçok fıkara evlerinin lâmbaları
En sahih aynadan aksettiriyor Üsküdar'ı.

Hayâl şehir'i tam olarak okuduğum ve ezberlemeğe çalıştığım zaman, bu şiirde en çok sevdiğim şey mimarî bütünlüğü oldu.

Bana manzume, dört somaki sütunu veyahut somaki sütundan daha hârikalı, daha az ele geçer dört unsuru içine almak, onları kendi bünyesine sokmak şartıyle açmak için yapılmış bir nevi güneş mâbedi gibi geldi.

Manzumenin hangi dikkatten başladığını bilmiyorum. Fakat bu az çok birbirinden müstakil dikkatlerin bu kadar organik bir terkip yapması herhâlde sanatta olgunluk dediğimiz şeyin ta kendisidir. Kaldı ki, bu terkip:

Som ateşten bu saraylarla bütün karşı yaka

★

Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı.

★

Karşı sahilde, karanlıkta kalan her tepeden,

mısraları gibi her biri tek başına yaşama kudretine sahip unsurlardan vücuda geliyor. Bazen düşünürüm: Yahya Kemal'e karşı haksızlık etmemek ne kadar güçtür. Hepimiz onu tek bir şâir gibi görüyoruz. Halbuki o, bütün bir tekâmüldür. Şarkla garbın arasındaki büyük mesafeyi yalnız atlamakla kalmadı; türkçede veya başka bir dilde birkaç asrın çalışması ile elde edilen marhaleler zincirini, bütün bir mukadder yolu kısa ömründe yani bir hamlede geçti.

Filhakika Bâkî, hattâ Nef'î ve Nâilî'nin şiirine nispetle Ahmed Yesevî veya daha yakını Kadı Burhaneddin türkçesi arasındaki fark ne ise, Yahya Kemal'in ufkumuzda ilk def'a göründüğü senelerdeki şiirimizin dili ve muhtevası ile onun eseri arasındaki fark da aşağı yukarı odur ve Yahya Kemal bu okyanusu tek başına geçmiştir.

Fakat hayranlığımızı idare edelim: Çünkü ufkun ötesinde bizi *Koca Mustâpaşa, Süleymaniye'de bayram sabahı, Deniz* manzumeleri, *Çaldıran* epopesi ve Üsküdar'ı tekrar tezgâha alan o güzel *Valde-i Atik* bekliyor. Türk dili Yahya Kemal'in mevsiminde, yani en güzel, en velut ve besleyici çağındadır. Bu bizim en büyük mazhariyetimiz ve sevincimizdir.

CUMHURİYET, nr. 8336, 19 Temmuz 1947

YAHYA KEMAL'İ UĞURLARKEN

Bundan yirmi altı, yirmi yedi sene evveldi. Biz, İstanbul Dar-ül-Fünûn'u Edebiyat Fakültesinde talebeydik. Yahya Kemal de hocamızdı. Dershanemiz, Yahya Kemal'in dersleri yüzünden, işgal altındaki İstanbul'da hürriyetin bir ocağı olmuştu. Bazı binaların garip bir tarihi vardır. Zeyneb Hanım konağına, Yusuf Kâmil Paşa zamanında, ilk hürriyet şâirimiz Namık Kemal gider gelirmiş. Belki bir zaman onun sesiyle çınlamış, çoğu yaldızlı tavanlar ve duvarlar arasında Yahya Kemal'i, milliyetimizin bu vecdli adamını dinlediğimizi düşündükçe ne kadar şaşırırdık. Bu, bize devamın bir mucizesi gibi gelirdi.

Yahya Kemal, bu derslerde ve derslerden sonra çekildiğimiz herhangi bir boş odada hâtıralarını anlatır, günün siyaseti hakkındaki imanlı fikirlerini söyler ve birçok da şiir okurdu. Nedim'i, Galib'i, Bâkî'yi daha ziyade bu saatlerde tanımıştık. Bunlar gibi Hugo'yu, Vigny'yi, Baudelaire ve Hérédia'yı sık sık kendisinden dinledik. Bu sonuncusunu bize sanatta nizamın ne olduğunu anlatmak için misâl olarak verirdi. O zamanlar Hérédia'nın birkaç sonnet'sini ezberlemiştim ki, aradan seneler geçtiği, ondan çok başka türlü ve üstün şâirleri sevdiğim hâlde, bir türlü unutmadım. Hattâ unutmak şöyle dursun, zaman zaman düşünmeden hatırlarım. Çünkü onlar benim gençlik hayallerime karışmışlardı. Bunlardan biri, Lâtin şâiri Horace'ın Virgile'in seyahati üzerine yazdığı manzumenin Hérédia'nın kendisine mahsus olan teksifiyle fransızcaya naklettiği sonnet idi. Bu sonnet'de keyif ehli, zamanın hâdiseleriyle değilse bile, insanlarıyle alaydan hoşlanan ve sâkin duruş altında kendi iç hayatını gizleyen şâir, Virgile'i Akdeniz'in olduğu kadar, kadîm mitolojinin de köklerini aydınlatan mısralara emanet ettikten ve onun bindiği gemiyi biraz da duaya benzeyen mısralarla uğurladıktan sonra, şimdi bizim için çok kısa, fakat o zaman için çok tehlikeli seyahatinde adım adım takip eder.

Yarı aklım (yahut canımın yarısı) bir zamanlar Argo'nun taganni ettiği mukaddes deniz üzerinde büyük Virgile'i tanrıların doğduğu memlekete (Yunanistan'a) götüren hafif teknededir.

Horace'ın Virgile'i yıldızlara, rüzgâr tanrılarına, unsurların şuur ve dehalarına sıkı sıkıya emanet etmekte hakkı vardı. Çünkü o milliyetinin dehası idi. Bir medeniyetin en hâlis tarafı, cevheri onda hülâsa edilmişti. Ne hâcet, Horace,

Virgile'siz bir Roma tasavvur edemiyordu. Halbuki biz, bugün Virgile'siz dünya tasavvur edemeyiz.

Bu sefer Yahya Kemal'in Pakistan Elçiliği için İstanbul'dan ayrıldığını işittiğim zaman, bu mısralar birdenbire zihnimde canlandılar. Birdenbire Horace'ı, Hérédia'nın sanatını kıskandım. Büyük şâirimizi bu seyahatte onların dehasıyle uğurlamağı ne kadar isterdim. İlk def'a olarak küçük tecrübelerin üstünde bir ilhamı kendimde bulamadığım için müteessir oldum. Ne olurdu, bu kudret bende de olsaydı ve ben Horace'ın Greko - Lâtin dehası için yaptığı gibi, bütün Asya'yı onun müşterek kıymet talihlerini anarak, onun dehasına Yahya Kemal'i o kadar güzel mısralara emanet etseydim.

Evet, önce Asya'yı tagannî ederdim ve doğum sancıları çeken bir toprak tanrısı gibi, onun ıztırabı içinde kıvranan hudutsuz varlığını, gözyaşları seline benzeyen nehirlerini, zincir yaralarını andıran büyük yollarını anardım.

Çininin mavi ve yeşil bir dua olduğu memleketleri, sarı Çin'i, amber ve bahar rüyası Hind'i, solmaz güllerin diyarı İran'ı, yanık yüzlü Arabistan'ı, çelebi ve yarı şâir ruhlu bezirgânlara ve demir kuşanmış bahadırlara hasret kalmış ipek yollarını, mücevherlerini, bin bir gece masallarının toplaya toplaya tüketemediği dağlarını sayardım. Buda'nın sayısız kollarında, Konfüçyus'un insanî tebessümünde kilitli duran talih ve hikmetleri, ozan seslerinde çağlayan hürriyet fikrini anlatırdım.

Sonra Hind'e geçerdim. Bu kıt'a memleketin bütün tanrılarını teker teker sayar, onun muztarip ve velut tarihini tagannî eder, geçmiş asırların hikâyesini yapar, Keşmir'in mehtabını, Nahşeb'in lâ'l ve yakutlarını, müslüman Hind şâirlerinin bizim şiirimize geçmiş akislerini toplar, Sinan'ın kulesinden bir vakitler bu dost memlekete uçurttuğumuz kuşları hatırlar, kendi ıztıraplarımızı söyler, Asya'yı asırlardan beri saran bağların izlerini, bizi kendi miracımıza eriştiren bir merdivenin basamakları gibi, ayrı ayrı öper ve sonra derdim ki: "Ey kardeş kavgasının parçaladığı kardeşler, ey insanlık peygamberinin taze kanıyle sulanmış bir vatanda yaşayanlar, hürriyetin ilk lokmasını kendi kanlarına batırıp yiyenler, ey talihle hâlâ pençe pençe olanlar, size bu ânınızda en büyük dostluğu yapıyoruz!

Otuz senedir sesi milletimizin nabzı olan, bize bizi tanıtanı, ilhamında vatanımızın manevî yüzünü seyrettiğimiz adamı gönderiyoruz.

O, dehamızın en güzel aynasıdır. Dilimizin büyüsü, bahçelerimizin gülleri, mevsimlerimizin sırrı ondadır. Değerlerimizin dalgaları, füsunlu Boğaz, cefalı Anadolu, tarihimizde ve vatanımızda akan bütün nehirlerin ahengi, dağlarımızın rüzgârı hep onda kendini buldular.

Biz sizin gibi bir hudutsuzluğun diyarı değiliz. Ne göğe kement atmış ağaçlarımız, ne ilk yaradılış çağlarının hâtırası cangıllarımız vardır. Biz sâkin çınarın, ince endamlı servinin, beyaz mermerin ve ölçünün memleketiyiz. Size, bu ölçüyü ve güneşimizin her şeyi müstakil bir varlık yapan berraklığını ruhunda ve par-

maklarının ucunda en iyi duyanı, üç zaman buudumuzu birden sayanı gönderiyoruz. Bizi öğrenmek isterseniz, ona sorun ve ondan dinleyin.

Size onunla en büyük tarafımızı, içimizdeki nağıneyi emanet etmiş oluyoruz. Onun yaratıcı elinin yeni doğan güneşinizi selâmlamasını sizin için bir uğur sayıyoruz.

O bizim için garbın kapısı ve şarkın cevheridir. Yedi deniz ve dört rüzgâr onu yolculuğunda koruyun, kardeşlik vazifesini yaptıktan sonra, yarı canı olduğu vatana dönmesine yardım edin.

Evet, bunları söyler, sonra kısa bir zaman için olsa bile, Yahya Kemal'siz kalacak İstanbul'u düşünürdüm.

Onun dikkati ve duyuşu ile aydınlanmadığı için ışığını ve rengini kısacak Boğaz sularını, yalnız kendi ilhamında seyrettiğimiz hulya tepeler ve hayal ağaçları, körfezlerin mehtabını, halkının yoksulluğuna ve ruh büyüklüğüne o kadar şefkatle eğildiği büyük semtleri, Süleymaniye'nin heybetli yalnızlığını, eski musikîmizin uçuk ledünnî dünyasını, ebedî uykularına zaman zaman eğildiği ölülerimizi sayardım.

Fakat, heyhat, benim zavallı nesrim Horace gibi bir deha ile nasıl yarışa girsin, nasıl iki kardeş medeniyetin arasında bu özentili düşünceler bir köprü olsun:

Cihân vatandan ibarettir itikadımca

diyen şâiri, dost bir ülkeye uğurlayacak insan, o mısraı söyleyen kadar kudretli olmalıdır.

Onun için Yahya Kemal'e sadece: selâmetle git, aziz üstadım ve selâmetle gel. Sen yokken, biz burada senin mısralarınla avunacağız. Gittiğin kardeş memleketten toplayacağın mücevherlerle ve hakikî edan olan o ruhundaki daüssıla ile dönüp bize bu mısraların kâinatını genişleteceğin güne kadar seni sevgiyle, hürmetle ve sabırla bekliyoruz aziz üstadım, diyeceğim. Git, bu yeni doğan âlemi, kendi dünyamızda olduğu gibi, hepimizin gözüyle gör ve gel.

CUMHURİYET, nr. 8431, 4 Şubat 1948

YAHYA KEMAL VE ŞİİRİMİZ

I

1910 senelerinde, türkçe o kadar yanlış tecrübenin ve bir çıkmaz yola benzeyen anlayışların gadrine uğrarken, genç bir adam, arkasında hiçbir ders, kendini besleyecek bir dikkat olmadan, nasıl tek başına sadece kendi sezişiyle, o kadar hatalı göreneğin içinden sıyrılarak :

> Garbın ucunda, son kıyıdan en gürültülü
> Bir med zamanı, gökyüzü kurşunla örtülü,

mısralarını söyleyebilir.

Dilin ortasında, bütün başlangıçlarını kendisinde bulan saf bir hareket, bir nevi oluş gibi bu iki mısraın ve benzerlerinin doğuşuna biz, Yahya Kemal'in muasırları, kâfi derecede hayret etmeyiz. Onu ancak, bu şiire elli, altmış senelik bir zaman uzaklığından bakanlar anlayacaklar, bu zekâya, dil üstündeki bu dikkate neler borçlu olduğumuzu onlar söyleyeceklerdir.

Buradaki mucize, sade konuşulan türkçeyi bulmakla kalmaz, asıl şaşırtıcı taraf, bu herkesin türkçesinden şiirin ta kendisi olan terkibi, o acaip büyüyü çıkarmaktır; dilimize o kadar yabancı olduğunu her gün bir kere daha tekrar ettiğimiz aruzu, vücutların kemik ve mafsal çatısı gibi, bu dilin bünyesine en tabiî sekilde mâletmekle başlayan ve (garp), (uç), (kıyı), (son)... vesâire gibi gündelik kelimelerden Neptün'ün gazabını, tabiatın med ve cezir dediğimiz o her günlük azamet macerasını ruh hâllerimizden biri yapmakla biten bütün bir keşifler silsilesidir.

Bu Homiros'a lâyık beyti söylediği zaman Yahya Kemal, Türkiye'den çok uzakta, Atlantik sahillerinde dolaşan yirmi sekiz, yirmi dokuz yaşlarında bir gençti. Gözünü dolduran o acaip ve yıkıcı ihtişamı, kulaklarına sağır edercesine dolan o büyük unsur gürültüsünü türkçede aramağa onu hangi mesut düşünce sevketti.

Ah bu iki mısraın doğuşunu, onun tesadüflerini bize anlatmış olsaydı, dilinin ucunda ve ellerinin arasında dolaştıkça değişen, ahengi, kudreti, mânâsı artan kelimelerin birbirini arayışlarını, dikkatinin gözü altında birbirini bekleyişlerini, ilâhî çiftler hâlinde birleşmelerini bize hikâye etseydi, ne kadar iyi olurdu.

O zaman bu kelimeden kelimeye kabaran, genişleyen ve sanki konuşma ci-

nazımızın kuvvetlerini tüketmiş gibi bitip, sonra tekrar bittiği yerden başlayan ritmin, bu uğultulu ahengin sırrını öğrenmiş olurduk.

Nasıl oldu da bu genç adam şiirin ve edebiyatın tabiat, eşya veya kendi ruh hâllerimiz karşısında takınmak itiyadında olduğu duruşların hepsinden birden kurtuldu ve yaratıcı hareket hâline getirdiği dili o andaki nesnenin yerine koyabildi? Çünkü bu iki beyit ve devamı, med dediğimiz tabiat hâdisesinin dildeki saf karşılığıdır. Fakat bir fazlasıyle, yani şiir olarak.

II

Arkasında bir Racine, bir Hugo, bir Baudelaire'in eserleri varken ve hepsini birden kadîm lâtincenin cömert kaynakları beslerken, dört beş milletin dilinde her sualin bir yığın aksisada bulduğu ileriye doğru devam hâlinde bir tefekkürün ortasında resim, heykel, musikî gibi eş nizamların mihrakında bir Mallarmé'nin, bir Valéry'nin yetişmesi kadar tabiî ne vardır?

Bunu söylerken bu şâirlerin sanatlarını küçümsemiyorum. Ne de yaptıkları işin, yalnız kendileri tarafından ancak şahsî meziyet ve vasıflarıyle yapılabileceğini inkâr ediyorum. Sadece mükemmeliyete doğru yürüyen bu an'anenin içinde yetişmekle, arkasında dayanacağı bir tecrübe olmadan yetişmenin arasındaki farkı göstermek istiyorum.

III

Şiirde muvaffak olmanın ilk şartı şahsî bir dil sahibi olmaktır. Şiir dile tasarruf şekliyle hususiyetini kazanır. Fakat Yahya Kemal'in bulduğu dil sade kendisi için değildir. O bizim dilimizi bulmuştur. Ondan evvel, onunla beraber bu işte çalışanlar elbette vardı. Fakat kendisini kabul ettiren odur. Bu demektir ki, sade dili değil, şiiri de buldu.

Tevfik Fikret'le Mehmed Emin Bey'in çalışmalarını paylaşan bir devirde, yani türkçe iki müntehada dolaşırken o "sokağın ve evin anahtarını" buldu.

IV

Yabancı bir dildeki okumalarımızda bizi ilk karşılayan tehlikeli cazibeye, mânâ dediğimiz âfete kendini kaptırmadan şiirin ve dilin kaderi üzerinde düşünmek... İşte Yahya Kemal'in 1910 senelerinde, edebiyatımızın umumî manzarasında yaptığı değişiklik!

Picasso, ben aramam, bulurum, diyor! Ne kadar doğru bir söz. Yahya Kemal aramadı. Aramak belki de biraz kaybetmektir. O, birbiri arkasınca bir yığın şeyi bulan adamdır. Yeni dille neşredilen manzumesi *Leylâ,* hakikatte bütün bir arayış mücadelesidir.

Gece Leylâ'yı ayın on dördü
Koyda tenha yıkanırken gördü.

Bu ve bunu takip eden katıksız beyitlerin yontulmuş ve şekil verilmiş mermeri andıran sade belâgati o zamanın birçok şöhretli şâirlerini şaşırtmıştır. Çünkü dili kendisi olarak görmeğe alışmamıştık.

V

Eski şiirimizin an'anesinde çok güzel şeyler bulabiliriz. Hattâ öyle mısralar vardır ki, bence şiirden beklenen şeyin ta kendisidir. Fakat mükemmeliyet ve tamamlık fikri yoktur. Eskiler bizdeki mânâsıyle nazımla şiiri birbirinden ayırmazlardı. Şiirin cereyanı onların eserinden çok def'a tesadüfen geçerdi. Belki Nedim, Nef'î, Bâkî, Nâilî gibi birkaç şâir, zaman zaman bunu isteyerek elde ettiler. Fakat anlayışları, mazmunun gizli ve girift hendesesinin peşinde dolaşırdı. Onlar şekli, bir uzuvlaşma olarak değil, bir kap gibi alıyorlardı.

Şinâsî'den sonra gelenler, mazmundan yavaş yavaş kurtuldular. Fakat bunun yerini mânâ aldı. Ancak Yahya Kemal'le hakikatte dil içinde bir uzuvlaşma olan şekle ereriz. Yani muayyen olmayanda başlayan bir vuzuh noktası, manzume raksını tamamladıkça, muayyen hedefi olan ve her cüz'ü aynı fonksiyonu paylaşan canlı bir varlık olur.

VI

Kullandığı madde üzerinde düşünen, zihnini onun cihazı yapan adam. Bence büyük sanatkârın ilk vasfı budur. Çünkü maddeyi bütün imkânlarında yakalamak, insanı yakalamanın ta kendisidir.

Biz Yahya Kemal'in bu kudretine ömrümüz boyunca süren bir sihir ve füsunu borçluyuz. *Ses*'in o büyük lirizmi, *Vuslat*'ın herkese açılan cenneti, *Deniz türküsü*'nün imkânsız uçuşu,

Yürü hür maviliğin bittiği son hadde kadar!

diye, bizi kendimizi bulmağa davet eden o geniş ufuk, hayâlle hakikatin hepimizin içindeki mücadelesi, ölümü aşk gibi üstün bir kader telâkki eden Stoizm, Üsküdar akşamları, Boğaz saatleri, Kanlıca'nın ihtiyarları, yani türkçenin Rodin'den çıkmış o *"Calais burjuvaları"*, dilimizin içinde ve hayâlimizde ömürlerinin hakikatine dalmış olanlar, hepsini ona borçluyuz.

VII

Yahya Kemal'i başka bir milletten bir şâire benzetmek lâzımsa Puşkin'e benzetebiliriz. Onun gibi gelecek nesillerin hesabına kapılar açmış, bize dilimizle milletimizin şuurunu getirmiştir. Onun gibi, türkçeyi iki şeklinde, eski ve yeni şekillerinde kullanmıştır. Bu kıyas bizi Yahya Kemal'in gazellerine kendiliğinden götürür.

Her yenilik getiren şâirde eskiye bakan bir taraf vardır. Mâziyi inkâr ettiğimiz an, sanat kendiliğinden durur. Kaldı ki, Yahya Kemal, Fikret'in konuşma dili ile ve nesir edasîyle getirdiği şiir anlayışının üstünden, eski şiirin en hâlis ve yaşaması gereken tarafını, eda ve söyleyişini yeniye nakletmesini bilmiş, böylece ilhamında barıştırdığı bir ikiliğin üstünden konuşmuştur:

Musikîsiyle bir âlem kesilir çalkantı
Ve nihayet görünür gök ve deniz saltanatı

Cinsinden beyitlerle,

Âheste çek kürekleri mehtâp uyanmasın
Bir âlem-i hayâle dalan âb uyanmasın

Veya :

Temdid-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün!
Dünya biter o yerde ki mağlûp olur hayâl

gibi beyitlerin birleştiği yer burasıdır.

VIII

Bütün bu şiirleri, ömrümüzün bir ebediyette açılmış bu mevsimlerini burada hep birden nasıl sayabilirim. Onlar bizim üstüste yaşadığımız ve yaşayacağımız ruh hâlleridir.

Daha iyisi ondan alınacak tek dersi bir daha tekrarlayalım: Yahya Kemal, tek başına dilimizin ortasında bir "rönesans" tır. Bunu her şeyi dilde arayarak, onun üzerine eğilerek, onun nabzını kendi nabzı yaparak elde etti. Bu "şafak saltanatı" daha keşfolunmamış birçok eşleriyle beraber türkçenin içinde idi.

Evet, Yahya Kemal'in en büyük dersi budur. Şiir dildir.

CUMHURİYET, nr. 9091, 2 Aralık 1949

YAHYA KEMAL, ŞİİRLERİ VE İSTANBUL

I

Rüya gibi bir akşamı seyr etmeğe geldin,
Simânı veren memleketin her tepesinde;

Evet, İstanbul'u ve bütün vatanı, tarihimizle, halkımızla, ıztırap ve neşemizle, bizi birçok şeylerde o kadar üstün yapan macera ve tecrübelerden miras hayat ve dünya görüşümüzle, kendimizi hep onun sesinde duyduk. Güneş mâbedi gibi azametli ve öyle aydınlık manzumelerinde o bize kendimizden bahsetti. Onun ilhamı millî hayatın en mucizeli aynası oldu. Yıllardır bu aynanın ışık tutanında yıkanıyoruz. Böyle olduğu için hayatımıza ve kendimize şimdi bir yabancı gibi bakmıyoruz.

Gerçek vatan şiirini onunla tanıdık. Vatan şâiri derken sık sık vatandan bahsedenleri kasdetmiyorum; vatanı dilin içinde ve öz cevheriyle kuran şâirden:

Ardında vatan semtinin ormanları kuytu

ve derin heybetinde yükselen manzumelerin yaratıcısından bahsediyorum. Şüphesiz ki, vatan sevgisi, millet sevgisi gibi duygular behemahal sanatın şartı değildir. Sanat güzelin peşindedir. Ve onu elde etmeğe çalıştıkça millet dediğimiz terkip kendiliğinden yeni hüviyetler kazanır.

Fakat tarihin bazı düğüm noktalarında, sanatın aynasında kendimizi daha vâzıh çizgilerle görmek isteriz. İşte Yahya Kemal şiirini yaparken bize bu tatmini getirdi. O, bize elinde bir fihrist veya çok def'a bir ucu politikada biten, yani birtakım anlaşamamazlıkların açık kapısı bir hissîlikle gelmedi; bize kültürümüzü tanıttı.

Onun diliyle ve onun şiirinde aksettiği için birçok inkâr ve tefsir silsilesinde zaman zaman kaybettiğimiz bir dünyaya kavuştuk; eski ve artık hayatımız için lüzumsuz diye attığımız ve o yüzden fakirleştiğimiz şeylerin bizim için ebedî ve muasır kıymetler olduğunu öğrendik.

II

Her büyük şâir gibi Yahya Kemal de çok değişiktir. Bu cins ayırmaları hiç sevmem; bana sanatkârı ilhamının çeşnisine göre parçalamak gibi gelir. Halbuki ben şâirde bir tek şeyi, kelimeyi kullanış şeklini, dile ve mısraa verdiği şekli ara-

rım. Bilmem söylemeğe lüzum var mı? Türkçe onunla doğdu. Fakat vâzıh olmak için sayalım: Yahya Kemal bizim en büyük liriklerimizdendir. Diyonizyak şevki, pek az şâir onun gibi ve onun kadar kuvvetle terennüm etti. Eski ve yeni dilimizde dâsitânî şiirin en güzel, en kuvvetli şâiri şüphesiz ki, odur. Henüz neşredilmeyen *Çaldıran* manzumesi, *İstanbul'u fetheden yeniçeriye gazel*'i, *Alparslan gazeli, Mohaç türküsü,* yine neşredilmeyen *Süleymaniye* manzumesi büyük jestin dâsitânî edanın sırrına nasıl sahip olduğunu, nasıl tek bir mısraa, bazen bütün bir ruh hâletini, bazen bütün bir kavga sahnesini sığdırdığını gösterir:

Atlar karışırken ayak altında kalanlar
..... ey şâhid-i zafer
Seyret baharının bu yaman lâlezârını!

gibi mısra ve beyitler yalnız onda vardır. *Deniz* ve *Açık deniz, Deniz türküsü* ile herhangi bir edebiyatta denizden bahsedenlerin başında sayılabilecek şâirlerdendir. Fakat bu değişik manzaralar bir yerde toplanır:

O kültürümüzün kopan uçlarını birbirine bağlamıştır. Ve sade bunu yapmakla vatanı bulmuştur.

III

İstanbul'u Yahya Kemal'den evvel taganni eden şâirlerimiz çoktur. Hattâ diyebiliriz ki, eski şiirin bütün bir tarafı tâ Fatih'den beri bunu yapar. Eski şâirlerimiz nerede yetişirlerse yetişsinler, İstanbul'u benimsiyorlar, onu şehirli gözüyle seviyorlar, hayat modalarını, zevk ve safa âlemlerini şiirlerinde öğüyorlardı. Böyle şâirler az çok her büyük edebiyatta vardır. Hattâ daha ileriye giderek hasta bir çocuğun evi zaptedişi gibi, bir türlü idare edemediği velveleli neş'esini ve kimsenin ve hiç bir tatminin çare olamadığı derbeder ve dâüssılalı ruhunu şehre mâledenlere de rastgeliriz. Verlaine, Paris için böyledir. Birkaç nesil, belki bütün fransız kültürü boyunca Paris sokaklarında onun yarı Moğol yüzü, romatizmadan hafif aksayan adımları, yalnızlıktan ürken geceleri ve kahve sohbetleri hatırlanacaktır. Bizde de buna benzerleri vardır.

Nedim, bu İstanbullu şâirlerin başında gelir. O hastalığını, sefaletini, hiddetini, ruh tezatlarını İstanbul'a geçirmemiştir. Fakat neş'esi etrafımızdaki havada hâlâ yaşamaktadır. Nedim'i hatırlamadan eski İstanbul'u, mevsimlerini, eski bayramları, şehirli hayatını, İstanbul güzelini hatırlamak pek az mümkündür. Bâkî ondan çok evvel, Yahya Efendi Bâkî'den az sonra, başka tarzda olsalar bile, Cafer Çelebi ve Ataî hep İstanbullu şâirlerdir.

Şeyh Galib, bu mirası az çok değiştirmiş, yaşadığı şehri yeni denebilecek bir hayâl dünyası arasından görmeğe çalışmış, hiç olmazsa Boğaziçi mehtabını yeni bir iklim gibi bulmuştur. Bir yığın acemiliği içinde — tıpkı petrol ışığıyle elektrik arasında havagazı lâmbalarının o kısa geçişini andıran — bu zevk değişikliği, üzerinde durulması lâzım gelen bir şeydir.

Bütün bu şâirlerin İstanbul'u çok sevdikleri ve bize parça parça verdikleri muhakkaktır. Yalnız şu nokta vardır ki, hepsi az çok şehir çocuğu olarak bunu yapmışlardır.

Yahya Kemal'in onlardan farkı, İstanbul'un şâiri olmasıdır. O yaşanan bir medeniyetin hazır çerçevesinden değil, bir ferdiyetin adesesinden, bir dâüssılaya benzeyen sevgiden ve bir tefekkürün arasından İstanbul'u gördü ve tagannî etti. Belki daha ileri gitti; bu şehrin güzelliklerinde sanatının nizamını aradı.

IV

Bir şehrin şiire bu tarzda mâloluşu, onun canlı nescini, hattâ nizamını vermesi — çünkü Yahya Kemal'de yavaş yavaş böyle bir nizam teşekkül eder hissini verecek bir yığın şey vardır — hiç olmazsa tanıdıklarım arasında Charles Baudelaire ile başlar. *Les Fleurs du mal* ve *Mensur şiirler* şâirinin ilhamında Paris'in mühim bir yeri vardır. Burada artık derbeder bir mizacın peşinde değiliz, ne de sevimli bir şehir çocuğunun.

Baudelaire, zengin bir damar gibi bulduğu büyük şehir psikozunu, yeninin tâ kendisini vücuda getirir. Emsali çok az görülmüş gergin sinirleri, çok ince ve zâlim dikkatiyle, ıztıraba çok açık ve onun terbiyesinde kendini bulmuş ruhuyle bu şâir, kendinden bir evvelki neslin mirasını, bütün o dağınık tecrübe ve dikkatleri, şiirin nizamına nakleder.

Yahya Kemal'in İstanbul sevgisi, bu cinsten bir kompleks olamazdı. 1774 den beri devam eden millî felâketler, şahsiyetimizi bir ferdiyetin uçlarında denemeği, her şeyi inkârdan sonra bütün insanlığa kavuşmağı bize daha uzun zamanlar menedecektir. Daha doğrusunu söylemek lâzım gelirse diyebiliriz ki, tarihimizin belli başlı terbiyesi umumî endişeler uğrunda ferdiyetin inkârına doğru gider. Her şey kaybolmak üzere iken yalnız bir şey düşünülmez.

Onun içindir ki, Yahya Kemal'in İstanbul sevgisi estetik plandan vatanın manevî çehresine doğru genişler. Yalnız millî olan şeylerin peşinde bu darlaşmayı ne kadar öğsek azdır. Çünkü onda cemiyetimize ait birtakım tarihî şartların tam cevabını alırız. Bu daralışla biz kendi ufkumuza genişler, bizim olan bir "kâinat"a açılırız.

Yahya Kemal'in şiirleri içinde şiir ve güzellik nizamını verenlerin çoğu İstanbul'un etrafında döner. Bir beytini yazımızın başına aldığımız *Bir tepeden* şiiri bunlar arasında en evvel hatıra gelenidir. Bu şiirde canlı güzelliğin ayniyetini buluruz. Ruhumuzun aynası olan şehir teşekkül ederken, bize mahsus güzellik de teşekkül eder:

Irkın seni iklimine benzer yaratırken,
Kaç fethe koşan tuğlar ufuklarla yarışmış.
Târihini aksettirebilsin diye çehren,
Kaç fâtihin altın kanı mermerle karışmış...

Milletle güzellik fikri böylece bir arada tekevvün ediyor. Fakat bu manzumede daha mânâlı bir mısra vardır:

Çok benzediğin memleketin her tepesinde.

canlı güzellik ve İstanbul birbirinin aynasıdır. *Geçmiş yaz,* bu büyük temayı daha derin şekilde alır. Orada biz İstanbul'u sade bir sembol olarak görmeyiz; kültürün ebediyeti şeklinde görürüz:

Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin:
Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde;
Mehtap, iri güller ve senin en güzel aksin...
Velhâsıl o rüya duruyor yerli yerinde!

Henüz neşredilmemiş bir başka manzumede, bu güzellik ölçüsü İstanbul ile daha vakından kaynaşır:

Zambak gibi en güzel çağında
Serpildi deniz nefesleriyle;
Saf uykusunun salıncağında
Sallandı balıkçı sesleriyle...

Zevk ve kültür her şey bu üç kıt'aya girer. Birbirini tamamlayan iki hayâl ve canlandırma, tarih ve iklim, muazzam, âdetâ ufuk boyunca perde perde değişen renk nüanslarıyle derin bir akşam gibi, bugünün Boğaziçi'nden geçmiş zamana götürür; bütün bir tarihe, yani bu kadın güzelliğinin yavaş yavaş bir iksir gibi tılsımlı inbiklerden sızdırıldığı, yahut Achille'in silâhları gibi ilâhî örslerde bir kıvılcım tufanında döğüldüğü çağlara gireriz.

Fakat Yahya Kemal'in İstanbul sevgisi sadece bu kültür ve zevkte, yani bir duygulanmada kalmaz, sembol sevginin yanı başında bu hulyayı yırtar. Onun gecesini zenginleştiren başka şeyler de vardır.

İstanbul bir şehir ve büyük bir şehirdir. Orada yüz binlerce insan yaşıyor, onların hepsinin ayrı talihi, ayrı hayat macerası, ayrı ıztırap ve hüzünleri var. İçlerinde bîçâreleri, yoksulları, üst üste hicretlerin büyük şehrin sokaklarına imparatorluk gemisinin enkazı gibi yığdıkları var. Öyle ki, türkçe bile dudaklarının her kımıldanışında bir dâüssıla ve memleket hâtırası oluyor. Ücra semtler var; hepsinin ayrı hayat görüşü var. Mâzi var ve onun, hatırladıkça ruhumuzu yenileştiren zaferleri var, bugün var ve yarın var.

Yahya Kemal'in ilhamı her biri ayrı bir sorgu olan bu varlıkların hepsini teker teker karşılar.

Koca Mustâpaşa! Ücra ve fakir İstanbul!
Tâ fetihten beri mü'min, mütevekkil, yoksul,

derken, biz birdenbire bu içtimaî jeolojinin, bu dev ıztırabın ortasına düşeriz.

Bilmem acımanın güzelliğini anlatmağa lüzum var mı? Yahya Kemal insanları küçültmeden acır ve sever; onun fakirleri ve muztaripleri bir cife gibi, bir yara deşilir gibi açılmaz; kalbin ve şiirin güneşinde bir mücevher gibi parıldar. Çünkü halkımıza kalbinden ayırarak bakmaz, onları hayatla çarpışan bir polemikten değil, kendi kalplerinde, kendi imanlarında görür. Bu bize mahsus merhamet yani hemhâl oluştur. Bu Müslüman ve Akdeniz medeniyetidir.

Kuru ekmekle beyaz peyniri lezzetle yiyen,
Çeşmeden her su içerken: "Şükür Allah'a" diyen

insanlar, karanlığın değil, güneşin çocuklarıdır.

Fakat bu kadar mı? *Hayâl şehir* aynı bîçâre talihe, kendi tâbiriyle "Türk İstanbul" a şiirin aynasını başka türlü uzatır.

Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı...

Bu acıma, bu sevgi, aksine, yaşayan insanlardan bu toprağı ebediyette kuran ölülere doğru, aynı şiirde bakınız nasıl derinleşir.

Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına!...

Koca Mustâpaşa şehrin büyük hemşehrileri, bizi geçmiş zaman içinde çizgi çizgi, mânâ mânâ yapanlar, şiirin zamanına yine aynı şekilde girerler...

Ne ledünni gecedir! Tâ ağaran vakte kadar
Bir mücevher gibi Sümbül Sinan'ın ruhu yanar.
.....
Sarmaşıklar, yazılar, taşlar, ağaçlar karışık
Hâfız Osman gibi hattatla gömülmüş bir ışık
Bu mezarlıkta siyah toprağı aydınlatıyor;

İşte çifte zamanıyle İstanbul!

İstanbul, Yahya Kemal'in şiirinde semt semt kendisini bulur. Bu saatlerimizin sihirbazı İçerenköy'ünden Boğaz'a kadar bütün İstanbul mevsimlerini emsalsiz bir albümün yaprakları gibi karşımızda çevirir:

Ömrüm İçerenköy'ünde geçsin

derken biz Kozyatağı'nda İstanbul'un en ucuz ve en güzel terkiplerinden birine küçük bir havuzla birkaç büyük ağacın yaptığı emsalsiz haz âlemine misafir oluruz.

Kanlıca'da eski bahçelerde...

dediği zaman bütün bir mâzi debdebesi, yaprak yaprak bir sonbahar ölümüyle içimizde yaşar.

Akşam, lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam

deyince şehri, içinde oturanların mânevî çehresiyle birleşmiş buluruz. Fakat bu canlandırmaların içinde beni en ziyade şaşırtan

Günler kısaldı... Kanlıca'nın ihtiyarları
Bir bir hatırlamakta geçen sonbaharları...

beytidir.

Bu beyti ilk duyduğum andan beri benim için türkçenin bir tarafında, çok hayalî ve belki de mutlak bir iklim yaşar gibi zaman aynasında ömürlerinin hesabına dalmış birtakım insanlar yaşar.

Kanlıca ihtiyarları Yahya Kemal'in ellerinde ömrümüzün büyük duruşlarından birinde ebedîleşmiş çehremizdir.

V

Yukarıda bu sevgi sade estetik planda kalmaz, dedim. Belki de hata ettim. Çünkü bu mânâda bir güzellik anlayışı, bir ruh üsiünlüğünün kendi kendimizi ikrar etmek arzusunun ta kendisidir. İnsan iki yerde hayatın ve ölümün efendisidir: Hürriyet ve sanatta. Doğrusu istenirse sanatta hürriyet, bir cevher gibi vardır. Onun için güzel daima yaratıcıdır; onun aydınlık libasını giyenler hayata ve ölüme çok üstün tepelerden, ebediyetin kendisi olan bir zamandan bakarlar.

Hepimiz alaturka musikîyi tanır ve severdik. Fakat İstanbul ile onu birleştirmek yahut bu sıcak ses çağlayanında İstanbul'un payını ayırmak Yahya Kemal'den evvel kimsenin aklına gelmemişti. *Kar musikîleri*'nin sonundaki şu üç beyti dinleyin:

Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta,
Tanburî Cemil Bey çalıyor eski plâkta.

Birdenbire mes'udum işitmek hevesiyle,
Gönlüm dolu İstanbul'un en özlü sesiyle.

Sandım ki uzaklaştı yağan kar ve karanlık,
Uykumda bütün bir gece Körfez'deyim artık!...

Bir gün, bizden çok sonra Yahya Kemal'i hatırlayacak olanlar, bu körfezde ve şehrin her kuytu köşesinde ve bütün rüzgârlara açık her tepesinde onun sesini duyarak aynı derin saadeti, sanatın bizi ikrar ettiği ve hayat planımızı değiştirdiği anlarda duyduğumuz o ilâhî saadeti tadacaklardır.

Onun dikkati bize öğrettiği için artık biliyoruz ki, şehirlerin ve ülkelerin bir sesi vardır. O hâlde tereddütsüz söyleyelim: Yahya Kemal vatanın ve İstanbul'un sesidir.

AİLE, nr. 12, Kış 1950, s. 8-12

YAHYA KEMAL İÇİN

"Bir tel kopar ahenk ebediyen kesilir"
Y. K.

Doğrusu istenirse bu çoktan beri korktuğumuz şeydi. Onun akşam gibi, bazı mevsimler gibi yavaş yavaş yaklaştığını, bu çok sevilen adamı tek zayıf tarafından, yani bütün maddesinden yakaladığını biliyorduk. Hele son günlerde sararmış yüzü, ağırlaşan dili, daima ihtirasla ve coşkunlukla yaşamağa alışmış ruhu ile hiç uyuşmayan ve bizi hastalığından fazla ürküten uysallığı, şaşırmaz avcının eşikte beklediğini iyiden iyiye anlatıyordu. Bununla beraber henüz maddesi kendisinin ve zekâsının emrinde idi. Henüz sadece onun avı ve eseri olmamıştı. Zekâsı güneşten yeni koparılmış gibi pırıl pırıldı. "Kemal Bey" diyorduk, "Kemal Beyciğim" diyorduk, o cevap veriyordu. Mecalsiz olsa bile o tatlı ve hafif şüpheci gülümseme zaman zaman yüzünde dolaşıyordu. Ahmaklığı, zevksizliği, dirayetsizliği, tek tük sözlerle ve sözlerinin üslûbunda bakışlarıyle gene teşhir ediyor, gene kırbaçlıyordu. Ve bu sözler gene onun ağzından işite işite alıştığımız sözlerin benzeri idi. Zekâsının ve hizmetinin yahut sevgisinin mahrekinden kızgın alev parçaları gibi yahut en tatlı okşamalar gibi geliyorlardı. Ve bakışları en keskin realizmle hakiki şâir ruhunu, ürkek ve tatlı çocuk ruhunu beraberce, elele yürüten bakışlardı. Hepsi onun üslûbuydu. Sükûtumuz bile onun elinden çıkmış bir mimarî eseri gibi büyük ve mânâlıydı.

Son def'a ziyaretine gittiğim gün çok halsizdi. Yeni kan vermişlerdi. O, odasının ortasında yatmayı sevmezdi. O koltuğunda, aziz dostu Doktor Nihad Reşad Bey ile ben karşısındaki kanepede oturuyorduk. Fakat aramızda bir başkası vardı. Bir başkası her an konuşmamıza karışıyor, bizi onun realitesini bütünüyle kabulden ve onu kendisini dostlarına bütünüyle vermekten menediyordu.

Bunu hissetmemize rağmen gene ümitliydik. 'Olamaz. Bu zekâ sönemez" diyorduk. Halbuki hepimiz de mucizelerin, ümitsizliğimizin çocukları olduğunu bilecek kadar yaşlıydık. "Olamaz..." diyorduk. Kendisi de öyle diyor yahut öyle olmasını istiyordu. Bu sessiz sadasız hasta hayata bağlıydı. Yakın bildiği ölümüne, geciktirmek için her bir tedbiri almak şartıyle, razı olmuştu. Tedavi için Avrupa'ya gitmeği düşünüyordu. Nihad Reşad sade dostluk ve bağlılık yüzünden, beraber yapacakları bu seyahatin şart ve imkânlarını ikimize birden anlatıyordu.

Ve Yahya Kemal hakikî dostluğa karşılık verdiği zamanlardaki çehresiyle ve jestleriyle ona cevap veriyor, onu öğüyor, okşuyor, seviyordu. Yarabbim, bu adam, kalbini konuşturmağa fırsat verdiğimiz zaman ne büyük bir mahremiyet ve sevgi havası kurmasını biliyordu. Diyebilirim ki, pek az kadın onun kadar sevmesini bilir.

Bununla beraber korktuğumuz orada idi. Bu aziz çehreyi benimsemişti. Bizim için otuz sekiz sene şiirin, zekânın, çok sağlam düşüncenin bütünü olan başı, daha şimdiden karanlık suya eğilmiş, orada hâtıra, isim ve ebediyet olmağa, oradan parlayıp tutuşmağa hazırlanıyordu.

Biraz sonra Nihad Reşad Bey ile vefakâr dostu Asım Bey gittiler. Biz başbaşa kaldık. Sonra bir başka dost, Satvet Lütfi Bey geldi. Kapı birkaç def'a açıldı, kapandı, içeriye birçok insan girdi, çıktı. O, ölüm, istenmeyen varlık gitmedi. Damarlarına, bizim için elli sene üstüste baharlar yaratan kanına yerleşmişti. Ancak onunla beraber bu odadan çıkacaktı.

Nihayet bu sabah ikisini beraber gördüm. Ölümü ve kendisi birleşmişler, bir hastahane odasının yatağında beyaz örtüsünün altında sönmeyen bir yıldız, soğumuş bir güneş gibi yatıyordu.

*
**

Burada güneş kelimesini bütün mânâsını bilerek kullandım. Hakikî sanatkâr, Yahya Kemal cinsinden sanatkâr daima güneşe benzer. Güneş gibi doğar, ömrünün her merhalesinde başka başka feyizler coşturarak güneş gibi devrini yapar ve bir güneş gibi bize yokluğunun gecesini bırakarak çekilir gider.

Biz Yahya Kemal'in eserinde ve zekâsında kırk sene fâsılasız süren tek bir gün yaşadık. Şu hâdise oldu, bu hâdise oldu; fakat tabiata ait bir düzen gibi, cemiyetimizin ve hayatımızın bir tarafında onun aydınlığı devam etti.

Kendisine en muhtaç olduğumuz bir devirde ve belki de biraz gecikmiş olarak geldi ve gelir gelmez bir edebiyatımız, şiirimiz ve dilimiz teşekkül etti. Bir yığın masal, hayatımızdan çekildi. Millî hayatın her köşesinde onun tesirini hissetmemek kabil değildir. Pek az insan onun kadar yaptığını bilerek ve doğru olarak yapmıştır. Ve gene pek az insan asıl düşüncesinde onun kadar az aldanmıştır

Gerçeği şu ki, düşünce hayatımızın ve bilhassa şiirimizin kendisine kadar pek az tanıdığı meziyetlerle doğmuştu: Ölçü fikri ve realist görüş.

Hususî hayatında galiba herkes gibi o kadar enfüsî olan bu şâir, hayatın her ârızasını düşünce planına çıkarmak gibi büyük bir hassaya mâlikti.

Yahya Kemal Avrupalıydı. İhtiyar imparatorluğun o kadar çalışıp da yapamadığı şeyi kendisinde yapmıştı. Düşüncesi garplıydı.

Bu her adımı millî hayatın ve tarihin bir köşesini aydınlatan, bizi mazimizle, onun sesiyle yeniden barıştıran, her lâhza kendi kendimiz olmağa davet eden adamda vaziyetleri açık olarak görmenin dehası vardı: Gariptir ki, bu sarahat ve

realite dehasını Yahya Kemal şiirinde yalnız destan tarafından aldığı tarih disiplini ile yapmıştı.

Çok defa onunla konuşurken veya ondan ayrıldığım zaman, bu adam bu kadar sarahatle ve şaşmaz realite duygusuyle nasıl oldu da bize bu hayâl ve şiir âlemini yaratabildi; hattâ nasıl oldu da bu düşünce devam edebildi, diye düşünürdüm. Pek az şâir bir cemiyet tarafından onun gibi kayıtsız ve şartsız kabul edilmiştir. Vâkıa İkinci Dünya Harbi'nin getirdiği değişikliklerle onun da eserine bazı gençlerde aksülâmel başladı. Sanat dünyası da hayatın kendisi gibidir. Hiç bir nizamı, hiç bir saltanatı olduğu gibi kabul etmez. Sanatın da açı, haris ve kıskananı vardır. Fakat buna rağmen, aydın kütlenin hemen hemen bütünü şâir kelimesini onun adıyle birleştirdi. Bir sanatkâr için mesut olduğu kadar da tehlikeli olan bu sevgi bile Yahya Kemal'i şaşırtmadı.

O, sanatında ve adında mumyalanmağa razı olmayan nâdir insanlardandı ve bunu ancak o kadar mükemmel şekilde sahip olduğu ölçü fikriyle yapabildi.

***

Kendisinden, kaybettiğim dosttan, bütün gençliğim boyunca ömrümün her dönemecinde rastladığım ustadan bahsedecektim. Eserinden bahsettim. Halbuki eser elimizde. O, insan hayatının ebedî çehrelerinden biri olarak devam edecek. Nesiller gelip geçecek. Boğaz kıyılarında, âşıklar onun şiirlerinde tagannî ettiği şekilde sevecekler, ıztırap çekecekler, özleyecekler, hatırlayacaklar. Halkımız günlük yorgunluğunu ve ıztıraplarını dinlendirdiği akşam saatlerinde ellerindeki kadehi onun rübaîlerini okuyarak kaldıracaklar; İstanbul sonbaharlarını onun şiirlerindeki içe gömülüşlerle seyredecekler; ölenlerine, onun *Sessiz gemi*'sini veya başka şiirlerini hatırlayarak içlenecekler.

Yahya Kemal cinsinden bir şâir, onun eseri cinsinden bir eser, dil devam ettikçe devam eder.

Fakat insan?... O konuşan, gülen insan nerede? O muazzam zekâ, o gitti. Büyük sulara düşen akşam ışığı gibi sadece bir hâtıra oldu. Odasına girer girmez sizi karşılayan o ince tebessüm, o geniş açılan kollar, o güzel, ihtiyarlığında ve hastalığında bile güzel ve yaralı ceylân bakışı, gerçek şâir bakışı, o zerafet, o medeniyet seviyesi bir gayzer gibi durmadan fışkıran nükte ve neş'e, bizim için hepsi kayboldu artık. Aziz Yahya Kemal, iyi ve güzel Yahya Kemal, sana veda etmek ne kadar güç!

CUMHURİYET, nr. 12310, 2 Kasım 1958

YAHYA KEMAL'İN ARDINDAN

Yahya Kemal'in sanatı üzerinde birçok şeyler söylenebilir. Eser zannettiğimizden mühimdir ve türlü tefsirlere müsaittir. Fakat bu tefsirler ne kadar değişik olurlarsa olsunlar, bir noktayı ihmal edemeyeceklerdir. Biz klâsik anlayışı onunla tanıdık. Evet, Garp romantizminin, Parnas şâirlerinin, sembolistlerin arasından bize gelen bu şâir, bizim asıl klâsiğimizdir. Bu gecikme, dilimizin, tarihimizin, üstüste maruz kaldığımız medeniyet değişmelerinin tabiî neticesidir. Hayat karşısındaki duruşu, muayyen hâllere o kökten sarılışı, hep bu klâsik tarafından gelir. Bir gün bana, "Dünyada belki beş bin çiçek vardır, fakat hakikatte beş veya altı çiçek vardır; binlerce ağaç vardır, fakat ağaç beş ve altı tanedir. Şiire onlar girer. Bunların ikisi ve üçü bütün cemiyetlerin ve dillerin, biri ve ikisi de şâirin kendisinin, yahut ikliminindir." demişti. Bu indirme, teferruatı bu inkâr, asıl olanla bu yetinmek, rakamların karşısında bu kayıtsızlık, klâsik esprinin ta kendisidir.

Dilde ve temlerde de aynı ölçüyü görürüz. Dilde orta haddi o buldu. Eskinin de anlayabileceği ve seveceği yeniyi, her zamanın lezzetle duyacağı türkçeyi demek istiyorum. *Ses* ve *Açık deniz* gibi manzumeler türkçenin ortasında, meselâ fransızcada Racine'in trajedileri gibi bir mükemmellik haddi olarak kalacaklardır.

Türk mısraı Yahya Kemal'den çok evvel Corneille'i idrâk etmişti (Nâbî). Ancak Yahya Kemal'de hakikî müzikaliteyi elde eder. Bugün kullandığımız dil için olduğu gibi, eski dilimiz için de asıl klâsik odur. Klâsik, belli olanın üzerinde çalışır. Eskilerde espri klâsikti, fakat dil bir anlaşmazlık içinde idi. Yahya Kemal bu anlaşmazlığı düzenleyen adamdır. Temleri de böyledir: Vatan, aşk ve ölüm, yani toprak ve cemiyet. İnsan kalbi ölümden başka kader bilmez. Gerisi tarihin işidir veya ferdî tesadüftür.

Ayrıca bu klâsik, köklere inmesini de bildi. Gazellerini, rübaîlerini, kendi getirdiği o sade dille yazılmış, hepimizin ezberindeki manzumelerini dikkatle bir kere daha okuyun, bir sentez karşısında kaldığınızı duyarsınız. Bu sentez, bizim Garp ile Şark arasındaki vaziyetimizdir. Gençliğini Fransa'da geçiren, Fransız şiirini çok iyi bilen, asır başının bütün hususiyetlerine, hattâ tiyatrosunun jestlerine kadar benimseyerek gelen Parisli, Şark ile Garbın arasında hiç şaşırmadı. Asıl Garplılığın kendisini tanımak ve bilmek olduğunu düşünüyordu. Ayrıca şii-

rin bir "iç mesele" olduğuna ve her şeyden evvel dile dayandığına emindi. Yahya Kemal'in şiirinde Şarkın hikmetine, lirizmine ve katlanışına çok yeni şeyler gibi rastlarız. Zaten bunlar şiirin değişmez çerçeveleridir.

Çünkü şiir, daima soru, hüzünlü bir katlanış veya isyandır. Şark şiirinde katlanış o kadar malızun olur ki, kendiliğinden öbür uca, isyana geçer. (İnkârın şiiri olmaz. Çünkü inkâr başladığı yerde biter. O zaman hareket noktasını değiştirmek icap eder. Şiir müspet hadleri ister).

Bütün bu saydıklarımıza İstanbul sevgisini de ilâve etmek gerekir. O İstanbul'da, kendi iç medeniyetimizin sentezini görüyordu. Bu sevgi de klâsiktir. Kadîm Yunan ve Lâtin şâirleri, tıpkı bizim eskiler gibi, yaşadığı yerin şarabını, meyvesini, balını öğerlerdi. "Yerler" in güzelliğini anlatırlardı.

Bu klâsik, bir gün bana "Bizim romanımız şarkılarımızdır" demişti. İlk önce cümlenin meseleyi kesip atışı hoşuma gitti. Sonra düşündüm, hak verdim. Hakikaten bütün santimantal tarafımız, bütün romaneskimiz hâlâ bile şarkılarımızda ve türkülerimizde değil mi? Hiç olmazsa büyük halk kütlemiz onlarla yetinir. Kaldı ki, halkımızın kalbine ancak bu lirizmi mânâlandırarak erebiliriz. Meseleler elbette mühimdir, fakat hayatın dışında kalırlar. İnsan, içinde çalışan zembereklerle anlaşılır.

*
**

Pek az talih onunki kadar mânâlı oldu. Edebiyata büyük bir polemikle girdi. Sanki konuşmayı kendisine hakikî "hareket sahası" gibi seçmişti. Durmadan konuştu ve konuştukça etrafı temizledi. Fazıl Ahmet'in onun için yazdığı yarı ciddî, yarı şaka bir küçük manzumesi vardır ki, tereddütsüz olarak bizim nesilden evvel şâiri asıl tanıyan ve yaptığı işte tanıtan ilk eserdir, diyebilirim. İşte bu küçük manzumede Yahya Kemal'in nasıl bir "temizleyici" olduğu görülür. Şiirini ve eserini böylece boşalttığı meydan üzerinde kurdu, diyebilirim.

Bu polemik yaşadığı müddetçe devam etti. Bunu, işin kendisi gibi mizacı da istiyordu. Hiç bir teoloji, ne de hakikî mümin şeytandan vazgeçemez. O, işin veya oyunun en mühim şartlarından biridir. Yahya Kemal daima hücum hâlinde, daima seferberdi. Fakat gariptir ki, şiirin asıl jesti, sevginin jestidir. Bu kırıcı olmaktan çekinmeyen — ah, etraf, ona nasıl fırsat verirdi, hattâ mecbur ederdi; bunu ben ve bütün dostları bilir — ihtiraslı adam şiirinde daima kucaklar ve bağrına basar. Hayatın karşısına inkârla geçmedi. Ben sizdenim dedi, sizin sevdiğiniz şeyleri seviyor, sizin gibi eğleniyor, sizin gibi yaşıyor ve seviyorum, dedi. Halkımız ve münevverlerimiz bunu başından sezdi. Daha hayatının ortasında iken gönüller bu şâirin etrafında toplanmıştı. Bu yalnız adam, her türlü aktüalitenin dışında kalan bir eserle günün şiirini yaptı. Onun içindir ki, ölümü şiirin ve sevginin zaferi oldu. Bütün İstanbul orada, ihtiyar kabile şâirinin (Barde) ın tabutu etrafında idi. Kabile diyorum, çünkü sayısız ve karışık olması icap eden, zenginliği ve kuvveti buradan gelen millet, onun sesinde ve ölüsünün etrafında, dedeler dinine ibadet eden kan bağlarıyle bağlı bir eski kabile gibi birleşmişti.

Bu sevgide bize ümit veren ve yol gösteren bir taraf var. Hayatın karşısına nasıl geçmemiz icap ettiğini öğreten şey. İnsan içinden yapılır ve değiştirilir.

Belki kin şâirleri içinde de büyükleri vardır. Fakat sevginin yolu en kısasıdır. Kalpten kalbe gider.

***

Üç defa Cerrahpaşa hastahanesinde yattı. Hep aziz dostu Kâzım İsmail'in misafiri olurdu ve gene aziz dostu Muzaffer Esat tedavi ederdi. Onlarla beraber çok sevistiği İhsan Şükrü, Ekrem Şerif bu çok sevilen fakat alabildiğine fantezili hastanın bir çeşit erkân-ı harbiyesi gibiydiler. Fakat sade onlar değil, hastalarına kadar bütün hastahane onunla meşguldü. İlk yatışlarında kliniğin havasının hastalığın seyriyle âdeta günden güne, saatten saate değiştiğini gördüm. En siyah üzüntüden sevince doğru giden bu değişmeyi elle tutabilirdiniz. Hele son günleri... Ellerinde defterleri, kapının önünde bir imza, bütün ömürlerince kaybetmeyecekleri, kimbilir hangi azap veya sevinç anında benimsedikleri bir mısraın hâtırasını bekleyen o genç doktor, tıp talebesi, hastabakıcı ve hasta kalabalığı ve onların Yahya Kemal'i iyileşmiş bilmelerinden duydukları sevinç... Hayır, bu evsiz barksız adamın muazzam bir ailesi vardı. Son yatış böyle olmadı. Hiç kimse sevinmedi Koridor üzüntü içinde idi. Nasıl? sualine ancak üzgün bakışlar cevap veriyordu. Rumelihisar'ında genç bir doktor anlattı: "Nasıl gelmişler? Üç hastamı gördüm..." Hayır, halkımız şiiri seviyor ve güzeli tanıyor. Bu, bütün ıztırapların ötesinde bize ümit verecek bir şeydir.

***

Son zamanlarda çok çökmüştü. Hastalığın iyiden iyiye yerleştiğini biliyordu. Ayrıca yaşından muztaripti. İhtiyarlığı affetmiyordu. Güçlü kuvvetli zamanında tanıdığım bu güzel adamı bu kadar bitik, içten, dıştan harap görmek benim için azaplı bir şeydi. Her gün ziyaretine gitmemi isterdi ve galiba da gitmeyişimi vefasızlığa yorardı. Halbuki aramıza sade onun değil, benim de yaşım girmişti.

Parkotel'e son gidişlerimden birinde hastahaneye yatacağını söylerken çehresinde beliren ümitsizliği hiç unutamam. Talih, bu gür ve üstün yaşamağa alışmış şâire sanki bütün zaferlerini ödetmek istiyormuş gibi, çok zalim ve yıpratıcı bir hastalık musallat etmişti. Elindeki kadehi yıldızlara kaldırarak ölmeği düşünen adam, senelerce perhiz yapmağa mecbur kaldı. Daha fenası, ölümün yavaş yavaş bütün vücudunu zaptedişini kan sayması raporlarında kendi gözüyle görüyordu. Sevdiği geminin sulara gömüldüğünü köprü üstünden seyreden ve son hücumu bekleyen bir kaptan gibi, o da bu sonu bekliyordu. Fakat zekâsı yerinde idi. Şaşırtıcı hâfızası, ufak tefek ihanetlerine rağmen, gene eski serahatiyle işliyordu. Onun için konuşmağa başlar başlamaz yeisimiz azalırdı.

***

Ne kadar güzel konuşurdu. Sohbete nasıl kendisini verirdi. Şiir ve edebiyat,

nayatının tek meselesi idi. Fakat onların yanında, bu hayatın kendisini de hiç unutmazdı. Konuşmasında muğlak hiç bir nazariyeye, o müphem estetik düşüncelere rastlamazdınız. Her şey bu aydınlık düşünceden bir hendese figürü kadar basit ve kendisi olarak gelirdi. İş biraz karışınca velveli bir nükte gelir, İskender'in kılıcı gibi meseleyi kökünden hallederdi.

Çok fantezili, tamamiyle şahsî görüşe ve sarih bilgiye dayanan, bilhassa objektivitesiyle insanı şaşırtan bir konuşma idi bu. Kendisine has bir mizahı tarzı, hiciv ve şaka, bu özlü konuşmayı çeşnilendirirdi. Mizahının ilk hedefi kendisiydi. Zaten kendisiyle alay edemeyen insan hiç bir zaman sevimli olamaz. Hicvi, bana daima, Daumier'yi hatırlatmıştır. Onun karikatürlerinde olduğu gibi müsamaha ve hayat aşkı, bir çeşit zihnî konfor, zalim görüşle beraber yürürdü. Onu dinlerken tarih bilgisinin insana bir çeşit hikmet sağladığına ister istemez inanırdınız. Filhakika insan zaaflarını bilir ve daima hesaba katardı. Zaten her zaman insanın peşinde idi. Tarih konuşmalarının asıl zevkini de çizdiği portreler yapardı. Bu yüzden anektodu hiç ihmal etmezdi. Bilirdi ki, anektod, güzel mısra gibi, bize kadar gelmiş canlı hayat parçasıdır. Bu canlı parçayı benimser, âdeta içine girer ve onunla insanı ve zamanını yakalardı.

Bir cümlesini daima nakletmişimdir: "İnsanın ufku insandır." Şimdi bu şümullü hakikatte kendisinin en iyi tarifini bulduğunu anlıyorum. O bizim için büyük ve ışıklı bir ufuk olmuştu.

Hâmiş :

Dün Yahya Kemal'in eski talebesi ve aziz dostu Profesör Necmeddin Halil Onan'dan bir mektup aldım. Yahya Kemal'in kabrine dair bir vasiyeti olduğunu bildiren kısmı olduğu gibi buraya naklediyorum:

"1937 veya 1938 senelerinde idi. İzmir'de güzel bir yaz akşamı Yahya Kemal ile Kordon'daki Şehir Gazinosu'nda idik. Söz galiba *Rindlerin ölümü* manzumesiyle o mecraya dökülmüştü. Bana, öldüğü zaman taştan, sade bir mezar yapılmasını, taşın üstüne de yalnızca bu manzumesinin ikinci kıt'asıyle adının, doğum ve ölüm tarihlerinin yazılmasını istediğini, "vasiyet" kelimesini kullanarak söylemişti.

Merhumun mezarının da İstanbul şehrinin adına yaptırılacağını umuyorum, onun için böyle bir teşebbüste bana yapmış olduğu vasiyetin bilinmesini istiyorum. Bugünlerde İstanbul'da olmadığım için bana sen delâlet eder misin?"

Mektup, aziz üstadın mezarı için düşündüklerini açıkça söylüyor. Zannederim ki, tereddüde mahal yoktur. Kaldı ki, aşağıya aldığımız kıt'a, Yahya Kemal hakkında söylenebilecek her şeyi ve bütün estetiğini içine almaktadır.

Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde;
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter.

CUMHURİYET, nr. 12315, 7 Kasım 1958

KENDİ GÖK KUBBEMİZ

Yahya Kemal'in şiirleri, bugünkü dille olanlar, *Kendi gök kubbemiz* adı altında çıktı. Hâtırası ve eseri etrafında teşekkül eden iki cemiyet, o kadar ateşli ve sadık dost kalabalığı düşünülürse, oldukça üzücü bir gecikmeden sonra.

Bu kitap, benim ve benim neslimin senelerdir beklediği bir kitaptı. Daha doğrusu yakında çıkacağını umduğumuz gazelleri ve rübaîleri ile beraber büyük mânâsında KİTAP'dı. Üstadın Türk şiirinde ve düşüncesindeki yeri böyle bir ayırmayı kendiliğinden tabiî kılar.

Bu kitap için vaktiyle Yahya Kemal ile ne kadar çok konuşmuş, ne hayaller kurmuştuk. Kaç def'a işe başlar gibi olduk, eksik ve bitmiş şiirlerin cetvelini yaptık, kitaba isim aradık. Sonunda vazgeçtik. Tek eser üzerinde çalışanların hemen hepsi gibi, bir türlü ömrünün büyük rüyasına son vermeğe razı olamıyordu. Her tasavvurumuzda bitmemiş bir manzume, tek bir mısra, yarım şeylerin etrafında birdenbire peydahlanan o esrarlı aydınlıkta birdenbire yolumuzu kesiyor, sanki ona "Biraz daha bekle" diyordu. İtiraf edeyim ki, ben de bu işe alışmıştım. Birkaç sevdiğim mısraın behemahal kendi bütünlüklerini bulmasını istiyor, "Şunu da bitirin" diyordum.

Ömrünün sonuna doğru bu tamamlama, kendisini bütünüyle vermek arzusu, belki de verememek korkusu, şâiri âdeta estetiğinin inkârına kadar götürdü. Bu sabırsızlık yüzünden ancak birkaç mısraında elinin ustalığını görebildiğimiz taslak manzumeler bile neşrettiği oldu. Bu yüzdendir ki, *Kendi gök kubbemiz*'i karıştırırken biraz da çok büyük bir heykeltraşın, bir çeşit Rodin ve Maillol'un başka âlemleri, sırrın ötesini yoklamak için henüz terkettiği bir atelyeyi gezer gibi bir his duydum. Filhakika son yazdıklarının hepsini demeyeceğim ama, meselâ *Ufuklar, Cinler, Karnaval* ve *Dönüş, Mihriyâr, O taraf, İstinye* gibi bazı şiirler, üzerimde ancak bir çehre, bir kol, yarım kalmış bir gövde veya hareketle eşyanın uykusundan ayrılmış büyük ve asil mermerlerin tesirini yaptı.

Sonuna doğru eser o kadar müşterek meselemiz olmuştu ki, bugünkü şeklinde üç kitap hâlinde neşredilmesi fikrine bir türlü razı olmadım. Birkaç def'a kendisine: "Eski dille yazılmış şiirlerinizle yenileri arasında bir ayrılık yapmanızı hiç anlamıyorum," demiştim. Siz bu üç kitapta da aynı estetiğin, aynı sesin adamısınız. İş böyle olunca bir şekil meselesi veya birkaç yüz kelime ile birkaç gramer kaidesi uğruna eserinizi ne diye bölüyorsunuz? Tarihin seyri ne olursa olsun,

eninde sonunda her dilde görülen gelişme ve değişmenin etrafında yine tarihi icabı olarak yapılan bir polemiğe, eserinizin bütünlüğünü feda etmeyin!"

Fakat Yahya Kemal haklı olarak bugünkü dili biraz da kendi aksiyonu addediyordu. Zaten gazellerini başından itibaren *Eski şiirin rüzgârıyle* başlığı altında neşretmişti. Onun için kabul ettiremedim.

Bu şiirlerin Türk duyuşunda ve şiirindeki yerini bilmem hatırlatmağa lüzum var mı? Yahya Kemal'in eseri bugünle dünün arasında bir hatt-ı bâlâ, dağ kılçığı gibidir. Bütün geçmiş zaman tecrübemiz bu eserde toplanır ve gelecek zamana, onu hazırlayacak şekilde, oradan dağılır. Yeni dil meselesinde şüphesiz kendisiyle beraber veya kendisinden evvel bir yığın insan daha vardı. Fakat onlar sadece teklifte kalmışlardı. "Evde ve sokakta konuşulan türkçe" formülünü bulan Yahya Kemal ise teklif etmiyor, üstünlüğünü ancak kıskançlığın, günlük ideolojinin, önde olma iddiasının inkâr edebileceği bir eserle konuşulan türkçeyi öne sürüyordu.

Etrafında yapılan bu polemiğe rağmen eser daha henüz birkaç gazelle, birkaç bitmemiş manzume ve tek başına birkaç mısra hâlinde iken edebiyatımızı zaptetmişti. Rahmetli Ruşen Eşref'in *Diyorlar ki*'sini okuyanlar 1917 ve 1918 senelerinde bütün edebiyatımızın iki insanla meşgul olduğunu görürler: Mülâkatların yapılmasından çok evvel ölen Tevfik Fikret ile ancak birkaç eseri neşredilmiş olan Yahya Kemal. İkisi de kitapta konuşmazlar. Fakat hemen herkes üzerlerinde konuşur ve düşünür. Hâşim gibi her kımıldanışında bir şeyler yıkmak isteyen, kabına sığmaz zekâ ve üstün zevk bile Yahya Kemal'den bahsederken sadece öğer. Tevfik Fikret'in Ruşen Eşref'in kendi ağzından dinlediğimiz sözleri ise, belli bir estetik ayrılığı içinden bir nevi saltanat devrine benzer. Hülâsa bu iki adam *Diyorlar ki*'de biri batmakta olan, öbürü yeni doğan iki güneş gibidir.

Hakikat şu ki, Yahya Kemal sadece bir dil iddiası değildi. Dili bir klavye gibi almasını biliyordu. O, her şeyden evvel sesi olan şâirdir. Ve bu ses, bizim yedi asırlık bir çalışma ile elde ettiğimiz bir sestir. Eski şiirin mistisizmi, güzel telâkkisi, coşkun lirizmi, hikmeti, iç örgüsünü yapan imajların hemen bütünü, geçirdiğimiz medeniyet ve zevk değişmesi buhranında, zannettiğimizden fazla uzakta kalan şeylerdir. Bunlar ancak Yahya Kemal gibi, tam bir dil ustasının eline unsur olarak geçtiği zaman, yeni bir terkibin malzemesi olarak kıymet kazanabilirler. Fakat yabancı bir âleti, aruzu kullanarak elde ettiğimiz bu sesi unutmamıza imkân yoktur. Hayret, ağırbaşlı düşünce, saç yolan çığlık, sevinç yaratmanın sevinci, hülâsa insan olarak bütünümüzle bu sesteyiz. Eğer eskinin korkunç deniz kazasından herhangi bir mısra, bir beyit, bir hayâl bugünün kıyılarına kadar gelmişse, biz Nâilî'yi, Galib'i, Nedim'i, Fuzulî'yi ve daima büyük olan Bâkî'yi zaman zaman hatırlıyorsak, hep bu sesin rüzgârlariyledir. Hançeremizi ve kulağımızı o terbiye etmiştir.

Yahya Kemal'in en büyük kazancı, bu sesi kendine mâl etmesidir. Türkçe-

nin bütün macerası Yunus ilâhilerinin yanık ritmiyle *Açık deniz*'in büyük orkestrası arasında geçer. Hepsini alamayacağım için son parçayı hatırlatıyorum:

Garbın ucunda, son kıyıdan en gürültülü
Bir med zamanı, gökyüzü kurşunla örtülü,
Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi;
Gördüm güzel vücudunu zümrütleyen deri
Keskin bir ürperişle kımıldandı anbean;
Baktım ve anladım ki, o ejderdi canlanan.
Sonsuz ufuktan âh o ne coşkun gelişti o!
Birden nasıl toparlanarak kükremişti o!

Geniş tabiata, insan ruhundaki sonsuzluğa bu açılış, okyanusun karşısında onun kıyamet uğultularını âdeta susturan bu konuşma, ancak bir devamın zaferi olabilirdi. Ve bunu ancak Süleymaniye'de bir bayram sabahının top seslerini dinlerken; Çaldıran topları ardınca Mohaç toplarını duyan ve bize duyuran şâir söyleyebilirdi.

Yukarıda Yahya Kemal'in şiirini heykeltraşîye benzettim. Vâkıa bazı şiirlerin havasını yapan o asil hareket ve jestler, malzemesinden, yani dilden gayrısını reddeden saflık, onları okurken bizi saran dinamizm, ancak cansız maddeye insan vücudunun hâl ve imkânlarını geçiren tek figürlerin, büyük kabartmaların ve grupların dünyasında rastlanır şeylerdir. Bununla beraber, bu şiirlerin daima üzerimde yaptığı tesir, daha ziyade büyük, zengin ve çok değişik bir musikî eserinin tesiri olmuştur. Filhakika bu şiirler bazen bir orkestra, bazen en iyi cinsten bir piano veya keman, şimdi vahşi, kanayan, sonra o kadar munis gülen bir nefes sazı yahut bütün ruh hâllerimizle dolu insan sesi, bana daima sanatların sanatını, musikîyi hatırlattılar. Şu farkla ki, musikî sonsuzluğunu gayrı muayyende bulur; iyi şiir ameliyesini dilin muayyeniyeti içinde yarattığı bir sonsuzlukta yapar.

Sis, Erenköyü'nde bahar, Ses, Deniz, o masmavi *Deniz türküsü, Süleymaniye*'nin, hızını geçmiş zaferlerinden alan gururu, *Koca Mustâpaşa*'nın ölüleri ve dirileri beraberce kucaklayan merhamet ve kederi, *Hayâl şehir*'in akşam renkli hasreti, hep musikînin nizamını benimsemiş bir sanatın mahsulleridir; ve hepsinde yedi asır edebiyatımızı besleyen o geniş sesi başka şekilde yeşermiş buluruz.

Başka şekilde diyorum, çünkü bu mazi mirasını kullanan adam, bir tarafıyle ne kadar mazinin devamı ise, öbür yandan belki de, hattâ şüphesiz, asıl şahsiyetiyle bugündür, yani Garptır. *(Kendi gök kubbemiz*'de modern şiirin babası Baudelaire'in adı iki def'a geçer. Bence bu bakımdan *Büyü şiir* manzumesi kitabın en dikkate değer manzumelerinden biridir. Bu manzumenin şâirin son devirlerine rastlamış olmasına ne kadar üzülsek yeri vardır).

Hakikat şu ki, bu ahenk ve nağme, bu orkestrasyon, "mode majeur" den "mode mineur" e daima en zevkli ve üstün olarak dolaştı ve kendini denedi.

Bilhassa bugünkü dille yazdığı şiirlerde, daima dilin bünyesinden geleni aradı. Bulamadığı zamanlar sahte süse, girifte hiç düşmeden, tıpkı ustası Baudelaire gibi, nesrin ritmik kardeşi düz bir nazmı kabul etti. Hakikî elmasın yokluğunu taklidiyle değil, düşünce veya ihsasın saf madeniyle tamamlamağı tercih etti. Bu açık oyuna biz *Itrî*'nin, *Vuslat*'ın olduğu kadar, *Koca Mustâpaşa*'nın da güzelliğini borçluyuz. Bu manzumelerde şiirin bütününü yapan şeyler, daima dikkatin ve düşüncenin altınıyle çevrelenmiş gibidir. Ve böyle oldukları için, bize daha derin, daha düşündürücü ve güzel görünürler.

Vâkıâ Yahya Kemal hiç bir zaman "puriste" olmadı ve bunu istemedi. Edebî mesleklerden nasıl korktuğunu bütün dostları bilir. O bizim ilk ve hakikî klâsiğimizdir. Her klâsik gibi ölçü adamıydı. Lüzumsuz isyanları, hayatının ârızalarını, zehirli didişmeleri eserinden tarh etmişti. Şiirinin temleri, insan kaderinin ve ruhunun aşk, ölüm, ihtiyarlık gibi tabiî unsurlarıdır. Buna yurt sevgisini ve tarih zevkini de ilâve ederseniz portreyi tamamlarsınız.

Yahya Kemal, her büyük şiirin temelini yapan bu ana unsurlar etrafında zihnî mekanizmanın en şâirâne tarafı olan hatırlama ile çalışır. Onda yaşanan zaman daima arkada kalana doğru akın eder. Denebilir ki, ilhamının her kımıldanışında bir mazi parçası canlanır. Böyle bir şâirin:

Kalkıyor tozlu zaman perdesi her an aradan.

mısraını söylemesi kadar tabiî bir şey olamaz. O her şeyden evvel sıhhatli bir edebiyatın peşindeydi. Son Paris seyahatinden dönüşünde bana Sartre'ın bir piyesinden nasıl kaçtığını anlattı. Geniş ve aydınlık hayat sofrası dururken, kendi omuzlarını yiyen bu cins bir sanat elbette hoşuna gitmezdi.

Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden,

mısraı bu itibarla çok dikkate değer bir mısradır. Hakikatte bu red ve inkârda, eski Osmanlı zevk ve hayat felsefesi kadar, gençliklerinde Yakup Kadri ile beraber teklif ettikleri Yeni Yunanî sanatın bütün programı mevcuttur. Yahya Kemal'in bu mısraını her düşündükçe, iyi tanıdığını ve zevk alabildiğini hiç zannetmediğim Jean Cocteau'nun Debussy'yi öğen bir cümlesini daima hatırlamışımdır: "Rus musikîsi daima başımız avucumuzun içinde dinlenir. Onun musikîsi kendisini dinlemek için bizi böyle bir harekete mecbur etmez." (Ezberden naklediyorum.) *Orphée'nin vasiyetnâmesi* şâiriyle Yahya Kemal'i bir noktada birleştiren şeyin Lâtin ve Akdeniz dehası olduğunu bilmem söylemeğe lüzum var mı? O, kültürümüzün, vuzuhuyle ve kader karşısında davranışı ile Akdeniz kültürü olduğunu biliyor, bunun şuurla gelişmesini ve devam etmesini istiyordu: Nispet ve ölçü. İsyana karşı bir iyileşme sıtmasına benzeyen ve hızını arttırmış hayat sevgisinden başka bir şey olmayan keder. *Eylül sonu,* bu melânkolinin hacim itibariyle belki küçük, şümûlü düşünülürse zengin örneği olan emsalsiz:

Günler kısaldı... Kanlıca'nın ihtiyarları
Bir bir hatırlamakta geçen sonbaharları.

beytiyle başlar. Yazık ki, Yahya Kemal, daha bu şiiri yazdığı yıllarda bir zaman "mektepten memlekete" formülüyle hülâsa ettiği büyük ruhî macerasına, yani Garptan kendimize dönüşe lüzumundan fazla bir ehemmiyet vermeğe başlamıştı. Bununla beraber, bu iki mısra gerçekten kudretli ve yenidir. Bir sonbahar akşamı ışığında geçmiş günlerini, kendilerini alıp götürecek acı rüzgârları bekleyerek tahayyül eden bu ihtiyarların kederi, türkçenin içinde küçük bir Boğaz kahvesinde, Ulysse'in alıreti gibi melâlli bir âlem kurarlar.

İşte Yahya Kemal'in sanatının sırlarından birisi de, bu teksif, bir veya iki mısraa bütün bir ruh hâlini sıkıştırmaktır. İslâm veya Lâtin, Akdeniz dehasının en büyük tarafı olan bu teksif ve onu bekleyen dikkat sayesinde, Yahya Kemal türkçede üç zaman buudunu birden içine alan bir sanat yarattı. Yahya Kemal'den bahsedip de onun eşyaya bakışından ve dikkatinden bahsetmemek, sanatının olduğu kadar, konuşmasının da en esaslı taraflarından birine göz yummak olur. Anın veya hâtıraların, ferdî hayatının veya milletimizin maceralarının peşinde, onun sanatı daima bu iki veri ile zaferlerini elde eder ve çok velveleli, huzursuz bir mizacı yener:

...Bir uykuyu cânanla beraber uyuyanlar,
...Boynunda onun kolları, koynunda o varsa,
...Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı.
...Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına,
...Fâni ömür biter, bir uzun sonbahâr olur.
...Teşrinlerin bu hüznü geçer tâ iliklere.
Anlar ki yolcu, yol görünür serviliklere.
...Sızlatır bazı saatler dayanılmaz bir acı,
...Kökü toprakta kalıp kendi kesilmiş ağacı.
...Başkadır çünkü bu akşam bütün akşamlardan.

Akisleri içimizde kendi yarattıkları bir sonsuzlukta çalkanan bu mısraların hepsini bu teksif ve dikkate borçluyuz.

Şiir, eğer kendimize dilin imkânlarından ruh hâlleri yaratmak sanatı ise, Yahya Kemal bunun hakikî ustasıydı. Ve eğer realite dediğimiz şey, hakikaten insanoğlunu ve insan topluluklarını kendi talihlerinde görmekse, Yahya Kemal bizim ilk büyük realistimizdi. Burada tabiatıyle Balzac gibi, insan kaderinin ve ruhunun büyük taraflarıyle veya insan cemiyetlerinin talihiyle herhangi bir ütopyaya kapılmadan meşgul bir realizmden bahsediyorum. Küçük şeylerin cehenneminden değil. Bir hastahane odasının bir saatinden istersek ve sabırsızlanmazsak, yirmi ciltlik bir eser çıkarabiliriz. Tıpkı bir katilin veya cinsî sapığın etrafında bütün bir tımarhane edebiyatını kurabileceğimiz gibi. Hakikî realizm, te-

ferruat saymak değil, hayatın bütününü görmek ve üzerinde düşünmektir. Niçin Balzac'tan bahsettim? Yazık ki, modern romanın babasıyle bu türkçenin kapısını açan şâiri birleştiren birçok çizgileri burada sayamayacağım. Sadece ikisinin de büyük bir masal yıkıcısı olduğunu söylemek kâfidir. Balzac "bizi masallar yiyip bitiriyor" diye şikâyet eder. Yahya Kemal'in bu cinsten hatırlanacak bir cümlesi yoktur ama, ömrü boyunca onu hep bu aksiyonda gördük. Onu çok def'a dinlerken içimde daima *Comédie humaine*'in Türkiye'ye dair neşredilmemiş bir parçasını okuyorum zannına düştüm. Yakın tarih için o kadar geniş şekilde yaptığı anket, Balzac'ın tabiriyle "depoya atma" ya benzeyen, eşyaya ve hayata o çetin dikkati, hep tabiatıyle bir taraftan şiirin nizamını benimsemenin, öbür yandan da mizacındaki sabırsızlığın daralttığı bir Balzac'ı düşündürüyordu.

Yahya Kemal yaradılışının bu imkânını sadece konuşmasında tüketti. O güzel nesrini hiç denemedi. Âsabı ve hayatının şekli de buna müsaade etmedi. Bu masal yıkıcısı, şiirinin hayâl dünyasında kalmağı tercih etti. Hele son zamanlarda, eski şiirin havasına, sanki bütün bir kültürü yenileştirmek ister gibi büsbütün gömüldü. *Rübaîler*'in eşsiz güzelliğini bu kapanışa borçlu olduğumuza göre, şikâyet etmeğe hakkımız yoktur. Bununla beraber, kaç def'a, hakikî edebiyat nesirdir, diye yandığını duydum. Fakat şiirin nizamını öyle benimsemişti ki, geriye dönmesinin imkânı yoktu. Sabırsızlıkla neşrini beklediğim birkaç hikâyesini bile, uyandırdığı ilk aksülâmelde okuyucuya vermekten vazgeçti. Bence Osmanlı tarihinin bir çeşit panaroması olan bu hikâyeler, Hammer ile Cevdet Paşa'yı âdeta tamamlayan eserlerdir.

Ne diye olmuş olanın arkasından üzülelim? Bilhassa elimizde şiirler varken. Hangi büyük rüya tamamlanmıştır? Sesi türkçenin içinde kendi mevsimlerini her an yeni baştan yaratacak. Bu bize yetmez mi?

VARLIK, nr. 554, 15 Temmuz 1961, s. 4-5

8. Bölüm

CUMHURİYET DEVRİ

DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU

Bir Türk romanı var mı, yok mu? Bu, ciddi muhatabı daima müşkül mevkide bırakacak bir sualdir. İlk def'a kendi kendime sorduğum zaman, ne büyük ihtiyatsızlık ettiğimi anladım. Filhakika onun varlıkla yokluk arasında her ikisinin hadd-i fâsılında kalmış öyle paradoksal bir mevcudiyeti vardır ki, kolay kolay ne inkâr ne de tasdik edilebilir. İnkâr ederseniz, size derhal ispat ederler; yok diyorsun ama, işte bak sana yüzlerce kitap ismi, bir alay muharrir, üstadından acemisine, idealistinden sürrealistine kadar sınıf sınıf, üslûplusu, üslûpsuzu, kibarı, halkçısı, hepsi var. Ve yine işte bu romanın kendisine mahsus usulleri, an'aneleri ve hattâ işte şaheserleri. Görüyorsunuz ki, inkâr o kadar kolay değil. O hâlde var. Fakat bu tasdikte de pek ısrar edemezsiniz; derhal soruverirler: Mademki bir Türk romanı var diyorsunuz, o hâlde lûtfen bize evsafını söyleyiniz; geçtiği merhaleleri, vâsıl olduğu neticeleri bildiriniz, diğer milletlerin romanından onu ayıran seciyeleri gösteriniz, dünya edebiyatına getirdiği yenilikleri sayınız; hangi insanî hakikatleri keşfetmiştir, hangi mükemmeliyete vâsıl olmuştur? Ve siz, bütün bu suallere müspet bir cevap veremezsiniz. O hâlde yok; hem var, hem yok. Hakikat maalesef budur. Madde itibariyle, kemiyet itibariyle bir Türk romanı vardır; fakat keyfiyet itibariyle düşünülünce, bu kemiyeti hakikî bir varlık telâkki edemeyiz.

Darlığı ile boğucu bir mahpes havasını andıran, tek cepheli bir mevzu içinde, terleye terleye, bunala bunala, aşk dedikleri, fakat bu namda tanıdığımız hakikî ihtirasla hiç bir alâkası olmayan, tatsız oyunlarını oynayan ve neticede bilmem nedense, çok def'a ölen veyahut öldüren bir sürü kukla. İşte bugünkü Türk romanının bir cümlede, belki biraz insafsız, belki biraz eksik, fakat herhâlde doğru hülâsası.

Bütün ağırlık noktasını, acıklı yahut meraklı bir aşk vak'ası teşkil eden bu cins eserlere, eski şark hikâyeciliğinin bir istihalesi nazarıyle bakmak çok mümkündür. Bugün roman denince, medenî insanın anladığı şeyin esasını vak'a değil, muharririn kafasında canlanıp yaşayan şahıslar yani insan teşkil etmektedir. Vak'a onların şahsiyetlerini en açık kabartmalarından en gizli noktalarına kadar anlatmağa mahsus bir vasıtadır. Dünyaca şaheser tanınmış romanlara bakınız, çoğunda vak'a namına göreceğiniz şeyler âdeta bir hiçtir. Derhal anlaşılır ki, bu dört, beş yüz sahifelik muazzam cildi, muharrir kendi içinde doğup yaşayan in-

sanları anlatmak, onların güneş aydınlığından hisse almak isteyen, mütekâsif bir hayatiyetle kafasını zorlayan mevcudiyetlerinden kurtulmak için yazmıştır. Vak'anın böyle bir sanattaki mevkii, şahsiyetin etrafına gerilmiş bir tuzaktan başka ne olabilir? Bir tuzak ki, her çırpınışında içine düşen kahramanın o zamana kadar gizli kalmış bir tarafını aydınlatır. Ve kitap bittiği anda, şahıs da bizde olduğu gibi, sadece ömür veya macerasını değil, belki hüviyetini itmam eder. Artık bundan sonra onu unutabilmemizin imkânı yoktur. Adı ister "Eugénie Grandet," ister "Raskolnikof," ister "Julien Sorel," ne olursa olsun, o sizde yaşayan bir mevcudiyettir. Hâfızanızda, hakikî hayatta gördüğünüz, tanıdığınız insanların yanı başında onun da kendine mahsus bir yeri, sanat eserlerine mahsus, kesif ve devamlı bir hayatı vardır. Onun içindir ki, bazen bir romanda bitmeyen bir şahıs, bir başka romanı da işgal eder. Bugünün meşhur bir Fransız muharririne birkaç kitap devam eden bir kahramanı için, artık bitirmeyecek misiniz? diye sordukları zaman, "Ne yapayım, bende bitmedi ki" cevabını vermiştir.

Bizde iş bunun aksidir. Romancılarımızın çoğunun sanatında şahıs, sadece vak'anın devamına lâzım görülen bir âlettir. Onların kendilerine mahsus hiç bir hayatiyetleri yoktur. Bu cansız bebekleri bulundukları kitabın dışına çıkarın, iki adım ötede bir kül yığınına kalbolurlar. Bunun içindir ki, romanlarımız okuyanların üstünde çok def'a âdi gazete havadislerinin, muntazam fasıllara ayrılmış birer agrandismanı tesiri yapar.

Öteden beri romancılarımızın daima maruz kaldıkları bir itham vardır. Eserlerinin hakikî hayatla alâkası yok, hayatımızı göstermiyorlar, bizi anlatamıyorlar, v.s. Onlar bu ithamı sırtlarından atabilmek için neler yapmadılar, nasıl çırpınmadılar. Eserlerini baştanbaşa memleket tasvirleri, muharebe tabloları, kağnı gıcırtılarıyle doldurdular. On senedir hikâye kahramanlarımız Haydarpaşa Garı, seyr-i sefain acentalarına taşınır dururlar. İzmir, Bursa, Ankara, Diyarbakır, bütün bir memleket coğrafyasını bu son senelerin mahsullerinde bulabilirsiniz. Fakat hepsi boş yere bir zahmet oldu. Türk hayatı gene Türk eserine giremedi. Onun tamamen haricinde, ona tamamen kapalı bir âlem olarak kaldı. Tasvirler kitaplarımıza posta pulu gibi yapıştılar. Korkunç cidal sahneleri komşu çocuklarının çelik çomak oyununa döndü. Sebebi ne kadar aşikâr! Nasılsa toprağa ve hadisata gözünü açmasını öğrenen muharrirlerimiz, insan denen mahlûka gafildiler. Psikoloji denen şeyin, tip denen şeyin sanattaki ehemmiyetini bilmiyorlardı. Eserinin yerli hayatla alâkasını temin için, âdi bir entrikanın ötesine berisine rastgele serpilmiş birkaç şalvarlı kadın yahut kerpiç duvarlı beş on ev kâfi gelir zannediyorlardı. Şüphesiz bunlar iyi, güzel, doğru şeylerdir. Fakat nihayet bir kadro, bir dekor olabilirdi. Bu dekorun içine insan lâzımdı. İnsan, yani hayatın umumî vasıflarıyle bize benzeyen, fakat ferdiyetinin hususî çizgileriyle bizden ayrılan şahıs. İşte bunu yapamadıkları için de bize bir şey anlatmak, bizde yaşayabilmek kudretine vâsıl olamadılar. Bunun en büyük sebeplerinden biri, kolaya karşı olan zaaflarıdır. Muharrirlerimiz şu beş, on sene zarfında her şeyi, hattâ az çok türkçe yazmağı bile öğrendiler, fakat kolaydan nefreti, ondan kaçınağı bir

türlü öğrenemediler. Kolay düşünmek, kolay yazmak ve nihayet kolay bir şöhret kazanmak... Hattâ arasıra pişkinliğe getirip bunu itiraf edenler bile oldu. Halbuki sanatın hakikî sırrı, muvaffakiyetin en büyük şartı, gaflet ettikleri bu nokta idi. Kolaydan kaçan hakikî sanatkâr bilir ki, hayat ve hadisatın idrakı ancak insan ruhu üzerinde düşünenlere, onu anlamağa ve tespit etmeğe çalışanlara nasip olabilir. Çünkü bütün hakikatler, bütün temayüller, her şey, hayat dediğimiz muammanın bütün anahtarları ondadır. Bu çapraşık muadeleye vuzuh, ancak o adeseden geçen bir bakışla gelebilir. Ve gene böyle bir zekâ, daha ilk adımdan kabul eder ki, bir romanın içindeki vak'a ile alâkasını, bir şiirin mevzuu ile olan alâkası yani bir bahane derecesini geçmez. Mahirane tertip edilmiş, iyi süslenmiş, aşklı, ölümlü, gurbetli, hasretli bir mevzu, belki henüz fikir rüştüne vâsıl olmamış beş, on okuyucuya gözyaşı döktürebilir; fakat ebediyete bir şöhret, bir isim götüremez. Bütün bunlara dördüncü derecede Avrupa eserlerinden kopye yapmak illetini, üslûpkârlığı, bütün gayesi okuyucuyu her insanın gayet tabiî olarak mücehhez bulunduğu his ve teessür kabiliyetlerinden yakalayarak, onları istismar ederek, sürükleyip götürmek illetini de ilâve etmek lâzımdır.

Bu umumî fikirleri söylemek, bizde tahkiye vadisinde seve seve okunabilecek bazı kitapların mevcudiyetini tamamiyle inkâr değildir. Eskiden yazılmış birkaç iyi ve taşıdığı isme lâyık romanımız olduğu gibi, bu son senelerin cılız ve lezzetsiz mahsulleri içinde de arasıra bazı cazibeleri ve hususiyetleri taşıyan eserlere de tesadüf etmek mümkündür. İşte Peyami Safa Bey'in *Dokuzuncu hariciye koğuşu* bu nadir kitaplardandır. Okuyup bitirdiğim zaman, edebiyatımızın bu uyuşuk havası içinde böyle bir kitabın nasıl olup da yazılabildiğine hayret ettim. Nasıl olup da bir romancı kısır ve kopyeci muhayyilenin tabiî malikânesi olan cicili bicili salonları, otomobil gezintilerini, kıranta bekârlarla muhteris kızların aşklarını bir tarafa bırakıp da, alil ve sakattan, hastahaneden bahsedebiliyor. Bu sahifelerde ne ay ışığında buse, ne zarif ve kibar çay âlemleri, ne baygın gözlü âşık ve ne de gurbette hâtıra defteri tutan afif ve sadık sevgili vardı. Ve güzellik namına kazanılmış birer zafer addedilecek bu yoklukların yanında, insan, hakikî acıyı, ıztırabı, bir gölge hâlinde bile olsa, seferberliğin aç İstanbul'unu buluyor.

On beş yaşında küçük bir adam, size etinin ve ruhunun acılarını anlatıyor. Ağır başlı lisanına ve olgun bir yaşta ancak tabiî görülebilecek düşünce tarzına taaccüp etmemelidir. Bu çocuk ruhu, ilk ve esas terbiyeyi zaruret ve hastalık gibi iki keskin ve acı tecrübeden almıştır. Ölümün yıllarca küçücük uzviyetinin etrafında insafsız bir ısrarla dolaştığını, nihayet ayıklanmaz bağlarla ona yapıştığını görmüş, hastahane koridorlarında nöbet beklemiş, beyaz duvarlarına ilâç ve yara kokusu sinmiş çıplak odalarda, sakat ve alil bir vücudu sürükleyen hazin bir istikbal düşüncesinin üstüne kapanmış, sevilen bir annenin üzüldüğünü görmemek için acılarını saklamayı, hattâ onlardan yabancı bir şey gibi kayıtsız ve ehemmiyetsiz bahsetmeyi öğrenmiştir. Bir kelimeyle o, yaşının çocuğu değil, acının ve talihin adamı yani sadece hastadır. Bütün hadisatı ve insanları, hastalığının verdiği his ifratı içinde görür ve yoklar. Şahsını ve etrafını alâkadar eden en küçük me-

seleler üzerinde saatlerce durur, düşünür. Hastanın yanı başında hastahane var. Çıplak, soğuk koridorlar, beyaz duvarlı geniş odalar, ameliyat masaları ile hastahane ve birer maskeden farksız doktor yüzleri, beyaz gömlekler, insan yalnızlığını, daima mukadderatına terkedildiğini hatırlatan yüksek tavanlar ve şonra bütün bunlarla taban tabana zıt, büyük, geniş, ağaçlı, güneşli bahçeleriyle hastahane. İşte Peyami Safa Bey'in romanının, *Dokuzuncu hariciye koğuşu*'nun iki kahramanı. Iztırap çeken insan ve onun talihinin bir ucunda sessiz, hareketsiz bekleyen mukadderatı. Bu iki kahramanın haricinde her şey ve herkes ihmal edilmiştir: Paşa, Nüzhet, Doktor, hattâ hastanın annesi... Doktorlar, doktora ihtiyacı olduğu için; arkadaş, lâzım olduğu için; anne, anne olduğu için mevcuttur. İsterseniz bu çerçeveleri içinizden, kendinizden doldurun, isterseniz olduğu gibi kabul edin. Vak'a, ötesine berisine birtakım ihmaller serpilmiş bir yoldur ki, hastahanede biter. Bu minimini kitabın her sahifesi, etin ıztırabını bizzat kendisinde duymuş, uzun senelerini onunla başbaşa geçirmiş bir insan tarafından yazıldığını söylüyor. Okurken vücudunuzu dolaşan raşe, içinizi burkan acı buradan geliyor. Fakat ne yazık ki, Peyami Safa Bey'in, Cocteau'nun dediği gibi, birtakım tikleri var. Hakikînin, canlının yanı başında edebiyat, güzel cümle bu tiklerle giriyor ve sizi bazı def'alar üslûbun üzerinde düşünmeğe mecbur ediyor. Sonra kitap tamam değil, insana büyük bir romanın içinden ayrılmış bir parça hissini veriyor; âdeta ne olur, Peyami Safa Bey, şunun tamamını verse ve biz bu genç hastayı tabiî muhitinde, seferberliğin aç ve huzursuz İstanbul'unda, büyük küçük kardeşleriyle beraber görsek diyeceği geliyor. Fakat bütün bunlar *Dokuzuncu hariciye koğuşu*'nun şu son senelerin eserleri içinde, acının ve merhametin yegâne kitabı olmasına mâni olmaz.

GÖRÜŞ, nr. 1, Temmuz 1930, s. 56-60

BİR KİTAP KAPANIRKEN

Ali Suat Bey, ufak bir inkârın gizlediği bu serlevha altında birçoklarını senelerden beri tanıdığımız manzumelerini topladı. Buna çok sevindiğimi niçin inkâr edeyim? Neydi o, bir zaman şiirimiz masallardaki kuş konmaz, kervan geçmez çöllere benzemişti. Topal bir manzumeyi hasretle gözlediğimiz seneleri unuttuk mu? İşte bu boşluk yavaş yavaş doluyor. Belki istediğimiz, umduğumuz gibi değil, fakat ne yapalım. Günlerin getirdiklerine kanaat lâzım. Bâhusus çok def'a önümüze yığdığı kuru ot yığınları arasında, taze ve kokulu bir bahar demetine tesadüf de kabil oluyor. Ali Suat Bey'in okuyucuları bu ikincisini çok bulacaklar ve memnun olacaklar. Hele şiirde biraz da elle tutulur ve gözle görülür şeylerden hoşlanırlarsa, bu memnuniyet çoğalacaktır.

Fakat bence, bu çok sevdiğim kitabın asıl ehemmiyeti buradan değil, artık unuttuğumuz ve hatırlamadığımız bir devrin kıymetlerini nefsinde cem etmesinden geliyor. Bu devir, Mütareke devridir. O zaman İstanbul'da yaşayanlar, bu küçük ve zorla ufaltılmış âlemde, nasıl mistik ve sansüel bir havanın estiğini ve bunların birbiriyle karışmasından nasıl romanesk bir halita vücuda geldiğini bilirler Bu müşterek hâlet-i ruhiye, o zamanın bütün mahsullerinde bulabileceğimiz ve sanat terbiyesini o senelerde yapmış olanların son eserlerinde bile, tek tük tesadüf edebileceğimiz tahassüs ve ifade modaları meydana çıkarmıştı. Balkon, sandal, kaya, sevgili, şal, örtü, kolkola mehtap, engin, gözyaşı, öksürük, verem, ıssız, sessiz, karanlık gibi kelimeler, o zamanın şiir lûgatında en baş yeri alıyordu.

Şiir okunmuyor, terennüm ediliyordu. Ve bütün içini, söylenen söze dökmek ister gibi, bir nağme, konuşma lisanına bile sirayet etmişti. Aşk, yarının ne olacağını bilmeyen ve onun için de "gün bugün, saat bu saat" diyen bir gençliğin, tabiatiyle yegâne meşgalesi olmuştu. Fakat Üsküdar'ın biraz ilerisinde kanlı bir dram oynanıyordu; ve bu, o zamanın gencine masum ve tabiî haklarından birçoğunu bir günah gibi gösteriyor ve kefaret için vatan manzumeleri yazılıyordu. Hüsnüniyet her şeye hâkimdi. Kötü bir mısra "böyle geldi..." cümlesinde mazeretini buluyor, sevgili, ilham menbaı telâkki ediliyor, âşık olmamak eksiklik sayılıyordu.

Fikir modaları vardı. Bir gazete konstrüktif şiir istiyordu. Destanlar yazılmağa çalışılıyor, Türk şehnâmesinin yazılıp yazılmayacağı aklı başında zannedilen

adamlar tarafından münakaşa ediliyordu. Bu devir, çoban hikâyelerinden şâheser olabileceğine ve bu asırda manzum tiyatro yazılabileceğine, Türk efkâr-ı umumiyesinin az çok kani olduğu bir devirdi. Lisan bir şiir lisanı olmaktan çok uzak, âsi bir tay gibi şâiri sürüklüyor, kafiye yalancı elmas parıltısıyle parlıyor ve vezin hemen hemen her yazıda "bu eserin illet-i vücudu benim..." diye bar bar bağırıyordu Kıtık doldurulmuş bir yastığa benzeyen manzumelerin edebiyatımızda tabiî görünmeğe başladığı devir, bu devirdir. Şâir kendini dinleyeceği yerde, etrafının dedikodusunu dinliyordu. Onun içindir ki, sözü, ruha hitap edebilmek kudretini kaybediyordu.

Fakat ne olursa olsun, korku, ümit, vehim, sevgi ve güneş altında vücudunu tam ve yaşar görmek hazzı, o zamanın gencini tuhaf bir hassasiyetin içine atmıştı. Romanesk, bütün sanatkârların mevid-i telâkisi olmuştu. Bundan kurtulmak isteyen şuurlu sanatkâr bile, ancak romantizme ve mistitizme kaçabiliyordu.

Bununla beraber o günler güzeldi. Gelecek senelerin karanlığından bir şeyler bekliyorduk.

İşte Ali Suat Bey'in kitabında ben İstanbul'un bu havasını, bu kaybolmuş, tarihe geçmiş âlemi buldum ve manzumelerde o devrin modalarını gördüm. Ali Suat, bu havanın içinde iki sene yaşadı, sonra Anadolu'ya iş başına gitti ve dokuz sene orada çalıştı. Bu ihtiyarî uzlet, onun son manzumelerine istediğimiz mükemmeliyeti getirmemişse, kabahat kendisinin değil, şâiri cezbeden roman ve hikâyenindir. Bundan dört sene evvel Bayezit kahvelerinden birinde bana okuduğu *Dağ adamı* adlı romanı, içinde Mérimée'nin falan sahifesiyle rekabet edebilecek mükemmeliyetlere tesadüf edilen bir şâheserdir ve ben, o günden beri bu güzel kitabın neşrini dört gözle bekliyorum.

GÖRÜŞ, nr. 2, Eylûl 1930, s. 121-122

YASTIĞIMIN RÜYASI

(Arif Nihat, 1930, Adana)

Mensur şiirleri ihtiva eden bu küçük kitap, bizde hâlis sanat (art-pur) sahasında yapılan ilk teşebbüstür. Hiç bir gaye göstermeksizin, yalnız gergin bir şuurun bir nevi oyununu temsil eden bu minicik kitap, "Sanat için sanat" tezini "impressionisme" tezine yaklaştıran bir muvaffakiyettir.

Mensur şiir, manzum şiirden elbette ki, güçtür. Nazımda kafiyelerin hâricî ahenginden istifade eden sanatkâr, mensur şiirde bir nevi bâtınî ritm yaratmağa mecburdur. Bu güçlük yüzündendir ki, — mensur şiirde şâheserler yaratan Baudelaire ve Mallarmé müstesna — hiç bir sanatkâr bu vadide tecrübeye girmeğe cesaret edememiştir. Son zamanlarda Pierre Louys, *Bilitis'in şarkıları* ve Léon Paul Fargue, *Poèmes*'leri ile mensur şiirde muvaffak olabilmişlerdir.

Yastığımın rüyası'nın bazı parçaları *Bilitis'in şarkıları*'nı hatırlatmaktadır. Mamafih Arif Nihat, kendisine mahsus yazışı ve duyuşu olan orijinal bir sanatkârdır. *Hali, Körler, Son, Bebek* gibi nefis parçaları ihtiva eden *Yastığımın rüyası,* eskiyi gevelemekten yorulan dimağımıza fantezist bir çeşni getirmektedir. Küflü bir romantizme ve şekle bürünen ruhlara bu kitap, büyük bir ders ve yeniliğe susamış ruhlara da büyük bir ümittir.

Yalan

— "Saçların neden böyle darmadağın." derlerse ben ne cevap veririm?
— "Rüzgâr dağıttı." dersin.
— "Göğsümde tırnak ve pençe izlerini görürlerse?
— "Kedi tırmaladı." dersin.
— "Dudaklarımdaki lekeleri sorarlarsa ne yaparım?"
— "Kara dut yedim." dersin.
— "Ya yanaklarımdaki çürüklerden şüphelenirlerse?"
— "Kuşlar gagaladı" dersin yavrum, "kuşlar gagaladı" dersin.

GÖRÜŞ, nr. 2. Eylûl 1930, s. 122-123

NECİP FAZIL VE KOP DAĞINDAKİ DÜKKÂNI

(Necip Fazıl'ın *Birkaç hikâye, birkaç tahlil* isimli kitabı münasebetiyle).

Necip Fazıl, hikâye ve tahlillerini, *Kop dağında bir dükkân* adlı güzel olduğu kadar doğru bir sanat mülâhazasıyle bitiriyor.

Kop Dağında bir dükkân açmak, güzelin peşinde koşanların en tabiî ve meşru arzusudur. Doğrusunu isterseniz, bu dükkân on seneden beri açıktır ve oldukça geniş bir müşteri kafilesine nadir emtiasını dağıtıyor.

Ben, o dükkânın ilk ve devamlı alıcılarından biriyim. *Örümcek ağı*'nın titiz örgüsünü orada buldum, *Kaldırımlar*'ın yalnızlığını orada tanıdım. *Fener, Gözler, Otel odaları, Sayıklama, Geçen dakikalarım...* Bütün bu acının yenilmez arzu ve tutulmaz vehim usarelerinden süzülmüş emsalsiz ve bahasız içkiler, hep oradan, yirmi yaşında genç bir adamın bundan on sene evvel, Kop Dağı'nın bir dönemecinde — üstünde fırtınalar didişen ve ayağının ucunda uçurumların baş döndürücü daveti işitilen ücra bir köşesinde — açtığı dükkândan geldi.

Fakat ne yalan söyleyeyim, ben bu dükkânda çok nadir şeylerin daha fevkinde bir lezzet buldum: Satıcının kendişi. Onun için beraberimde götürdüğüm ganimetlerden ziyade, tezgâh başında yaptığımız sohbetleri hatırlıyorum.

İnsan, eserinin fevkine çıkmadıktan ve bir gün hayatının istediği bir gününde onu fırlatıp atmak kudretini kendinde bulmadıktan sonra, niçin yazmalı? Boş rakam kalabalığının üstüne çıkabilmek, ancak bu cins adamların hakkıdır. *Ben ve ötesi* şâirinde bu ruh kudreti vardır.

O, en zalim bir rüyayı bile sonuna götürmeden uyanmasını istemez, fakat en cazibini bile üç def'a üstüste görmeğe razı değildir.

Birkaç def'a düşündüm; her hayat davetinin önünde, yelesi taze ve keskin bir bahar kokusu ile kabarmış bir küheylân gibi, burun delikleri açılıp kapanarak şahlanan bu genç adam, kendisini şiirin dar nizamına sokmamış olsaydı, acaba ne olurdu? Belki, zaferini terennüm eden tunç boruların akislerini ufkun dört köşesinden üstümüze bir altın yağmuru hâlinde yağdıran bir kahraman, belki köksüz bir adam, belki de daha büyük bir ihtimalle sadece bir deli.

Kaç def'a bu ikinci ihtimalin korkunç gölgesini onun başı üstünde, avını arayan bir kartal gibi daireler çizerken gördüm ve onun süzülüp inmek üzere olduğunu ve biraz sonra siyah çelik gagasının ucunda acaip parıltılı bir elmasla boşluklarda kaybolacağını düşünerek, gözlerimi kapadım. Fakat hayır, hiç birinde bu tehlike ciddî değildi.

O bu anda, sadece bir ihtimalin son haddini zorluyordu.

Bazı insanlar, ara sıra ayaklarını imkânsızın denizinde yıkadıkları içindir ki, zaman zaman başları bulutlarla çarpışır.

Eserinden bahsetmiyorum. İlâhî kıvılcımın içlerinde tutuştuğunu hisseden gençler onu okusunlar. İyi şeyler, ancak iyi şeylerden doğar.

VARLIK, nr. 1, 13 Temmuz 1933, s. 15

KERVAN KIRAN

Kervan kıran, genç bir şâirin ilk manzumelerini topladığı küçük bir kitaptır. Vâkıâ şiirimizin göklerine adının müjdelediği büyüyü peşinde sürükleyip getiren bir yıldız gibi doğmuyor; bir yıldızı kitabına ad yapmak, kâinatla insan benliği arasındaki esrarlı ve çetrefil bağların üzerine muhayyilemizin dikkatini çekmektedir ki, Fahri Belek'in sanatı henüz bundan çok uzaktır. Fakat sade, hattâ nasıl demeli biraz çıplak gelişinde, bu denemelerde kendisine göre bir şeyler yok değil!

Kitap, *Kervan kıran* manzumesiyle başlar. Koşma şeklinde olan bu manzumenin, şiirin havasında eski günlerin ışığını bulmak isteyen araştırıcı bir hâli var.

Bunu takip eden *Bir gurbet sabahında, Dertli Kerem, Issız bahçelerde, Bu dağların ardında* gibi manzumeler, halk şiirinin nesilden nesle geçen temalarından toplanmış bir demettir ki, bize hiç bir şey vermediği zamanlarda bile:

Görünen sıra dağlar,
Bir gurbet sabahında.
Gülleri gurbet kokan,
Bu ıssız bahçelerde...
Çan ağlar, kervan ağlar,
Bu dağların ardında.

gibi mısralarda öteden beri alışkın olduğumuz güzellikleri buluruz. Bunlardan *Gece* manzumesini ayırıyorum. Çünkü kendi üstüne katlanmış küçük ve acemi güzelliğinde bütün bir "intuition" dur :

Yollar bir dönmeze doğru gitmede,
Akan yıldızları gün eritmede,
Gül, bülbül masalı artık bitmede,
Siz bir başka yere varın geceler.

Çınar, Kuş, Gurur, Akşam, sözü bir işaret kısalığına indirmek isteyen bir tekniğin bizde ilk nümuneleridir; fakat Fahri Belek bu ustalık için çok gençtir ve

çok acemidir. Daha kendi dilini bulmamış bir şâirdir. Onun içindir ki, üç mısralık manzumelerinde bile, lüzumsuz kısımlar vardır. Bununla beraber, bakınız Fahri'nin *Akşam*'ı nasıl biter:

Yollar bir akşama hazırlanmakta

Biraz Hâşim diyeceksiniz. Fakat ne çıkar? En iyisinden değil mi?

Şâirin acemiliğinden bahsettim. Sekiz mısralık bir manzumenin üç mısraını tekrarların kolaylığına borçlanmak istidadı, bir şâirde elbette ki, acemiliktir. Nedense genç şâirlerimiz geniş olamıyorlar. Fakat, bu kusurun sebebini bu küçük fıkrada elbette aramayacağız.

İZ, nr. 11-12, Haziran - Temmuz 1935. s. 16

SON 25 SENENİN MISRALARI

I

Uykusuz geçen bir kış gecesinin azabını hafifletmek için, böyle zamanlarda teker teker sayılan dakikaları, evvelce tatmış ve lezzetine alışmış olduğum güzelliklerin renk ve aydınlığı ile doldurmağa çalışmıştım. Başlangıcında zihnin tembel bir oyunundan başka bir şey olmayan bu hatırlama, gitgide çağırmasını beklediğim uykuyu büsbütün kaçıran bir nevi ısrarlı, fakat çok zevkli bir çalışmaya döndü ve ben farkına varmadan sabahı ettim.

Aşağıdaki notlar — başlangıcında hiç bir ciddi niyeti olmayan — şiiri seven bir adamın eğlencesinin neticeleridir.

Bu düşünceleri daha muntazam bir çerçeve içinde sıralamak ve başına da, meselâ Türk şiirinin şu son yirmi beş sene içindeki belli başlı manzaralarını tesbit eden mukaddime ilâve etmek, belki de daha iyi olurdu. Fakat maksadım sadece teknik üzerinde bazı mülâhazalardan ileri gitmediği için onları sıcağı sıcağına vermeği tercih ediyorum. Sonradan yaptığım şey, tedailerimi mümkün olduğu kadar isimlerin etrafında toplamaktan ibarettir.

Oyuna Yahya Kemal'in :

> Kandilli yüzerken uykularda,
> Mehtâbı sürükledik sularda.

beyti ile başlamıştım. Bu, belki karanlık ve soğuk kış odasında yaza, mehtaba, su sesine karşı duyulan o pek tabiî hasretin neticesiydi. Fakat beytin kendisi de muhayyilenin kendisinden beklediğini yapacak kudrettedir. Proust, bir vesile ile bir buhran oyunundan bahseder. Küçük kâğıt parçaları suya atılır atılmaz açılırlar, büyürler, ağaç ve çiçekleriyle, köprü, yol ve ırmaklarıyle, insan ve hayvanlarıyle, bütün bir manzara hâlini alırlarmış. Yahya Kemal'in mısraları da bu şark oyuncaklarına biraz benzer: Muhayyile, üzerinde biraz ısrar ederse, bu tok olgunlukta birdenbire bütün bir ruh ve tabiat köşesi size kendiliğinden açılır. Fakat onun bir mazhariyeti daha vardır.

Hiç bir şâirimiz İstanbul'u onun kadar tanımamıştır. O, şiirinde ve nesrinde bu lezzetin ve sevginin adamıdır. Bir gün bir İstanbul antolojisi yapılacak olursa, Yahya Kemal herhâlde bu cildin en güzel sahifelerini verecektir. İşte size

Boğaziçi'nin bugün unutulmuş bir köşesini, sadece bir ism-i hasın anılması ile yapılan bir büyü gibi, bugünkü yoksul hakikatle değil, dünün zengin ve şâirâne havasıyle hatırlatmağa kâfi bir mısra:

Kandilli'de eski bahçelerde

Henüz hiç bir taç veya gerdanlığın kamaştırıcı arabeskine girmediği için, münferit uzletinde daha iyi tadılması mümkün olan bu mısrada, bence sade Kandilli değil, bütün Boğaziçi vardır ve tek başına bu mısra, Boğaziçi'ne dair yazılmış birkaç sahife kadar beliğdir; fakat bu belâgati konuşturmak, ona hâfızada görülmüş, tadılmış şeyleri ve içimizde her an konuşması lâzım gelen geçmiş zaman hasretini ilâve etmek şartıyle...

Ama diyeceksiniz ki, bu kadar zahmetten sonra, değil her mısra, her kelime, hattâ her harf bir şâheser yaratmağa kâfidir. Evet doğru, yalnız ufak bir fark var, güzel bir mısra, bize vurduğu kanat darbesiyle ve içimizdeki fağfur kâsenin tınnet kabiliyeti derecesinde uzayıp giden akisler uyandırır; halbuki herhangi kelime ve lâalettayin mısra ancak gülünç ve lüzumsuz taraftarlığı ihtiyar etdiğimiz zaman, böyle bir tedai silsilesini kurar. Dahası var, hazır hâlet-i ruhiyelere cevap vermek kolaydır, asıl şiire mahsus olan bir ruh hâletini kendi varlığı ile tesis etmektir ve iyi okuyucunun geçireceği asıl imtihan da burada mevzuubahs olur. Heyhat, şiiri tatmak ve sevmek de, onu yazmak kadar güç bir sanattır; kaç def'a, çok alışıldığı için farkına varılmadan geçilen bir manzara gibi, en güzel mısraların lezzetinden mahrum kaldığımı sonradan gördüm.

Yahya Kemal'in İstanbul'u tanıdığından ve sevdiğinden bahsettim. Fakat bu zevki bilhassa gösteren manzumeleri gazelleridir. Çok sevdiği bir kadının mazisini de kendisinin addeden ve hiç olmazsa hayalinde onun güzelliklerini en küçük yaşlardan alıp büyüte büyüte bu maziyi kendisine farkına varmadan mâl eden bir âşık gibi, Yahya Kemal de İstanbul'u sade renk ve manzaralarıyle, saat ve manzaralarıyle, saat ve duygularıyle tanımakla kalmamış, kendisini onun mazisine bir hemşehri yapmağa çalışmıştır. Kirkoporta'dan Yeniçeri ortalarıyle beraber girmiş, Mercidâbık'a iştirak için Üsküdar'da otağ kurmuş, Lâle Devri'nde sarhoş olmuş, Tanzimat'ta ayılmış efsanevî yaşlı bir zekâ gibi, hemen her gazelinde aşağı yukarı zevkimizin bir devrini hülâsa eder.

Fakat beni, bu konuşmaya mevzu olan gecemde birer hayal perisi gibi ziyaret eden mısralar, daha ziyade ötekileri, bugünkü şiir dilimizin zevk miyarına ilk büyük yolu açan manzumelerin mısralarıdır.

Güneşe tutulmuş aynalar gibi, yer yer aydınlığı yakalayan ve sanki bir sonsuzluktan devam ettiren bu mısraların en güzel tarafı, okunduktan sonra bile bitmeyen o dalgalı ritmleridir. Aşağıdaki kıt'a — belki de fazlalıklardan gelen bir devam içinde — sanki bir ebediyete varmak istiyormuş gibi uzanan ufkî bir ihtizazla doludur:

Sen miydin o âfet ki. dedim, bezm-i ezelde
Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde,
Bir sofrada içtik, ikimiz aynı emelde,
Karşımda uyanmış gibi bir baktı, sarardı.

Birinci mısraın üç def'a bitip başlayan ritminin ışığını *Rindlerin ölümü* manzumesinde bulabilirsiniz:

Gece bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış.

Burada ufak bir istitrat yapmaklığım lâzım geliyor; ses ve mânâ gibi, ayrı ayrı iki unsura dayandığı için, şiirde söz ve ahenk (ritm, musikî, ne derseniz deyin) ekseriya birbirine karışmadan akan iki muvazi suya benzer; fakat tam bu ayrı mevcudiyetlere alıştığımız zamanda ve beklemediğimiz bir yerde bu ikilik kalkar, geniş bir kucaklaşmada her ikisinin ayaklarının yerden kesildiğini ve bir kıvılcım kasırgasında bu mesut çiftin havalandığını görürüz. İşte o zaman hakikî şiirle karşı karşıya geliriz. Tıpkı Hüdâî'nin dediği gibi:

En ummadığın yerde
Nâgâh açılır perde,
Derman erişir derde,
Mevlâ görelim n'eyler
N'eylerse güzel eyler...

Asıl hakikî şiir, işte bu anlardır; o vakit manzume saf şarkı hâline girer.

...Sen miydin o âfet ki dedim, bezm-i ezelde
...Karşımda uyanmış gibi bir baktı, sarardı.
...Gece bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış.
...Âni bir üzüntüyle bu rüyâdan uyandım
Tekrar o alev gömleği giymiş gibi yandım.

Bilhassa bu sonuncu mısra — ki haddizatında tamamladığı ilk mısraın ritmini devam ettirmekten başka bir şey yapmaz — türkçede ıztırap ifade eden çığlıklardan biridir.

Yahya Kemal'de benim ve herkesin sevdiği mısralardan biri de:

Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde

mısraıdır. Fakat bu mısra ile biz, belki de ayrı bir konuşmanın sahasına girmiş olacağız. Şimdilik tekrarından duyduğumuz lezzetle iktifa edelim.

TAN GAZETESİ, nr. 253, 2 İkincikânun 1936

SON 25 SENENİN MISRALARI

II

Aruzdan hece veznine Salih Zeki'nin :

Patmos dağında yorgun uyuyan çoban benim

mısraıyle girdim. Bir Yunan efsanesi için yazılmış olan bu mısra, benim bugünkü türkçede en sevdiğim mısralardan biridir. Salih Zeki, bizim şiirimizin oldukça garip bir simasıdır; belki de istidadına seçmiş olduğu sahanın an'anemize yabancılığı —hemen hemen bütün şiirleri eski Yunan mitolojisine aittir — onu şiirimizde pek az tekrar edilen bir isim yaptı. Halbuki bilhassa *Asya şarkıları*'nda güzel mısralar çoktur; bittabi bir hayli de kötüleri var. Onda zevkin acaip tecellileri görülür. Meselâ, tutar, bir gün size içinde :

Artemis elinde yay

mısraı bulunan Yunanî mevzulu bir mâni bile yazabilir. Heyhat, Apollon'un en ölçülü ilâh olduğunu bu Parnas'tan pek az inen şâir de unutursa...

Bununla beraber aldığım mısra güzeldir, geniştir ve rehavetli uzanışında, uykunun bütün hatlarını topluyor vehmini vermektedir. Hece vezninde uzun, geniş mısra oldukça güç bir meseledir; iki 7 taktili mısraların çoğu, sonuna doğru idare edilmemiş hissini bırakır. Halbuki Türk şiiri uzun, geniş mısraa öteden beri alışıktır; 15, 16 heceli aruz mısralar içinde türkçenin hakikî şâheserleri vardır; hecenin aruzla haklı olarak giriştiği rekabette bu mesele oldukça mühimdir. 14 heceli mısrada Salih Zeki kadar muvaffak olmuş şâirlerimiz yok değildir, fakat azdır.

Bu güzel mısra ile gittiğim diyardan şiirimizin an'anesine Faruk Nâfiz'in :

Ellerde dolaşan kadehler gibi,
Yıllarca boşaldın doldun ey gönül.

beytiyle döndüm. Faruk Nâfiz, bazı aruz mısralarında Yahya Kemal'i en yakından takip eden şâirimizdir. Fakat bu yakınlık, onun gibi anlayışından ziyade, mıs-

ralarının yapılışında onu hatırlatması şeklindedir. Yahya Kemal'in manzumelerindeki mimarî sadelik onda yoktur, birisinde bünyevî zaruret olurlar, ötekinde sadece süs olur. Bu şâirde dil, buğday, gelincik, yabani ot, hepsini karmakarışık veren bir tarlaya benzer; fakat bu nizamsız bolluğa biraz eğilirsek, çok güzel şeyler bulabiliriz.

Sarmış beni mecnun diye zincir gibi dağlar

mısraı, şiirimizde mesafelerin mahpusu olmanın acısını ne kadar iyi gösterir. Faruk Nâfiz, aruzdan heceye geçerken, şiirine, halk şiirlerinden gelen bir tadı, bir nevi söyleme tarzını da almıştır. Bu itibarla yukarıda aldığım beyti, aruzla hecenin an'anelerini barıştıran bir güzelliktedir. Bizim şiirimizde gönül, ya istiğnanın göklerinde uçan devletli bir kuş, yahut da "Dionysien" bir lirizmin doldurup boşalttığı bir şarap kadehidir. Mizacı itibariyle birincisinden sakınan şâir, ikincisinde tam ustadır. Onun içindir ki, bu beyitten daha güzelini bulmak istersek, her ikisini de kendisinde birleştiren Nef'î'ye kadar gitmeliyiz:

Hem kadeh hem bâde hem bir şûh sâkîdir gönül

Faruk'un hece manzumeleri arasında sevdiklerimden biri de *Han duvarları*'nın özünü teşkil eden pastiştir:

Yolcuyum bir kuru yaprak misâli,
Rüzgârın önüne katılmışım ben.

Hakikaten bu manzumesinde şâir, Anadolu'nun dilini konuşuyor.

Kemalettin Kâmi, kendi kendime çektiğim bu ziyafete, ilk şiirlerinden birini bitiren ve hemen herkesin artık ezberden bildiği beytiyle geldi:

Ben gurbette değilim,
Gurbet benim içimde...

Ne kadar alıştığımız bir dil ve ne munis bir güzellik. Şâir, bir daha bu beytin kuvvetine erişememişse ve bu âdeta irticalî güzellik şiirlerinin arasında biricik kalıyorsa, bunun kabahati kendisinde değil, belki beytin kurduğu yükseklikte tir.

Diğer manzumeleri arasında :

Gözlerimde parıltısı bakır bir tasın,
Kulaklarım komşuların ayak sesinde,
Varsın gene bir yudum su veren olmasın,
Baş ucumda biri bana "Su yok" desin de.

İyilerinden biri sayılabilir. Ve şüphesiz ki, ilk mısra yalnız başına alınırsa çok güzeldir. Bununla beraber bir nesir sahifesinde genişletilse, çok mükemmel tesirler yapabilecek bir duygu realitesini taşıyan:

Kulaklarım komşuların ayak sesinde

mısraı tek başına alınınca hiç bir zaman bizi yakalayamaz. Niçin? Belki de bu, şiirin kendisine mahsus bir sırdır. Doğrusunu istersek, şiir hüzünden ziyade ruhun kanatlandığı anları benimser. Güzel şiirler, hislerimizin bizi yendiği veyahut yener gibi göründükleri anların değil, bizim onları yenerek efendisi olduğumuz zamanlarındır. Eski şâirlerimiz, bu hakikati bizden çok iyi biliyorlardı. Şiirimizde "şevk" kelimesi, başlı başına bir estetik ifade ederdi. Bunu söylemekle, ham bir neş'eyi, acının asil şarabına tercih ediyorum gibi bir netice çıkmasın. Maksadım, sadece, insanlığın dilini kendimizde konuşturabilmek için, geçici şeylerin üstünde durmanın yanlış bir usûl olduğunu tekrarlamaktır. Nihayet unutmayalım ki, en büyük mânâsında olsa bile, ıztırap dediğimiz şey, insanlığın gündelik ekmeğidir. Bizi şâire koşturan, kendimizde olanlardan ziyade, yalnız onda bulabileceğimiz şey, yani güzelliktir. Bu bahsi burada bırakalım ve gene Kemalettin Kâmi'ye dönelim :

Gözlerimde parıltısı bakır bir tasın.
Kulaklarım komşuların ayak sesinde,
Varsın gene bir yudum su veren olmasın,
Baş ucumda biri bana "Su yok" desin de.

Bu kıt'anın zayıf tarafını — birinci mısraın ufkumuzda geçirdiği serap parıltısı müstesna — onu tekrarladıkça, anlar gibi oluyorum. Şiir bu kadar mazlumluğa, bu kadar az şeyle kanaate gelmiyor.

Bu düzgün kıt'anın yanına, şimdi aynı değilse bile, hemen hemen ona yakın bir şey söyleyen Fuzulî'nin şu kekeleyen mısraını koyalım :

Susuzum bir kez bu sahrâda benim için ara su

Şiir hakikaten garip bir sır...

Aşağıdaki kıt'a, hâfızamın demin yaptığı seçme hatasını tashih edecek ve Kemalettin Kâmi'yi şiirimizdeki mevkiinde gösterecektir:

Geçip karşısına sönen ateşin,
Boynunu bükmüşsün yok diye eşin..
Sakın bu gözyaşın, bu ah edişin,
Hıyânet olmasın ahdına yiğit!

Gene aynı manzumedeki :

Beka membaından içerken atın,
Yüzüne bakmadın âb-ı hayatın.

beyti ve nihayet jestindeki cömertlikle güzel olan:

Gönlümü yayla yaptım, Bingöl çobanlarına

mısraı unutulması güç olan şeylerdendir.

TAN GAZETESİ, nr. 260, 9 İkincikânun 1936

SON 25 SENENİN MISRALARI

III

Ahmet Kudsi'de mısradan ziyade kıt'a vardır. İyi modele edilmiş bir heykel parçasına benzeyen bu kıt'alardan mısra ayırmak oldukça güçtür. Zaten kendisinin şiir anlayışı da böyle bir zevke pek yanaşmaz. O, daha ziyade, şiirin bir ipek kozası gibi tek bir örgüde başlayıp bitmesini ister. Fakat bütün bunlar, hâtıramızda birçok mısralarının yer tutmasını ve zaman zaman arkalarından sürükleyip getirdikleri ruh mahremiyetiyle bizi zenginleştirmelerini menetmez.

Yarasa'dan aldığım aşağıdaki beyitten günlerce bir fikr-i sâbit gibi ayrılamamıştım :

Yâdının âlemde hoş gölgesini,
Elimle bir âma gibi arasam...

Bilinmez şeylerin mütekâsif bir daveti olan *Nerdesin* manzumesinin başlangıcı da onun sevdiğim beyitlerinden biridir:

Geceleyin bir ses böler uykumu,
İçim ürpermeyle dolar: Nerdesin?

Zaten bütün manzume baştan aşağı aynı güzelliktedir. Ve zaman içinde kaybolmuş ruhun, kim bilir hangi cevhere olan iştiyakı ile doludur:

Elverir ki, bir gün bana derinden,
Tâ derinden bir gün bana gel desin...

Ahmet Kudsi, kendisine ait bir ruh hâletini kelimelerle içimizde tesis etmesini bilir. Küçük, fakat öz bir jestin etrafına topladığı bir iki manzara ile âdeta bir kabartma sanatkârı gibi şiirin havasını örer. Her iyi şâirde olduğu gibi, o da sanatında ölüme büyük bir yer ayırmıştır. Fakat onun hiç bir isyansız ve hattâ ne bileyim, acısız kabul ettiği bu değişmeye ölüm adı verilebilir mi?

Sinmiş ebediyet, o gölge, o tül,
Yüzünün en ince çizgilerine,
Müsterih asırlar geçsin ve örtül,
Hulyadan ayrılma bir lâhza yine.

Bu olşa olsa zamanın ve iklimlerin dışında bir uykudur ki, başından sonuna kadar tek bir rüyayı, mermer bir havuz gibi başının üstünde taşır.

Vâkıa, teslimiyette Yunus Emre gibi bir dervişi, şuurunu kaybetme korkusuyle, birdenbire Homiros'un kahramanlarına benzeten o keskin ürpermeyi bulamayız. Fakat varlığın müntehasında başlayan bu anlayışın da kendisine göre bir tadı vardır ki, bu şiirlerde ölümü baygın kokulu bir siyah çiçek gibi koklatır.

Bir adım, bir adım ötede şehir

Bu, teknik itibariyle belki de zayıf olan mısra, çok güzel bir kısaltına içinde herkesin zaman zaman tattığı bir ruh hâlini verir; hangimiz hayata gür ve kalabalığa karışmaktan tek bir adımın bizi alakoyduğunu ve uzletin büyülü bir eşik gibi, daima yolumuzu kestiğini bazı anlarında duymamıştır!

Uyku manzumesinden:

Hulyanın ve yazın ve teneffüsün,
Sihriyle uyuyan bir kızdın öyle.

Bulutlar'dan :

Yeryüzündeki bütün yalnızları,
Ufka çağırıyor, çağırıyorlar.

Ve ilk manzumelerinden birindeki :

Nilüfer bir insan üzüntüsünü,
Bir çiçek hâlinde suya mezceder.

mısraları, üzerinde durulması lâzım gelen güzelliklerdir.

Necip Fazıl'da en sevilen ve tanılan mısralar arasında, bir yalnızlık gecesini bütün bir ruh şehrâyini yapan aşağıdaki mısralar vardır:

Söndürün lâmbaları uzaklara gideyim,
Nurdan bir şehir gibi ruhumu seyredeyim.
Pırıl pırıl
Pırıl pırıl

Aynı manzumede :

Ne olurdu bir kadın elleri avucunda,
Bahsetse yaşamanın tadından baş ucumda
Mırıl mırıl
Mırıl mırıl

beyti de ifade ettiği hasretle güzeldir. Yalnız şurası var ki, ikinci mısraın tamamıyle kaybolabilmesi için, lâalettayin bir nesir cümlesi arasına girmesi kâfi gelir. Mısraın bünyesinde bir nevi mimarî yokluğu olan bu nakiseye hemen her şâirimizde tesadüf edilebilir. Fakat Necip Fazıl gibi hakikî bir şâirde bu eksikliği ne ile izah edebiliriz? Olsa olsa irticalî görünmek arzusu veyahut kendisinden feda edememek zaafı.

Ben, kendi hesabıma aşağıdaki altı mısraı, türkçede ritmin zaferlerinden biri tanır ve severim:

Kim bilir neredesiniz?
Geçen dakikalarım,
Kim bilir neredesiniz?
Yıldızların, korkarım,
Düştüğü yerdesiniz,
Geçen dakikalarım.

Fakat Necip Fazıl'ın asıl güzel mısralarını, her şeyini verdiği manzumelerinde. *Kaldırımlar*'da aramalıdır:

Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında,
Yürüyorum, ardıma bakmadan yürüyorum...
... Bir siyah kadındır ki, kaldırımlarda gece,
Dalgın bir hayal gibi eteğini sürükler,
... Örtün üstüme örtün serin karanlıkları.

Bu mısraların yıldızlı karanlığı üzerine bu konuşmayı kapayalım.

TAN GAZETESİ, nr. 270, 19 İkincikânun 1936

SON 25 SENENİN MISRALARI

IV

Türk şiirinde bu son 25 senenin başında ilk idrâk ettiği büyük eser Tevfik Fikret'in *Halûk'un defteri*'dir. Bu kitaptan ve Fikret'in şiir anlayışından başlayarak, bugüne doğru gelmek, bu son çeyrek asrın şiirimize getirdiklerini görmek için en iyi çaredir. Bir gecenin serbest hatırlamalarını pek eksik olarak kaydettiğim bu yazıları, bir neticeye bağlamak için bunu yapmağa çalışacağım.

Bizde yenilikle beraber edebiyatta garip bir hususiyet başlar ki, başka edebiyatlarda tesadüf edilebileceğini pek sanmam: Bir nesillik edebiyat, bir nesillik şiir. Şüphesiz ki, bütün edebiyatlar, nesillerin ifadesidir. Yalnız o nesiller geçtikten sonra, o edebiyata kendi hususiyetlerinin hâricinde veyahut kendi hususiyetlerini, kendilerinden evvelkine ilâve etmek şartıyle bir öz kalır ve bir garp şâirinin çok sevdiğim mısraını kullanarak söyleyeyim, şiir dediğimiz "bitmez tükenmez aşk şarkısı" böyle zamanın içinde devam eder gider. Bizim eski şiirimiz böyle olmuştu. İyi kötü eserler birbirini takip etmiş, fakat bütün bunların arasında şiirin ve zevkin zinciri altın halkalarla birbirine bağlanmıştı. Namık Kemal'in tilmizlerinde bu zincir birdenbire kırılır. Ve ondan sonra bir nesle mahsus dediğimiz edebiyatlar başlar. Bu nesil eserleriyle zevk terbiyesini yapanlar hayattan çekilince, o şiir de çekilir, unutulur, yerine başka bir neslin tecrübesi gelir. Fikret'in mensup olduğu neslin edebiyatı, böyle bir edebiyattı. Bu neslin en kuvvetli şâirlerinden biri tanınan Cenab Şehabeddin'de gönlünüzle başbaşa kaldığınız bir zamanda, on beş mısra bulup birbiri arkasınca okumanız kabil değildir. On beş mısra dedim, çok oldu. On beş gülün açtığı yerde nasıl bütün bir gül bahçesi varsa, on beş mısraın bulunduğu yerde de tam bir şiir vardır. Zaten beklediğimiz şey nedir? On beş mısraın hattâ adımızı bile unutturmak şartıyle herkesin malı olması değil midir?

Cenab Şehabeddin'den ilk önce bahsetmeme sebep, onun da bu yirmi beş senenin içinde bulunmasıdır. Fakat üstünde duracak değilim. Kendisi vardır, fakat mısraları yoktur. Bu da ayrı bir mesele.

Gerek Servet-i Fünûn ve gerek ondan evvelki nesil, şu iki küçük hakikati unuttular: Bir şiir mısralardan yapılır; mısra dediğimiz şey de ya mükemmel şeklinde vardır veyahut hiç yoktur. Bu iki had arasında sallanan ucubeye mısra nazarıyle bakılamaz. Yenilik devrinin ilk nesilleri çok def'a mevcut olmayan mısralarla manzume yaptılar. Dikkate değer taraf, yokluğunun mecmuunu bir varlık,

hattâ daha ilerisi bir güzellik diye kabul ettirmeleridir. Bu da zevkimizin bir zamanlar geçirdiği buhranı gösterir.

Şüphesiz ki, gerek Servet-i Fünûn'da ve gerek ondan evvelki nesilde tek tük mısralara, hattâ zaman zaman güzel pasajlara veya kıt'alara tesadüf etmek daima mümkündür. Fakat bütün bunlara, bu güzel şeylere varmak için, bir yığın lüzumsuz şeylerin, kıvamını bulmamış bir söz ve fikir kalabalığının üstünden atlamak lâzım gelir.

Bu da gayet tabiîdir. Güzellik de diğer şeyler gibidir. Bize kendiliğinden bedava yere gelmez. Onu ödememiz, satın almamız lâzımdır Bazı şâirler, erişebildikleri nâdir güzellikleri, beyhude bir söz kalabalığının sâhibi olmak bahasına öderler. Bazılarında ise, getirdikleri güzellikler bütün bir ömre mâl olur. Bunlar bahtsızlar, sefiller, hiç bir şeylerini vaktinde anlatamayanlardır. Eserleri zamanın ortasında gurbet ve hasretlerinin solmaz mevsimini kursun diye, damarlarındaki bütün kanı zehirlerler. Nihayet bazıları da vardır ki, eriştiği güzellikleri uzun bir sükûtla satın alırlar. Sözleri sükût ve sabrın bahçesinde bahardan bahara açan nâdir çiçeklere benzerler. Bunlar ideyi bulabilmek için insanı yenmek lüzumunu görenlerdir.

Fikret'in büyüklüğü, bütün bir cemiyetin ıztırabını anladığı kadar taşımasındaydı. Noksan tarafı, yaratmanın ağrılarını tatmamış olmasındadır. İnsan bu çapta bir adamın eserini okurken, kendi kendine istemeden (acaba asıl beşerî olan sadece güzellik midir?) diye düşünebilir.

Öyle ya. Bu kadar asil ve güzel hisler, bu kadar iyi ve temiz düşünceler, sadece bir kitap sahifesinde kalsın da, Nedim'in :

Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz

veya Nâilî'nin :

Lutf u kerem-i Hazret-i Mevlâ ile geçtik

gibi hiç bir şey söylemeyen mısraları asırdan asra geçsin. Bununla beraber, Servet-i Fünûn'un gene en büyük siması, Fikret'tir. Acaba Fikret şiiri anladı mı? Sanmam. Şüphesiz ki, bir mânâsında düşünülürse, muhakkak ki, bir şâirdir. Fakat hakikatte, cemiyet içinde bir veya birkaç büyük vazifesi olan bir adamdı; şiirden anladığı şey de, bu vazifeleri daha iyi görebilmek için bir vasıta, yani hitabet ve belâgatti; hele sonraları, — küçük şehirli hassasiyetinin şâiri olmağı bırakıp da gene ancak küçük burjuvalara mahsus bir hayatın filozofu olmağa karar verince— işi tamamiyle bir hitabet ve belâgate döktü ve hattâ muvaffak olabilmek için, mısraları birbirine kafiyenin çengeliyle kilitlenmiş birer satır hâline getiren uzun ve maharetli bir nazım cümlesi de icat etti. Bu tarzda bir şiiri tam kanatlandırabilmek için evvelâ çok geniş bir muhayyileye sonra da kuvvetli bir vision'a sâhip olmak lâzımdı. Fikret'te bunun ikisi de yoktu; dil zevki teşekkül etmemişti.

Kendi şiir dilini kendisi kuran diğer şâirlerimiz gibi bu yardımdan mahrumdu. Vision itibariyle büsbütün fakirdi, bir ressam olmasına rağmen ve belki de bunun için, muhayyilesi alelâde hayat manzaralarının üstüne kat'iyen çıkmıyordu, bütün bunlardan başka kuvvetli bir ihtirası da yoktu ki, birbiri peşinden koyuverdiği geniş ve vahşî çığlıklarla arenayı doldursun. Yukarıda onda bazen güzel mısralara tesadüf edildiğini söyledim. *Bir lâhza-ı teahhur*'daki :

Atdın... Fakat yazık ki, yazıklar ki vurmadın!

mısraı bir çığlıktır. Ama tek başına kalır. *Rübâb*'ın :

...İnan Halûk, ezelî bir şifâdır aldanmak.
...Bir gül koparıp koklamadan toprağa düşmek.

gibi mısralarına, *Halûk'un defteri*'nde ve onu takip eden manzumelerde birkaç eş daha bulunabilir.

Hak bellediğin bir yola yalnız gideceksin

mısraı bunlardandır. Fakat Fikret, bu mısraları tıpkı bir kubbenin kilit taşı gibi belâgatini tamamlamak, kurduğu ve inkişaf ettirdiği fikir silsilesini sonuna kadar götürmek için kullanılır.

Hak bellediğin bir yola yalnız gideceksin

Doğrusu istenirse bu, bir şiirin mısraından ziyade bir hatip jestidir.

Onun hakikî sanatını daha ziyade o zincirli nazım cümlesinde, yani söz silsilesini hiç bozmadan devam ettiren şiirle nesir arasında bir lisan bulmak hususundaki gayretinde aramalıdır:

Ey gözlerinde mai güneşler gurub eden,
Altın başında fırtınalardan, didişmeden
Bir tâc-ı nûr olan o güzel saç didik didik,
Nazan vücûdu bir kucak ot, bir yığın kemik,
Mahzun bir ihtifal ile mâzi-i şâdının
Gerdûne-i şükûhunu teşyi eden kadın!.

Daha henüz hitaptayız. Tevfik Fikret, henüz peri-i vatanı çağırıyor. Bilmem başka misâl ister mi?

Şimdi bir de aradan geçen yirmi beş senenin getirdiği yeni şeyleri görebilmek için en genç şâirimiz Cahit Sıtkı'nın şu üç mısraını okuyalım:

Şarkılar yarıda kaldı,
Bütün bahçeler kilitli,
Anahtar Tanrı'da kaldı.

İşte size Ofelya'nın suda yüzen saçları gibi ter ü taze, esirî üç türkü mısraı... Rüzgâra yolunmuş gül yaprakları gibi üfleyebilirsiniz, yahut —gene gençlerden alıyorum— Ahmet Muhip'in :

Tasalı baş şimdi yorgun koldadır,
Ve sular Tanrı'ya varan yoldadır.

Fikret'in ve ondan evvelkilerin ve onun arkadaşlarının elinde Türk şiiri ne kadar ağırdı. Mısra, değirmene koşulmuş bir arap atı gibi ne yapacağını bilmiyordu. Bu yükten kurtulur kurtulmaz, fikrin dar çemberinden şiirin ufkuna kavuşur kavuşmaz, ne kadar değişti.

Bu tekâmülde şüphesiz ki, en büyük hisse Yahya Kemal'indir. O, evvelâ şiir dilini ayarladı. Sonra da mısraa hürriyetini ve tamamlılığını verdi. Ve nihayet şiiri kendi sahasına çevirdi. Onun mısraları bütün bir zevktir; fakat ondan başta bahsettik. Daha da bahsedeceğiz. Şimdilik Türk şiirinin ilk klâsiği olduğunu bir daha söyleyerek bu tekâmülün ortasında, eserleri belli başlı bir zevk havası yeşilliği ile gülen diğer isimlere geçelim.

TAN GAZETESİ, nr. 286, 4 Şubat 1936

SON 25 SENENİN MISRALARI

V

Servet-i Fünûn'la bugünkü nesil arasında birkaç isim vardır: Mehmed Âkif, Emin Bülend, Ahmed Hâşim...

Mehmed Âkif, Servet-i Fünûn'un ve Fikret'in getirdiği mahallî şiir zevkini almış ve bir nevi mükemmelliğe götürmüştür. Hiç bir şâirimiz onun kadar ilhamının ufkunu geniş tutmamış, onun kadar memleket hâdiselerini yakından takip etmemiştir. Bunun gibi, onun kadar geniş kütle tarafından okunan şâirimiz de yoktur. İnandığı bir dünyanın yavaş yavaş çökmekte olduğunu görmekten doğan ıztırabı zaman zaman sesini bütün bir ufkun aksisadası yapar.

Bu diyarın hani sâhipleri dersen, cinler,
Hani sâhipleri, der karşıdaki dağdan bu sefer.

★

Gündüz insan sesi duymaz, gece görmez bir ışık,
Yolcu haykırsa da baykuş gibi çığlık çığlık.

Bu kudretli adamın bir lâhza kendi içine dönmemiş olması şiirimizin hazin bir talihidir.

Emin Bülend, Türk şiirinin ufkundan bir kuyruklu yıldız gibi geçti. Ondan gözlerimizde yalnız bu altın akış ve ağzımızda tamamlanmamış bir lezzet kaldı.

O kadar güzel şeylerle başlayan bir şâirin birdenbire şiiri bırakmasının bir sebebi olsa gerek. Belki de dildeki değişiklikler buna sebep oldu. Zamanın bizde o kadar kuvvetli bir akışı var ki...

Ahmed Hâşim, bu akışa mağlup olmayanlardandır. Şiire ilk başladığı zamanki dilinde ısrar etseydi, şüphesiz ki, bizim bugün tanıdığımız şâir olmayacaktı. Fakat lisandaki değişikliğe yabancı kalmadı. İstediği veyahut ister göründüğü harabe şiirinden vazgeçmemek şartıyle ve keza her şeyden evvel bir renk şâiri olmağı bırakmadan lûgatını değiştirdi. Bu değişme *Merdiven* şiiriyle başlar.

O dem ki, refref-i hestîye samt olur kaim,
Ve bir günün dem-i âlâyiş-i zevâlinde,
Sürüklenir sular âfâka şûle hâlinde...

mısralarını aldığım *Ölmek* manzumesi, neşir tarihi *Merdiven*'den sonra olmakla beraber, ilk devreye yani *Göl saatleri* devrine aittir. Hâşim'in :

Durgun suya baktım ve dedim ah ölebilsem,
Mademki yok ağlayacak mevtime kimsem.

beyti *Şeb-i nisan*'dadır. İkinci mısraın bozukluğuna rağmen, bu beyit çok sevilmiş, çok tekrarlanmıştır.

Çarparken ufk-ı zulmete bir bahr-i pür-hurûş

mısraında istenirse bir mukadderat hamlesi bulunur. Fakat Ahmed Hâşim'in asıl mısralarını bu geniş ölçülerde değil, mânânın bir renk ve his külçesi gibi çöreklendiği küçük vezinlerde aramalıdır. Ben, daha ziyade:

Bir eldir ufuklardan uzanmış,
Zulmet bizi çekmekte visâle.

★

Âteş gibi bir nehr akıyordu.
Rûhumla o rûhun arasında...

★

Bize bir zevk-i tahattur kaldı.
Bu sönen gölgelenen dünyada.

★

Bir kuş düşünür bu bahçelerde.

gibi kısa mısraları tercih ederim. Hâşim şiirde musikînin şâiri olduğu vehminde idi; ondan bahsedenler de buna epeyce kapıldılar. Ben de bu hatayı biraz yapar gibi oldum. Hakikatte o, müphem hislerin şâiridir ve mânâya şiirin şeklini ihmal edecek kadar bağlıdır. Geniş bir manzume yapmak istediği şu dört mısra:

Gerçi ömrün senin şafaklarda,
Yeni açmış çiçekle kardeşti...
Gerçi ömrüm benim bir ateşti...
Elimiz dalgalarda birleşti...

benim sevdiklerimdendir. Nihayet:

Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.

hiç bir zaman vazgeçemeyeceğim bir mısradır.

Unutmamalı ki, bütün bu mısralarda, mısra zevkini tatmin edecek bir tamlık yoktur; Hâşim'in eserini tatmamış, hattâ kurmak istediği rüyalı kâinatı başka dillerdeki güzel nümûnesiyle tanımamış olanlar, bu mısraları teker teker görseler pek az zevk alırlar, sanırım. Ahmed Hâşim'de bir nevi tabiat anlayışı vardı ki, onun dört beş mısraını bir uzak şark resmi kadar ifadeli yapardı. Bu itibarla, *Göl saatleri*'ndeki bazı küçük manzumeler çok güzeldir. Ve nihayet bu birkaç satırlık bahsi tamamlamak için *O belde*'yi de söylemek lâzım gelir.

Buraya kadar yirmi beş sene içinde beni en fazla yakalamış mısralardan bahsettim. Fakat ne yirmi beş senedeki Türk şiirinin tam bir portresini çizdim, ne de bu yirmi beş yıl içinde bu şiirde halledilen meselelere dokunabildim. Şiirimizin bütün bir iç âlemi bu tecrübenin dışında kalır. Sadece bende kalan bir lezzeti tekrarladım.

TAN GAZETESİ, nr. 298, 16 Şubat 1936

BİR KİTAP ÜSTÜNDE DÜŞÜNCELER

Tanzimat'tan sonra bizde başlayan düşünce ve sanat yeniliğinin en eksik tarafı şüphesiz ki, tarihî anlayıştı. Onu kâh parlak jestlerin doldurduğu bir destan, kâh gelecek zamanın şartlarında dahi nasihatlerinden istifade mümkün olan bir bilgi gibi gördük; fakat hiç bir zaman ondan en ziyade muhtaç olduğumuz yüksek dersi, Hilmi Ziya'nın *Uyanış devirlerinde tercümenin rolü* adlı kitabının mukaddimesinde o kadar güzel anlattığı tekâmül sistemini çıkaramadık.

Bu mühim yokluk yüzündendir ki, ilk vasfını yapıcılıkta arayan bu geniş hareket, hemen birçok sahalarda kısır bir çırpınıştan ileriye gidemedi. Vâkıâ bunu yapmak, tarihçiden ziyade filozofun işi idi ve Tanzimat ise, hiç bir felsefe görüşüne dayanmayan bir hareketti: onun içindir ki, her hangi bir meseleyi halletmek şöyle dursun, doğru dürüst vazettiği meseleler de pek azdı. Bir cemiyetin —daha ileriye giderek söylüyorum— bu kadar masumca tarih zaruretlerinin ve ferdî hamlelerin eline bırakıldığı devir pek azdır. Denebilir ki, o devrin bütün düşünce hayatında hâkim olan mizaçtır, zevktir, hükmünü dahi vermek güçtür; çünkü bu kelimenin mânâsında kuvvetli ve klâsik bir terbiyenin, yani birleştirici bir âmilin bulunması şarttır.

Bu hakikati Namık Kemal neslinin ve ondan sonra gelenlerin edebiyat tarihi ile uğraşırken çok iyi duymuştum. Fakat eksikliğin ne olduğunu bilmiyordum. Bütün o romanlar, cilt cilt tiyatrolar, siyasî, içtimaî makaleler, tenkitler, tercümeler yığını içinde ne olduğunu bilmediğim bir kitabın eksikliğini duyuyordum ve kâh bir Herder, kâh bir Fichte, kâh bir Madame de Staël'in yokluğuna yanıyordum; velhâsıl mukayeseyi hangi taraftan yaparsam yapayım, bu büyük ve sarsıntılı hamleye asıl istikameti verecek, onun dağınıklığını hayatın ritmiyle birleştirecek, devlet bünyesini ve münevver ruhundan gelen birtakım iradeleri aksülâmel kıymetlerinden hiç bir şey kaybettirmeden gelecek zaman bütünlüğü ile birleştirecek asıl jestin eksikliğini görüyordum.

Mukayese tarzındaki kararsızlığım da gösteriyor ki, asıl meseleyi ben de anlayamamıştım; ve Hilmi Ziya'nın son kitaplarından birini *Uyanış devirlerinde tercümenin rolü*'nü okuyana kadar da pek anlayamadım. Bu kitabı okurken ilk düşüncem, bundan kırk elli sene evvel yazılmış olmamasına üzülmek oldu. Filhakika onu meselâ, Şinasî'nin devrinde yazılmış tasavvur edelim:

Yolun başında bizi birçok dolambaçlardan kurtaracak, zahmetlerimizi asgariye indirecek, daha güzel, daha faydalı bir ışık olamazdı.

Fakat ne yazık ki, ilk avrupalılaşma çağımızın büyükleri, yüklendikleri vazifenin genişliğini ve sadeliğini bilmiyorlardı. Bize, eski ağaca yaprak ve meyvesini değiştirecek aşıyı getiren bir eser lâzımdı ve bu eser ancak böylesi bir kitap olabilirdi. Bunu söylemekle Hilmi Ziya'nın kitabı için artık lüzumsuz bir şey demiyorum; böylesi bir kitabın yerinin başka bir şeyle dolmayacağı bir hakikattir. Onun sadece en muhtaç olduğumuz bir zamanda gelmiş olmadığını söylüyorum. Hayat bu vazifeyi iyi kötü biraz yaptı. Bununla beraber Hilmi Ziya'nın kitabından, hâlâ alacağımız dersler var; o bize kendisini asıl beklediğimiz zamanda olduğu gibi, hiç bilmediğimiz bir şeyi öğretmiyor, fakat bütün ihtiyaçlarımıza rağmen zaman zaman unuttuğumuz bir şeyi hatırlatıyor; tek başına, tek bir unsurun kabiliyetleriyle yetişen bir medeniyetin mevcut olmadığını tekrarlıyor.

Medeniyetleri, geçmiş zamanın ve yakın uzak bütün insanlığın tecrübelerini kendilerinin malı yapabilen, münasebetlerinde uyanık cemiyetler doğurur.

Daha iyisi Hilmi Ziya'nın dediği gibi:

"Tek bir medeniyet vardır: O da insan toplulukları arasındaki karşılıklı tesirlerin büyümesi, çoğalması ve genişlemesidir. Çarpışmaların doğurduğu kıvılcım yerini değiştirebilir. Fakat bu, daha zengin yayılma yerleri bulmak içindir..."

Bilmiyorum, bu üç basit cümleyi bundan altmış sene evvel söylememiz mümkün müydü? Hilmi Ziya'nın tarih üstündeki düşüncelerinin özünü topladığı bu "giriş" : "Bir kelime ile uyanış devirlerinde yaratıcılık kudretini veren tercümedir." İşte bizim ihmal ettiğimiz büyük mesele.

Bir insanlık davasının kazançları, diğer bir insanlık parçasına ancak tercüme ile girer. Bir kitabı asıl yazıldığı dilde okumak ondan alınacak şeylerin azamîsini verir, fakat onu ana diline geçirmekle ancak kendimizin yapabiliriz. Dilin müsavisinin insan olduğunu bilenler bunu kolaylıkla kabul ederler.

Kafamızda Avrupa kültürünün bir nevi müstemleke teşkil etmesi, aramızda mütefekkir geçinenlerin, çok def'a insanın üzerinde Almanya'da yahut Amerika'da, yahut Fransa'da basılmış bir kitap tesiri yapmaları, hayat ve dünya karşısında kendimize mahsus bir duruşun hâlâ mevcut olmaması, düşünce ağacının meyvelerini hep komşu bahçesinde rastgele sarkmış dallardan toplamağa çalışmamızdandır.

İşte Hilmi Ziya'nın kitabı bizi öteden beri unutmağa çalıştığımız bu mesele ile tekrar karşılaştırıyor; işin fenası bu karşılaşmada yaptığımız muhasebe, hiç de geçmiş zamanın lehinde değildir. Boşluk hep eski boşluktur ve onu doldurmak için yaptığımız münferit hareketler hep aynı nizamsız çalışmalardır. Her yıl çıkan tek tük birkaç roman, gelişi güzel seçilmiş beş on ilmî kitap, her on senede bir moda hâline getirdiğimiz tek bir filozof, hiç bir zaman yeni, orijinal ve bizi dünya ile birleştirecek bir fikir ve sanat hayatını yetiştirebilecek vasatı da hazırlayamaz.

Uyanış devirlerinde tercümenin rolü'nü okurken, düşündüğüm şeyleri olduğu gibi yazdım. *Aşk ahlâkı* ve *İnsanî vatanperverlik* gibi eserlerden sonra bu kitabı yazmakla Hilmi Ziya, hayat karşısında âlim ve mütefekkir sıfatıyle kendisine düşen vazifeyi ne kadar iyi anladığını bize bir kere daha gösterdi. Yazık ki, onu karşılayan tenkit, eserin ehemmiyet derecesinde olmadı; hattâ eserin lâalettayin bir toplama ve tercüme mahsulü olduğunu iddia edenler bile oldu. Halbuki kitabın asıl merkez-i sıkletini teşkil eden İslâm medeniyetinde tercüme ve ondan evvelki kısımlar tam bir "érudition" mahsulüdür. Hiç olmazsa bu çalışmaya kıymet verseydiler!

KÜLTÜR HAFTASI, nr. 8, Mart 1936, s. 158

KENDİ KENDİMİZE DOĞRU

Geçen sene neşrettiği *Akşehir türbe ve mezarları* adlı eseriyle bize Anadolu'da Türk tarihinin aşağı yukarı en orijinal vesikalarını tanıtan Rıfkı Melül Meriç, bu sene de birinci fasikülü Güzel Sanatlar Akademisi neşriyatı arasında çıkan *Türk tezyinî sanatları* adlı eseriyle aynı faydalı çalışmaya daha geniş bir sahada devam ediyor.

Bu çalışmaya ne kadar teşekkür edilse yeridir. Çünkü Türk tezyini sanatları millî tarihimizin hemen hemen hiç uğraşılmamış bir sahasıdır. Yazı sanatı hakkında üstat İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun eski *İlâhiyat* mecmualarında çıkan çok orijinal ve bu sanatı çok derinden gören büyük etüdü ve Profesör Fuad Köprülü'nün *İkdam*'da neşredilmiş birkaç makalesi istisna edilecek olursa, bu geniş mevzu üzerinde türkçede yazılmış pek az şey bulunur. Bir kelime ile mevzu tamamen bâkirdir.

Asırlardan beri hayata hâkim olan ve küçük alışkın periler gibi günlerin yeknesaklığına kendi dinlendirici güzelliklerini ve ehlî tebessümlerini getiren bir yığın an'ane ve üslûp, bunların birbirleriyle münasebetleri, hâriçle olan alâkaları, devirden devre geçirdikleri tekâmüller, yetiştirdikleri ustalar... Yani hattatlık, çinicilik, resim, tezhip, kumaşçılık, halıcılık, kitap işçiliği, kakmacılık, maden sanatları gibi mimarî ve şiirden maada bütün sanatlarımızın tarihi.

İşte Rıfkı Melül'ün kendisini cömertçe vakfettiği büyük ve zorlu iş. Bu şümullü çerçeveye vesika yokluğundan, bu kadar geniş zaman içinde gayet tabiî olarak tesadüf edilen boşluklardan gelen müşkülleri de ilâve edersek, bu çetinliğin derecesi hakkında bir fikir sahibi oluruz. Bununla beraber, bu zorluk ne kadar büyük olursa olsun, onu içimizden birisinin yenmeğe çalışması lâzımdı. Buna sadece ilim yapmak için değil, kendi kendimizi öğrenmemiz için mecburduk. Çünkü bütün o eski zaman eserleri, o rahleler, kitaplar, minyatürler, halılar, kumaşlar ruhumuzun hakikî peyzajları, dünkü varlığımızın mütevazı fakat emsalsiz zenginlikleriydi. Dün, Türk gününün bütün saatlerine kendi renkli neş'elerini ve felsefelerini katan ve bugün çoğu müze salonlarında, artık işlemeyen saatlerin ketum çehresiyle zaman ve talihin değişiklikleri üzerinde düşünür gibi görünen bu eserlerde ırkımızın tarihi gizli bir nabız gibi çarpar.

Çünkü Türk ustaları onların her motifini kendi sanatlarında nâdir bir rüya gibi tesbit etmeden evvel, Türk kavmi onları yıllarca, hattâ belki asırlarca yaşadı.

Bu halı, renginin ve nakışının zengin oyununda, bütün Orta Asya baharlarının feyzini taşır. Yedi asır evvel işlenen şu tahtadan oyulmuş kapı, ömür yıpratıcı sabrında Türk ruhunun korkunç bir istilâ ve inhizam karşısında gündelik işlere kapanmakta ne kadar büyük bir teselli bulduğunu gösterir ve bir medeniyetin mütecaviz zaman karşısında alabileceği yüksek ve gururlu duruşu anlatır.

Şu tezhibin içinde yakut bir rüya gibi kendi üstüne kıvrılan çizgi, narin helezonunu ilk önce Bursa'nın ve Kütahya'nın çinilerinde tecrübe etti. Sonra Türk musikî ustalarının pencereleri dış hayata kapanmış odalarda, kendi içlerine gömülerek üfledikleri neyde mutlak ve yekpâre bir mevsim olmak için çalıştı ve bu merhalelerde piştikten sonra zengin an'anesiyle bu yazma kitap sahifesini süslemeğe geldi. Onun için bu tezhibe bakarken bir mimarî seyreder, bir musikî dinler ve bir mevsimi hisseder gibi gözün, kulağın ve tenin hazlarını beraberce duyarız.

Türk ruhu zaman ve mekânın çift bahçesinde bütün bu eserleri vücuda getirdi. Onlara kendi kanının tecrübesini aşıladı. Küçük bir dalı, bir çiçeği, bir harfin kıvrımını, alelâde bir çizgi veya münhâniyi, gülün kırmızısını ve servinin neftisini, emsalsiz sabrı ve güzellik aşkıyle ruhun ve hayatın sırlarını ve hikmetlerini alabilecek geniş ve yüksek birer sembol yaptı ve onlarla bir misafirlik telâkki ettiği geçici hayatını süsledi.

Yazık ki, son zamanlarda biz, bütün bu güzelliklerin anahtarlarını kaybetmiş bulunuyoruz. Kendimizden olan her şeye gösterdiğimiz kayıtsızlıkla başlayan, âdeta mutlak denebilecek bir cehalet bizi bu güzel an'anelere yabancı yaptı. Rıfkı Melül'ün teşebbüsü bu itibarla çok mühimdir. Ve kitap tamamlandığı gün, zenginliklerimizin bilgisine çok mühim bir adım atmış olacağız.

Türk tezyinî sanatları'nın birinci fasikülü bir mukaddime ile eski yazının menşei hakkında çok vâzıh ve güzel bir etüdü ihtiva eder .Mukaddime, Türk ve İslâm sanatları hakkında umumî bir görüştür ve bilhassa İslâmda tasvirin memnu oluşu meselesini bütün vuzuhuyle anlatır. İslâm yazısının menşeini ve asırlar içinde tekâmülünü anlatan kısma gelince, burada bu yazının bedîî istiklâline kadar geçirdiği safhalar hakkında çok ehemmiyetli malûmat vardır. Bilhassa eski harflerin sembolik kıymetleri üzerinde muharrir bol bol durmuştur.

Rıfkı Melül, bu çalışmasında bugüne kadar tanınmayan menbalardan istifade etmiştir. Binaenaleyh kitabın bibliyografyası gayet zengin olduğu gibi, ayrıca yeni bulunan birtakım vesikalardan da istifade edilebileceğini muharrirden öğreniyoruz.

Kitap, heyet-i umumiyesiyle yedi fasikül olacaktır. İşin ehemmiyetini anlatmak için, bu fasiküllerin muhteviyatını kitaptan aynen alıyorum: "Kitabın ikinci cüz'ü yazı nev'ilerini, bunların ayrı ayrı kaidelerini, fârikalarını ve bu fârikaların menşe ve esaslarını; üçüncü, dördüncü, beşinci cüz'ler nakış, resim, tasvir, tezhip, cilt, hâk, zernişânî, gendekârî, altın vurma, taş yontma, halıcılık... gibi sanatlara ait malumatı; altıncı cüz, bu sanatların levâzımâtını ve teknik hususiyetlerini ihtiva edecektir."

Yedinci cüz'de bugün Güzel Sanatlar Akademisi'nin Türk Tezyinî Sanatlar kısmında hocalık eden zevâtın, yani bu sanatların en son ustalarının tercüme-i hâl ve eserlerinden bahsedilecektir. Görülüyor ki, Rıfkı Melül'ün, Güzel Sanatlar Akademisi müdürünün teklifi üzerine başladığı iş, bütün bir millî sanatlar külliyatıdır. Derhal söyleyelim ki, genç âlim, bu işi başarabilmek için lâzım gelen bütün meziyetleri hâizdir. Ayrıca da Topkapı Sarayı vesikalarından ve koleksiyonlarından istifade etmenin kolaylığına mâliktir. Ve bu imkân sayesinde *Enderun sanatkârları* isminde çok mühim bir esere de başlamıştır ki, birincisini itınam edecektir.

Türk tezyinî sanatları kitabı bittiği takdirde, sadece Güzel Sanatlar Akademisi'nin bu şube talebesi son derece muhtaç oldukları bir el kitabına nâil olmayacaklar, aynı zamanda eski Türk sanatları hakkında ilk def'a olarak bu mevzuun bütün çerçevelerini dolduran ve meselelerini vuzuhla ortaya atan bir kitap kazanmış olacağız. Rıfkı Melül'e muvaffakiyetler dilerim.

CUMHURİYET, nr. 4940, 15 Şubat 1938

Büyük bir muasır

İBNÜLEMİN MAHMUD KEMAL

İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın hususiyetleri adıyle başlar. Filhakika en son mümessillerinden olduğu irfan an'anesinin zevkine bundan daha uygun bir ad pek az bulunabilirdi. Ayrıca yakın tarihimize ve edebiyatımıza ait birçok bilgilerin bize ve gelecek nesillere intikaline delâlet eden bir hâfıza ve zekâ olması itibariyle, bu isme her cihetle lâyıktır; niçin söylemeyelim, üstat aramızda mazi hâtıralarının "yed-i emin" i sıfatıyle bulunuyor. Dokunduğu her mevzua yepyeni aydınlıklar getirmesini bilen ilmî mesaîsi, daha şimdiden eserlerini yakın tarihin büyük kaynakları arasında tasnif etmiştir. İkinci büyük hususiyeti de, bir âlim çalışması ve sabrıyle, bir koleksiyoncu merakını başbaşa götürmesi, — çünkü onun için vesikalar ve kitaplar sadece bir ilim vasıtaları değil, bir aşk mevzuudur— doğrunun, faydalının uğruna sarfedilmiş bütün ömrünü bilgi toplamak, meseleler vaz'etmek ve halline çalışmakla geçirmesidir. Bilmek aşkı uğrunda bu kadar cömertçe harcanmış bir ömür, elbette nadir olduğu kadar hürmetle taziz edilecek bir şeydir. Biyografiyi kendisine bilhassa çığır olarak seçmiş olmasının sebebini bilmiyorum; fakat son devirlerde yetişen, belki de tâ çocukluğundan itibaren siyasî ve ilmî muhitlerde geçen hayatı buna sebep olmuştur. Filhakika İbnülemin Mahmud Kemal Bey, Sultan Aziz devrinin bütün siyasî hâdiselerine biraz geriden, fakat her şeyi gayet iyi görebilecek bir noktadan iştirak etmiş (çünkü babası Mahmud Emin Paşa, Yusuf Kâmil Paşa'nın akrabasındandı ve devrin birçok ricâli ile kalem ve memuriyet arkadaşı idi) bir babanın çocuğu olması sıfatıyle o zamanlara ait birçok hâtıraları, bir nevi aile mirası gibi öğrenmekle kalmamış, ayrıca da devrin birçok mühim şahsiyetlerini yakından ve şahsen tanımış, hususiyetlerine girmişti. Bâbıâlî'deki uzun memuriyet hayatı ise, babasına ait bu mazhariyeti kendi şahsında da devam ettirmiştir. Zamanımızın mucizelerinden biri olan kuvvetli hâfızası, daha genç yaşlarında başlayan kitap ve vesika merakı, pitoresk, garip şeylere olan zaafı ve nihayet maziye merbudiyeti ve işe bizzat yaşanmış zamanı tesbitten başlaması, onu ilim ve edebiyat tarihimizde bugün hâiz olduğu mevkie getirmiştir. Eskiden beri gördüğümüz şeyleri tesbit hususundaki ihmalimiz düşünülürse, üstadı bu hususta büyük bir istisna gibi kabul etmek lâzım gelir.

Yukarıda kendilerinin bir âlim sabır ve çalışması ile bir koleksiyoncu aşkını başbaşa yürüttüğünü söylemiştim. Hiç bir ihtiras bu sonuncusu kadar tesadüflerin yardımına mazhar değildir. Koleksiyoncu, tesadüf perisinin hizmetinde bulun-

maktan hususî surette haz aldığı bir mahlûktur. Üstat İbnülemin Mahmud Kemal için de öyle olmuştur. Hayatındaki bu güzel tesadüflerin en belli başlısı, Yıldız'daki evrakın tasnifi işinin aşağı yukarı şahsına bırakılmış olmasıdır. Şüphesiz ki, İbnülemin Mahmud Kemal, namuskâr, faziletli hüviyeti, devrine göre mühim dedikoduları ve hâdiseleri mucip olabilecek bu işin kendisine emanet edilmesini âdeta zaruret-i eşyadan görüyordu. Fakat buna rağmen, birçok def'a olduğu gibi, bu iş de ehline gitmeyebilirdi. *Türk tarih encümeni mecmuası*'nda Kemal Bey'in neşrettiği birçok vesika ve mühim etüdleri bu tesadüfe borçluyuz. Midhat Paşa muhakemesi, Sultan Aziz'in hal'i, çifte cülûslar, Abdülâziz devrinin birçok meseleleri ve o devir ricâlinin o zamana kadar meçhul ve müphem kalmış birtakım hususiyetlerini aydınlatan bu yazılar, tek başına kalsalar dahi mühim eserlerdir. Bu nadir ve mühim imkânın yanı başında daha küçükleri vardır. Bizzat kendisi son asır Osmanlı şâirlerinden Şeyhülislâm Arif Hikmet Bey'in kütüphanesinin müzayedesine en son günü iştirak ettiği hâlde, ne kadar zengin çıktığını teessürler içinde anlatır. Bu teessüre hak veririz; eğer bütün kütüphane onun elinde olsaydı, şüphesiz ki, irfanımız için büyük bir kâr olurdu. Bu memleket nice kütüphanelerin, nice vesika yığınlarının ehliyetsizler elinde harap olduğunu gördü.

Bu merak, bu sabır, bize ne kadar doğru, güzel ve şâyân-ı dikkat eserler kazandırdı. Üstadın çok sağlam bir metodla müverrih Âli, Şeyhülislâm Yahya ve Müstakimzâde için yazdığı mukaddimeler, bizde nev'i şahsına münhasır kalmış büyük etüdlerdir, diyebiliriz. Hersekli Arif Hikmet ve Leskofçalı Galib için olan mesaisine şahsî hâtıralar da karıştığı için ehemmiyetleri daha başka plandadır. Bütün bu eserlerde muharririn metodu gayet basittir; mevcudu bilmek ve bilinmeyeni adım adım, ısrarla aramak. Ve kısaca tarihin metodu da budur. Bütün bu eserlere Maarif Vekâleti tarafından neşredilmekte olan *Son asır türk şâirleri* ile *Son sadrazamlar*'a dair kitabını da ilâve edersek, bu mesainin ne kadar mühim bir yekûn tuttuğu anlaşılır. Halbuki onun neşredilmemiş çok kıymetli birtakım eserleri daha vardır. Bunların içinde bilhassa, musikîmize ve musikîşinaslarımıza ait pek muhtaç olduğumuz büyük bir kitap mevcuttur.

Biyograf sıfatıyle İbnülemin Mahmud Kemal, bilhassa muasırı olduğu ve yakından hayatlarına şâhit olduğu insanlar için cidden çok enteresan oluyor. Niçin söylemeyelim: Gelecek zaman onu, büyük Türk portrecileri içinde tasnif edecektir. İlk gençliğinde, edebî hayata roman yazmak suretiyle başlayan *(Sabih, Rahşan* ve *Bir yetimin sergüzeşti* adlı çok gençken yazılmış üç romanı vardır) Mahmud Kemal Bey, kuvvetli bir müşahede kabiliyetine mâliktir, ayrıca bazı hâtıralarını âdeta mizacıyle yazar. Bu itibarla Âli Efendi, Naimâ ve Şânizâde'ye benzer. Hiç de ihmal edilecek bir şey olmayan mizah kudreti bu yazılara çok hususî bir renk veriyor ve onu portre çizmekte birçok romancılarımızın üstüne çıkarıyor. Bahsettiği her şahıs için böyledir, demiyorum; çok bağlı kaldıkları, pek sevdikleri için o da birçok hâtıra muharrirleri gibi şöyle böyle yazıyor ki, bu, gayet tabiîdir. Sevdiklerimizi oldukları gibi görmeye muktedir olamayız, ister iste-

mez simalarını değiştirir, umumînin üstüne çıkartayım derken ya tabiînin dışında bırakır, yahut da beylik, alelâde çizgilerin kurbanı ederiz. Buna mukabil, sevmediğimiz, kızdığımız, hoşlanmadığımız insanlar, yahut da bize daha dışarıdan görebilmek imkânını verecek surette sevdiklerimiz mevzuubahs olunca iş değişiyor. Kalem canlanıyor, etrafı alâkadar edecek hususiyetler kazanıyor.

Okuyucu her zaman bir enfüsiyet peşindedir ve hiddet, keskin istihza, zâlim teşhir daima onu sürüklemiştir. İbnülemin Mahmud Kemal'de bu unsurlar, her zaman beşerî zaafı bilmekten gelen bir tebessümle zenginleşmiş olarak mevcuttur. Hâtıraların romana fâik olduğu bir taraf vardır ki, o da bu ikincisinde insanın, vak'anın devamı boyunca dağıtılmış bulunmasına, bir ve kat'î çehre yerine müşterek alâkanın ve vaziyetlerin silip yaptığı birçok izafî çizgilere taksim edilmiş olmasına karşılık, hâtıralarda zarurî surette mütekâsif ve yekpâre olarak kalmasıdır. Mahmud Kemal İnal'ın sade portrelerle dolu bir galeri kadar mütenevvi şahsiyetler toplayan *Son asır türk şâirleri,* bu itibarla yer yer hakikî bir ehemmiyet kazanan sahifelerle doludur. Ve onu okuyanlar, çok def'a muharririn, münhasıran hâtıralarını ihtiva eden bir eser yazmadığına müteessir olurlar. Ben kendi hesabıma türkçede onun Hersekli Ârif Hikmet için veya Emirî Efendi için yazdığı şeyler kadar nefis pek az şey okudum. Belli ki, onları yazan, yazdığı esnada kendisi de mahzuztu. Fakat kitabın meziyeti burada kalmaz. Büyük ve yorucu bir araştırmanın mahsulü olan bu mühim eser, birçok simaları muhakkak ki, unutulmaktan kurtardığı gibi, ayrıca da şimdiye kadar yanlış bilinen birçok şeyleri tashih eder ve muhtelif parçaları zihnen birleştirecek derecede iyi okunursa, bu son yüz senelik edebî hayatımızın geniş bir tablosunu çizer. Gelecek nesiller, sade bu kitap için muharriri ne kadar fazla hatırlayacaklardır.

Üstadın büyük ve muvaffakiyetli mesaisinin ancak hâşiyesinde dolaşan bu makale, onun leziz şahsiyetinden biraz bahsetmezse elbette eksik kalacaktır. Fakat bu, belki de işin en güç tarafıdır. Çok hususî şekilde bizim olan bir devrin bütün fârikalarını taşıyan bu cevval zekâ, zengin fantezisiyle kendisine hakikaten tasviri güç bir sima ve bin türlü latif hâtıra ve hususiyetten toplanmış bir nevi efsanevî hüviyet yapmıştır. İbnülemin Mahmud Kemal'in en sanatkârane eseri olan bu sima ve hüviyeti hakkıyle anlatabilmek, ancak onun kadar gördüğümüz şeyleri anlatmak kudretine mâlik olmakla kabildir. Daima değişmeye hazır maskesinde en tehditkâr hiddetle, en gönül alıcı iltifat arasında gelecek ânın istikbalini müteredditi bırakan çehresi, asaletini hiç bir yeni ile ihlâle razı olamadığı pitoresk ve zengin kıyafeti, daima muhafazasına riayet ettiği o eski zaman terbiyesiyle Mahmud Kemal Bey, sade canlanmış, aramızda yaşayan bir mazi değildir, aynı zamanda bütün bir zevk ve lâtif şeyler mecmuasıdır. Fakat onu daha ziyade kendi muhitinde, evinde tanımak lâzımdır. Muharrik, âdeta istim üzerinde duran ve her an misafire hürmet etmek lâzım geldiğini hatırlamak mecburiyetinde kalan bir mizacın muhtelif cilveleri arasında, üst üste gelen çok lezzetli nüktelerin bir nevi şehrâyin gibi renk ve ışıkla doldurduğu bir musahabe için bu ev, muasırı olduğumuz hayattan birdenbire ayrılır ve bütün duvarlarını, raflarını,

kıyı bucağını dolduran sayısız mazi yadigârlarının ait olduğu, daha doğrusu temsil ettiği bir zamandan, olduğu gibi kalmış istisnaî bir köşe olur ve biz orada ev sahibini, herhangi bir muasırdan çok daha yüksek bir şey, geçmiş devirlerin en güzel ve iyi taraflarının gelecek nesillere intikalini temine çalışan ilmin kendisi ve sohbetinin sihriyle dinleyicilerini şaşırtıp teshir eden bir sanatkâr olarak buluruz.

TASVİR-İ EFKÂR, nr. 4699, 3 Mayıs 1941

İBNÜLEMİN MAHMUD KEMAL'E DAİR

İbnülemin Mahmud Kemal Bey'in ilk eserlerini, bilhassa Âsar-ı Müfide kütüphanesinde çıkan divan mukaddimelerini daha Sultanî talebesi iken Antalya'da okumuştum. Fakat kendisini Türkiyat Enstitüsü'nde tanıdım. Selâmlaşmakla başlayan münasebetimiz — zavallı Tevfik, senin odanda — sonuna doğru benim için oldukça şaşırtıcı, fakat ciddî bir dostluk oldu. Çünkü bu çalışkan, zeki, iyi kalpli olduğu kadar tok sözlü, alıngan, mütecessis ve dedikoducu, her mânâsıyle acaip adamla hemen hemen müşterek hiç bir tarafımız yoktu. Şiir, musikî, düşünce, değerleri alış tarzı, hattâ kültürün kendisi aynı değildi.

Sade ayrı nesillerden değil, ayrı ufuklardan gelen insanlardık. —Kendi neslimden, hattâ benden de gençler arasında aynı şartlarla karşılaştıklarımız vardır—. Bununla beraber onu çok sevmiştim. Bu cinsten ayrılıkların insanda yaratması tabiî olan huzursuzluk, hattâ münasebetin devamı için her lâhza tarafsız mıntıkalar arama mecburiyeti dahi, bu dostlukta bana ağır gelmezdi. Diyebilirim ki, onu sevilmesini istediği şekilde sevenlerden biriydim; yani her lâhza bende esas olan birtakım şeyleri feda etmiş görünerek.

İşin garibi, onun bende ve herkeste, buna bile bile razı olmasıydı. İbnülemin Mahmud Kemal Bey etrafıyle bir çeşit gizli muvazaada karşılaşmayı kabul eden insandı.

Bu yüzden etrafıyle münasebeti, abese kadar giden bir protokolla tesbit edilmiş gibiydi. Bu protokolun ilk şartı ve maddesi, kendisine karşı olan hürmetle fantezilerine mutlak teslimiyetti. Onun hukuk-ı beşer beyannamesi "Ya beni olduğu gibi kabul edersiniz, yahut sizin için yokum" diye başlardı ve sizin inkârınıza kadar giderdi. Bu sebeple herkes arasındaki hayatı, komedinin ihtiyarı ile mutlak ve müstebit bir hükümdar arasında sallanırdı.

Meclisinin belli başlı hususiyeti bu kişiliğin doğurduğu, her an komiğe kaçan vaziyetlerdi.

Fakat bu, zamanımızın hakkıyle hitap etmesi imkânsız birtakım modalarda gecikmiş, bizim anlayamayacağımız şekilde zeki ve eğlenceli adam, birtakım büyük meziyetlerle doğmuştu. Hayatı ve insanları severdi. Kıskanılacak derecede canlıydı. İzzet-i nefisle, unutulma korkusuyle karışık garip ve ısrarlı bir vefası vardı. Gençlikten hoşlanır ve daima ararda. Bir gün yaşıtı olması icabeden bir misafirin arkasından: "Bu bunak da ikide bir bana neye gelip durur?" demişti.

Hakikatte meclisinde en çok rağbet görenler,kendisinden yirmi, otuz, hattâ kırk yaş küçük olanlardı.

İbnülemin Mahmud Kemal Bey, çoğu bizim nesilden orta yaşlılar arasında öldü ise, bunun mes'ulü seneler ve herkesten gizlediği uzun yaşıdır.

Bütün bu meziyetlerin arkasındaki insan ise tabir câizse "çağı olmayan" bir insandı. Kıyafetinden fikirlerine varıncaya kadar her şey onda karışık bir zamandan, bir çeşit üst üstelikten geliyordu. Onunla ancak çok eski ve karışık bir kitabı okur gibi karşılaşmak mümkündü. Sivastopol'un zaptını, Balkan Harbi'nin talihsizliklerini, İkinci Mahmud'un kılıç alayını, Kâmil Paşa'nın sadaretini bütün ciddiyetiyle aynı senenin aktüel hâdiseleri gibi ve o senelerin zihniyet ve ruh hâlini veren bir kitap, daha iyisi çok keyfî bir takvim tasavvur edilsin. Bu mazi adamında ancak uzun araştırmalarla veya şaşırtıcı tesadüflerle ele geçirebileceğimiz, zamanından kopmuş şeylerin lezzeti vardı. Beni asıl ona bağlayan şey, bu hâli ve biraz da onun tabiî neticesi olan yalnızlığı idi.

İbnülemin Mahmud Kemal Bey, bu yalnızlığın farkında mıydı? Burasını pek zannetmem, fakat onun emrinde yaşadığı muhakkaktı. Kendisini, o tatlı ve yapmacığı bol hiddetlere, şahsına mahsus bin türlü anlaşmazlığa götüren şey de bence hep bu yalnızlıktan,daha doğrusu hayatla mevcudiyeti zarurî olan birtakım bağların yokluğundan gelirdi. Yalnızlığa hiç tahammül edemeyen bir yaradılışta olmasına rağmen, zamanına karşı bu sorumluluk, etrafıyle olan münasebetlerine, hürriyet fikrinin ötesinde bir ihtiyarîlik katıyordu. Meclisinde bunu ister istemez sezdiğiniz için, her lâhza coşturmasını bildiği neş'eye daima biraz hüzün karışırdı.

Niçin söylemeyelim, bu canlılığı ve çalışkanlığı ile hepimizi şaşırtan adam, bir kalıntı idi. Onunla yarım saat başbaşa konuşup da, artık mevcut olmayan birtakım şeyleri varlığının tabiî şartları gibi etrafınızda hissetmemeniz kabil değildi. Devamlı bir anlaşmamazlık içinde yaşadığı Babıâli bunların başında gelir. Filhakika eski İyalât-ı Mümtaze kalemi müdüründe, yahut bizim pek hoşuna giden şakamızla "son Müstemlekât nâzırımızda," baba evinden sonra en büyük tesir, hareketinin ortasında birdenbire durdurulan bu eski, def'alarca tamir edilmiş büyük makineden gelir. Onda Babıâli'nin bir buçuk asırdan beri birikmiş havası ve ekonomisi vardı. Çalışkanlığı ise, doğrudan doğruya eski Tanzimat kalemlerinde işe başlayanların çalışkanlığı idi. Hemen hemen on bin sahifeyi bulan basılmış eserlerini, basılmayan öbürlerini, bunları hazırlayan kopya ve müsveddeleri, on beş yaşından itibaren masa başında geçen hayatında gündelik işler üzerindeki zarurî çalışmaları, bütün o komisyon lâyihalarını, fezlekeleri düşünün, ömrü boyunca karaladığı ve muhafaza ettiği kâğıdın yekûnu hakkında bir fikir elde edebilirsiniz.

İbnülemin Mahmud Kemal Bey, bazı zelzele mıntıkalarında olduğu gibi, Babıâli'nin eski tabakalarıyle, yeniye en yakının çetrefil bir halitası idi. Bu yüzden bu Meşrutiyet münevveri, hattâ Tanzimat'ın üstünden bile atlayarak, İkinci Mahmud veya Üçüncü Selim devrine rahatça gidebilirdi. Kaç def'a onunla konuşurken, Cenab'la, Süleyman Nazif'le, Rıza Tevfik'le ahbap olduğunu bildiğim, be-

raber çekilmiş fotoğraflarını evinde seyrettiğim karşımdaki adamın pekâlâ şâir Beylikçi Ali İzzet Bey veya İkinci Mahmud'un mabeyincisi Said Bey, yahut tarihimizdeki meş'um rolünü hiç farketmeden, tarikat birliği münasebetiyle o kadar müdafaa ettiği Pertev Paşa, doğrudan doğruya eserini devam ettirdiği tezkireci Fatin Efendi olabileceğini düşünmüştüm.

Kitaplarını bizim için o kadar çekici yapan taraflardan biri de bu olsa gerektir. İbnülemin Mahmud Kemal Bey, sonradan gelen bir tanık gibi yazardı. Onun için aktüalite veya polemiğin muayyen bir zaman hududu yoktu. Bu yüzdendir ki, eserlerinin mevzuu ne kadar değişirse değişsin, daima kendi tercüme-i hâli imiş hissini verir. *Son sadrazamlar*'ı, belki *Son asır türk şâirleri*'ne ilâve ettiği kendi tercüme-i hâli kadar şahsına bağlıdır. Çünkü bize, Mahmud Kemal Bey'i içinde yetiştiği müessese ve etrafındaki insanlarla verir.

Bu hacimli kitabın Said Paşa'ya ayrılan ciltleri ise, bu bakımdan emsalsizdir. Bizde bu iki cilt kadar siyasî bir şahsiyetin üzerinde dikkatle durmuş eser azdır. Fakat aldanmayalım, bu ciltlerde devrinin politik hâdiseleri ve Sadrazam Said Paşa'nın hayatı arasında asıl karşılaştığımız şey, İbnülemin Mahmud Kemal Bey'in kendisidir. Yahut hiç olmazsa, Mahmud Kemal Bey'le olan münasebetlerinde yakalanmış; Mahmud Kemal Bey'e hizmet veya ihanet etmiş bir Said Paşa'dır. Eser ilerledikçe Abdülhamid'in kendi mizacına göre yarattığı bu vezirin arkasından, öbür barok terkip, İbnülemin Mahmud Kemal Bey, yavaş yavaş bütün egosantrizmi ve kompleksleriyle, tıpkı kırılan kalıbın arasında asıl büstün çıkışı gibi çıkar.

Çünkü insan, hâdise, her şey, bu yalnız acaipliğiyle lezzetli muharrirde, kendisine ve kendisine yakın olanlara nisbetleri derecesinde mühimdir. Kâmil Paşa, Said Paşa ile çatıştığı için, Yusuf Kâmil Paşa babasının hâmisi (ve bittabi akrabası) olduğu için, Âli ve Fuad Paşalar, Yusuf Kâmil Paşa'nın dostları oldukları için vardırlar. Böylece tabaka tabaka peykleriyle teşekkül eden güneş manzumesinin ortasında ise, terkibin tabiî merkezi olarak ve kendi değerler cetveline göre hükmetmek için muharririn kendisi bulunacaktır.

Böyle bir dünya, içinde yaşanan asıl dünyanın ortadan kalkması değilse bile, ikinci dereceye inmesiyle kurulabilirdi. Filhakika bu iki ciltte bütün bir vesika bolluğuna, hakikî bir araştırma isteyen istişhatlara, biyografi bilgilerine rağmen, bu asıl dünyayı bulmak çok güçtür. İbnülemin Mahmud Kemal Bey o cinsten muharrirlerdendir ki, Mütareke gibi felâketli bir devir birkaç satırda baba evinin Fransızlar tarafından işgali hâdisesine istihale eder; Abdülhamid istibdadı ve keyfiliği, sembolünü babasının Kozan'a tayininde bulur ve Balkan Muharebesi, Birinci Cihan Harbi gibi büyük ve elîm hâdiseler, kendisine ait bir maaş haksızlığının hikâyesinde ihmale lâyık birer istitrat hâline girerler. Bununla beraber son devirlerimiz tarihi hakkında onun kadar orijinal vesika neşretmiş, bütün bu yüz otuz

senenin yayını üzerinde durmuş muharririmiz azdır. Matbu ve yazma görmediği eser, Babıâli kaleminden geçip de kopyesini almadığı bir vesika yoktur, denebilir. Tecessüsünü durmadan sağa sola uzatan bu muharrir, her adımda basılmış veya basılmamış vesikaların yeni bir harmanını yapar.

Son sadrazamlar'ın çoğu enstantane fotoğraflara benzer vesikalara dayanan hakikatine rağmen, bize o kadar değişik görünmesinin bir sebebi, insanları ve hâdiseleri çok yakından, âdeta dibinden görmekten gelen perspektif değişikliği ise, öbür sebebi de muharririn egosantrizmi ve üstüne aldığı maziyi behemahal temize çıkarmak vazifesidir.

Bu egosantrizmin ne olduğunu hiç bir şey *Son asır türk şâirleri*'nde kendisine ayırdığı kısımda saydığı eserlerin adları kadar iyi göstermez. Filhakika muhtelif isimler altında neşredilen bu eserlerin hemen hepsi neşredilmeyenlerle beraber —15 eser— ya "Kemal" kelimesiyle başlıyor veyahut onunla bitiyordu. *Son asır türk şâirleri*'nin asıl adı *Kemal-üş-şüerâ, Son sadrazamlar*'ın ise *Kemal-üs-sudûr* idi.

Burada bu egosantrizmi doğuran bir yığın anlaşmazlığın, muhit intibaksızlıklarının üzerinde durmamızın imkânı yoktur.

Zamanımızdan böyle çözülmesi elbette bir anda olmadı. Onun da etrafıyle anlaştığı bir devir, dilini konuştuğu bir nesil, herkes gibi olmamakla beraber yine lezzetle yaşadığı gençlik seneleri vardı. Şakalarına hayretten başka cevap aldığı seneler. Her şeyden sarf-ı nazar, sadece pandomima, tulûat, tiyatro, Karagöz, orta oyunu gibi eğlencelerden bu esere ve üslûba, hattâ şahsiyete girmiş unsurlara dikkat etmek, bize çocukluk ve gençliğini ne kadar derinden yaşadığını gösterir.

Bütün bunlara çok sıkı birtakım hadlerde hakikaten gecikmiş muhafazakâr aile terbiyesini ve bir çeşit dine benzeyen bir baba ve aile saygı ve sevgisini de ilâve etmek gerekir.

İbnülemin Mahmud Kemal Bey'in şahsiyetinde asıl çekirdeği, tabir câizse, bu aile dini verir. Bütün kompleksler orada toplanır, yahut ona değişir. İşte kendi zamanı ile arasına giren şey, şüphesiz bazı psişik noksanların yol açtığı ve kuvvetlendirdiği bu aile terbiyesidir. Bu terbiyeyi şu veya bu sebeple sahasını genişletmiş mukaddes fikriyle ifade etmek belki en doğrusudur.

Bütün bunlar Babıâli gibi muayyen teşrifâtı, âdâbı bulunan, her şeyden evvel kendisini birtakım zarurî şekiller içinde görmeğe mahkûm ve Tanzimat'tan beri o kadar gayretle yenileşmiş siyasî bir merkezde onun yolunu tabiatıyle kesecek, hattâ bazı zaruretlerle göz yumulan bir unsur hâline getirecekti. Said Paşa devrinde bir ara sadece kıyafeti için kardeşi Tevfik Bey'in Anadolu'da bir memuriyetle Babıâli'den çıkarılması düşünüldüğünü kendisi anlatır. Bu, şüphesiz onun için de sık sık mevzuubahs olan bir şeydi. Bununla beraber İbnülemin Mahmud Kemal Bey, aile münasebetleri, girginliği, patavatsız olmakla beraber rahat ve cerbezeli konuşması, o zamanlar daima bir muhatap bulan kuvvetli Müslüman

terbiyesi ve ona dayanan değerler dünyası ile, eski kültürümüze ait az çok sağlam, bilhassa filolojik bilgileri ve nihayet çalışkanlığı ile etrafına kendisini âdeta zorla kabul ettirmişti.

Hakikat şu ki, Babıâli ona biraz da bu çalışkanlığı yüzünden göz yumdu ve bilhassa politika dışı işlerde çalıştırmakla, kendisini asıl istidadı olan sahalarda yapma imkânını verdi. İbnülemin Mahmud Kemal Bey'in şahsiyeti Babıâli'de asıl metne, yani politikaya muvazi yürüyen bir çeşit hâşiye gibi teşekkül eder. Zaten edebiyattan gelmişti. Gençliğinde yazdığı iki romanı ve bir hikâyesi vardı ve gazetelerde bir yığın yazısı çıkmıştı. Asıl şöhretinin, hattâ eserinin ise, eski kültürümüze karşı bilhassa Birinci Cihan Harbi içinde resmî muhitlerde uyanan alâka ile başladığını unutmamalıdır. Sürüp giden muharebenin temin ettiği o acaip ve felâketli istikrar içinde, Ziya Gökalp rönesansının getirdiği bu kendi kendimize dönüşte eski şeyleri hakikaten bilen insanlar, birdenbire değer kazanmışlardı.

Şurası da var ki, bu muhafazakâr adam, içinde bulunduğu müessese ile bir başka noktada çok iyi anlaşıyordu. Benzeri müesseseler gibi, Bâbıâli de biraz arşivdi. İbnülemin Mahmud Kemal Bey'de arşivist ve koleksiyoncu, daima ön plandadır. Kendisine ilk verilen büyük iş, bir arşiv işi oldu. Meşrutiyet'ten sonra Yıldız evrakını tasnif etmeğe memur komisyona tayin edildiği gün, muharrir İbnülemin Mahmud Kemal Bey'in asıl doğduğu gündür, denebilir. Bu işe nasıl bir dikkat ve şevkle giriştiğini, bu evrakı ne kadar ciddiyetle elediğini, Said Paşa ile Kâmil Paşa arasında çıkan ve Meclis-i Meb'usan'dan matbuata intikal eden polemiğin hikâyesinde görürüz. İbnülemin Mahmud Kemal Bey, Yıldız evrakını avucunun içi gibi biliyordu. Sadece bu dikkat, bu işe ne kadar evvelden hazırlandığını gösterir. Filhakika daha çok evvelden, *Fatin Efendi tezkiresi*'ni tamamlamağa karar vermiş, sağdan soldan biyografik malumat, el yazısı ve fotoğraf toplamağa başlamıştır.

Toplamak, tasnif etmek ve dikkatle saklamak. Böylece koleksiyon yavaş yavaş teşekkül edince, boşluklar kendiliğinden meydana çıkar. İşte o zaman arama ve bulma başlar. Bir bakıma eseri zaman içinde bir merak ve ihtirasın etrafında kendiliğinden bir istalaktit gibi teşekkül etti; o kadar ki yalnız malzemesinden ibaret hissini bırakır. Bazı kuş yuvaları gibi en dağınık ve birbirine yabancı unsurları ifrazlarıyle birleştirerek, bütün bir kütüphaneyi hazırladı.

Bu ifrazlar, onun mazi sevgisi, hâtıralara olan hürmeti, tecessüsü ve kızgınlıkları, değerler karşısındaki vaziyetidir. Mizacı ne kadar yalanlarsa yalanlasın, yahut ciddî olduğunu inkâr ederse etsin, muayyen bir değer cetveli olan adamdı. "Kendisine sadık olmak" dediğimiz ve bugünün insanından o kadar çok istediğimiz davranışın üzerinde türkçede en çok ısrar eden muharrirlerden biri, muasır hayata o kadar uzak olan İbnülemin Mahmud Kemal Bey'dir. Ve hakikatte de biraz fazlaca şahsî şekilde tefsir ettiği âşikâr olan değerler dünyasına sadıktı. Gerek *Son sadrazamlar*'da, gerek *Son asır türk şâirleri*'nde bize o kadar garip görü-

nen bütün bir tenkit cihazını işleten şey bilhassa budur: İbnülemin Mahmud Kemal Bey, aramızda çok eski bir zamanın ahlâkı ve örfü namına konuşan adamdı. Onda hüküm denen şey, muasır değildi. Başka bir zihniyetin münhanisi üzerinden bize geliyordu. Onun içindir ki, İbnülemin Mahmud Kemal Bey'in okuyucuları üzerinde —birçok meselelerde getirdiği sarahate rağmen— ilk tesiri, bazı görüş veya hâfıza hastalıklarının sebebiyet verdiği yanlışlıklara benzer.

HOŞ SADA - İstanbul Maarif Basımevi, 1958 s. XLVI - LIX, "Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, seri 1, nr. 10

GENÇ ŞÂİRLERE DAİR

Genç şâirler zaman zaman günün meselesi olmakta devam ediyorlar. Buna taaccüp etmeğe hakkımız yoktur. Kendisine göreneğin çizmiş olduğu haddin öte tarafında bir âlemin yeni tatmin tarzlarının bulunacağını tahayyülden âciz olan ve mevcut olanla iktifa etmeği bir nevi mazhariyet sayan bazı zevkler için bütün bir nesle şâmil, geçici ve muvakkat bir hastalığın mevcudiyetini kabul etmek, alışılmış şekillerin ve modaların dışında bir güzellik bulunabileceğini kabul etmekten daha çok kolay ve çok daha rahattır.

Bu tenkitler hakikaten teşekkül etmiş, kemal çağına ermiş bir zevk miyârı ile yapılmış olsaydı, onlara elbette bir diyeceğimiz kalmazdı. Fakat aynı münekkitlerin mazideki şöhretler ve bugünün diğer mahsulleri karşısında aldıkları vaziyeti bildiğimiz için, tenkitlerinin her yeniliğe karşı ilk hamlede kendini gösteren bir aksülâmelden ileriye geçmediğine kani oluyoruz. Bir zaman Hâmid nesli memleketimizde aynı tarzda karşılandı, Servet-i Fünûn ile aynı istihzalar yapıldı, Hâşim'in şiirleri nâ-mütenâhi bir göl ve kurbağa şakasına meydan verdi. Ve neticede hepsi birden tasnif edildi. Umumî kanaat onları büyük şâir tanıdı ve bugün etraflarında bir zaman kıyamet kopan bu şöhretlere yanılarak dil uzatanlar, zevk ve şiir namına âdeta ta'yip ediliyorlar. Bir bakıma göre, günün birinde genç şâirlerin tutunabilmeleri ve gelecek nesillere bir âbide şeklinde intikal etmeleri imkânsız değildir.

Bunları söylerken hiç bir mukayese yapmış olmuyorum. Sadece bir neslin bizde ve galiba her yerde efkâr-ı umumiyeye kendisini kabul ettirmesi için, biraz ısrarın kâfi geleceğini söylemek istiyorum. Bittabi neslin kabulü, hattâ ismin ve şöhretin kabulü, daha başka şartlara muhtaç olan eserin kabulü demek değildir. Yukarıda saydığımız bu nesillerin hepsi, cemiyetimize yeni hassasiyet şekilleri, yeni bir lûgat ve ifade tarzı getirdiler. Ufuk açtılar, bizi zenginleştirdiler. Fakat hiç birinin eseri, umumî zevk tarafından tamamiyle kabul edilmiş olmadı. Bunun en bâriz delili lisandaki geniş değişmelere, bu eserlerin mâni olamamasıdır. Dilde küçük ve nisbî olsun, bir istikrarı temin edemeyen bir edebiyata kolayca muvaffak olmuş edebiyat diyemeyiz. Bu demektir ki, lisanda muayyen bir mükemmeliyet haddine ermemiş eser tutunamıyor.

Fakat bütün bu nesillerin mesaisi hiç de boşa gitmedi. Onlar tekâmülün yolunu hazırladılar. Dünya ve düşünme sistemimizi değiştirdiler, bize az çok za-

man fasılası ile Garbı getirdiler. Yaşadığımız zamanla ibdâımız arasında mutavassıt rolünü oynadılar. Bugün onların birçoklarına benliğimizin zarurî unsurları diye, belki bakamayız, fakat bizi hazırlayan bir merhale olduklarını da inkâr edemeyiz.

Bir edebiyatın behemahal güzellik hissini tatmin etmesi ve orada kalması icap etmez, belki böyle olması istenir. Bu nesillerin birçok yazılarına iyi bir Nâilî gazelini tercih ederim. Fakat onları idrâk etmiş olmaktan vazgeçemem.

Sadedin hâricinde gibi görülen bu mülâhazaları gençlerin yapmak istedikleri şeyin üzerinde pek az düşündüğümüzü göstermek için yazıyorum. Onların çoğu şüphesiz ki, sanatın büyük yolundan ayrılmış görünüyorlar. Fakat bir gün ona dönerlerse, çok kıymetli bir tecrübenin sahibi olarak döneceklerdir. Şurasını da söyleyeyim ki, temenni ettiğimiz bu dönüş, muarızlarının istedikleri şeylerden pek ayrıdır. Biz sanatın mükemmeliyet ve şekil olduğuna ve şiirin esasının musikî olduğuna kaniiz. Onlar ise, bahsettiğim nesillerin eserleri karşısında aldıkları vaziyette böyle bir endişeden uzak olduklarını gösteriyorlar ve daha ziyade hayatiyeti azalmış modalarda ısrar ediyorlar.

Kendilerinden evvelki nesillerin şöhret miraslarını bu kadar münakaşasızca kabul edenlerin bir kelime ile kendisini mazi üstünde ikrar etmemiş olanların henüz vaat çağında bulunanlara karşı zâlim davranmağa hiç hakları yoktur. Tenkit her şeyden evvel bir sistemdir. Arkasında teşekkül etmiş kanaat sistemi ister; fakat bu kadarla da kalmaz, bu kanaatlerin yanılmaz hissini bırakması, tezat içinde kalmaması ve cemiyette mevcut bedîî realitenin en iyi ve yüksek tarafını temsil etmesi lâzım gelir.

Evet, gençlerde mükemmeliyet yok. Eserlerini bir Geştalt olarak veremiyorlar; yahut iyi bir aruz ve hece şâiri olan Orhan Veli'de olduğu gibi, vermekten çekiniyorlar. Şekilsizdirler. Buraları muhakkak. Fazla alaya kaçıyorlar, sadedil olmağı ifrata vardırıyorlar. Bunlar hep doğru. Fakat Rıza Tevfik koşmasına, Servet-i Fünûn artığı bir hassasiyete karşı da aksüâmel yapıyorlar.

Ve hakikati söylemek lâzım gelirse, onlar da ötekiler gibi, yeni bir duyuşun peşinde koşuyorlar. Manevî insanı zenginleştirmeğe çalışıyorlar. Zaman zaman bir yığın özenti mahsulünün arasından bize gayri şuuru bir nevi şe'niyet gibi tattırıyorlar, hiç dikkat etmediğimiz basit ihsasları derinleştiriyorlar.

Üçüzlü vehim, gündelik hâdiseler, hayat manzaraları ve kâinat, bu şekilsiz sanatta yeni bir mânâ alıyor. Hepsi için böyledir, demiyorum. Fakat son yazılarıyle, bir Cahit Sıtkı Tarancı, bir Bedri Rahmi, bir Oktay Rıfat, bir Melih Cevdet ve bir Orhan Veli'de bu çok def'a böyle oluyor. Hepsinden bahsedemeyeceğim için yalnız birinden bahsedeyim: geçenlerde Oktay Rıfat'ın *Ağaç* şiirini okuduğum zaman bütün bir zenginlik içinde kaldım, âlemşümûl bir mevcudun bir parçası olduğumu hissettim. Bende büyük bir sır çözülmüş hissini bırakan şiirlerin arasında yer alan bu eserde şüphesiz ki, bilgilerimiz ve tecrübelerimizle hiç de zıt düşmeyen yeni bir mistiğin şûlesi vardı.

Gençlerin yazdıkları şeyler içinde, bu âyardaki yazılar hiç de zannedildiği

kadar nâdir değildir. Muhakkak ki, gençler henüz fazla genç kalmakta ısrar ediyorlar, kalplerinden ziyade zekâlarıyle konuşmak istiyorlar, fakat her yapmak iddiasının yanıbaşında çok meşru bir yıkma hevesi daima mevcuttur. Münekkitlerimiz bu eserler karşısında şaşırıp kızmaktan vazgeçseler, elbette onlar da şaşırtmanın lüzumsuz oyunundan vazgeçeceklerdir.

Hakikatte bizim nesle düşen şey, onları ve mesailerini ciddiye almak, ne yapmak istediklerini anlamağa çalışmak ve her yaşayan edebiyatın zaruretlerinden biri olan devam şuurunu onlara aşılamak yollarını aramaktır. Sadece yenidir diye hücûm ile ancak haksızlık yapılır.

TASVİR-İ EFKÂR, nr. 4704, 8 Mayıs 1941

FAHİM BEY VE BİZ

Fahim Bey ve biz'i okuduğum zaman ilk duyduğum şey, —muharririn sanatı hakkında beslediğim devamlı takdir ve sevgi, tabiî müstesna— bu kitabı tasnif etmekteki güçlüğün şuuru oldu. Ona şüphesiz ki, bir roman diyemezdik. Hattâ bildiğimiz şeklinde bir hikâye bile değildi; bununla beraber bu kitabı metodla yapılmış bir röportaj veya anket addetmek, büyük fârika ve zenginliklerini âdeta inkâr etmek olacaktı. Bu hususiyetlerin başında, Abdülhak Şinasi'nin hulyası gelir. Bugünkü edebiyatı yakından takip edenler, bu hulyayı ve onun ömrün büyük hakikatlerinin çok def'a herkes için boş duran tasını zaman zaman dolduran lezzetli ve büyülü içkisini gayet iyi bilirler. *Boğaziçi mehtapları*'nın bu özlü şâiri bize, yaşadığımız devrin saat ve manzaralarında bu hulyanın serin ve baş döndürücü tadını bol bol ikram etmişti. Bu yazılarında bize bu seyyal unsurla varılacak merhalenin mucizesini ne kadar iyi göstermişti. Çünkü bu hulya denilebilir ki, metodu olan bir hulyadır. O bizim bir ruh dalgınlığımızın, bir firar ânımızın safdil meşgalesi değildir; onda, belki etrafımızda bulunan her şeyi, —bize en yabancı olanları bile,— bizim için enfüsîleştiren, bizden kopmuş bir parça yapan, ona kendi içimizde uyandırdığı havayı en öz bir çizgi gibi veren yahut daha iyisi, onunla her tesadüfümüzde o ânın hususiyetlerine göre uyanan tınnetten ona merhale merhale derinleşen, âdeta müzikal bir zemin vücuda getiren ve bu zeminin kendi tonlarıyle onun çizgi ve rengini az çok değiştiren yarı hâtıramız vardır.

Büyük Alman şâiri Rilke, bir mektubunda veya bir konuşmasında şiir yazmak için "eşyaya dikkatle bakmayı" tavsiye ederken, belki bu iradî olarak enfüsîleştirmeyi bir usûl gibi tavsiye ediyordu. Fakat bize onu sanatın en mütekâmil bir tarzı olarak veren ve öğreten, şüphesiz ki, Marcel Proust olmuştur.

Abdülhak Şinasi Bey, Boğaziçi'nin eski akşamları ve hâtıralarının kapalı bahçesinde yaptığı bu tecrübeyi, bu sefer bir insan çehresi veya bir insan talihi etrafında tekrarladı.

Eski hâriciye mensuplarından ve Bursa eşrafından Fahim Bey'i şimdi biz, kendi ferdî çizgileri ve bütün etrafındakilerin alâkasından doğan, çoğu birbirine mütenâkıs, izafî çizgileriyle bu enfüsî zeminin üzerinde seyrediyoruz. Hiç telâş göstermeyen, muvaffakiyetin bütün sırrını küçük nüanslardan bildiği için, onla-

rın üzerinde bir mozaikçi ısrarı ile duran, kendi kendisi olmakta ve öylece kalmakta son derece itinalı bir üslûbun seyrinde, bu çehre ve talih, etrafında uyandırdığı akislerle tamamlanıyor. Bizzat kendisi olmuyorsa bile —çünkü muharririn böyle bir iddiası olmadığı anlaşılıyor— en sahih gölgesi oluyor.

Abdühak Şinasi Bey, bu çoğunu başkalarının ağzından dinlediği muhtelif şahsiyet yapıcı çizgileri birbirine eklemeden evvel, onların üzerinde düşünüyor, hayat tecrübelerinin meyvelerini topluyor. Kendisini tahlil ediyor, zamanın akışını, hakikatlerin firarî yüzünü seyrediyor, sonra tekrar yapmakta olduğu portreye dönüyor. Onun etrafına kendi benliğinden birtakım zenginlikler ilâve için, yine duruyor. Ve böylece, bu ağır işçi çalışması, bu şâir ve hekim içlenmesi bütün kitap boyunca devam ediyor. Ağır ve yavaş, tıpkı su içinde yürür gibi veya mazlum ve hulyalı Fahim Bey'in adımları, önünde hayatın dikenlerini ayıklıyormuş veyahut talihinin geçmesi için seçtiği yolu mütehammil bir nefis muhasebesi karşısında daha kabule değer bir şekle sokmak içinmiş gibi, bu üslûp ve arkasında titiz ve itinalı şahsiyetiyle bütün muharrir, Fahim Bey'in ömrü boyunca, bu ömrün paradoksal merhalelerini katediyor.

Ve sonunda biz, Fahim Bey'i koltuklarının altında henüz teessüs etmemiş bir şirketin muhayyel hesaplarını tuttuğu bir yığın defter, başının üstünde, bizzat muharririn ifadesiyle büyük bir konağın boş odalarından, "gençliğin eşiğinden" müphem bir istikbale salıverdiği nağmeler kırılırken, ruhunun bütün safiyeti ve talihinin açıklığı ile tanıyoruz. Söylemeğe hacet yok ki, Fahim Bey bu kitapta tek çehre değildir; karısı Saffet Hanım, hikâyeyi nakledenin eniştesi ve babası, dedikoducu bir İstanbul hanımı ve daha birçokları, bütün hayatlarıyle bu kitapta yaşıyorlar.

Ve bütün bunlarla beraber geçmiş bir zaman, hepimizin peşinden içlendiğimiz ve hatıraların gözüyle kendisine döndüğümüz uzak bir zaman, bu kitabın tılsımlı üslûbunda perde perde açılıyor, beraberinde alıp götürdükleri bin türlü lezzetle canlanıyor.

Belli ki, Abdülhak Şinasi, sanatı geçmiş zamanın peşinde bir yorulma gibi anlıyor. Bu anlayış bizim, onun sanatını sevmekliğimiz ve ona hürmet etmemiz için kâfi bir sebeptir.

TASVİR-İ EFKÂR, nr. 4816, 15 Eylûl 1941

BOĞAZİÇİ MEHTAPLARI

İki sene önce *Fahim Bey ve biz*'le edebiyatımıza çok yeni bir hikâye tekniğini getiren Abdülhak Şinasi Hisar, bu sene de *Boğaziçi mehtapları* adlı bir mazi seyahatnâmesi neşretti. Abdülhak Şinasi Hisar'ın sanatını artık hepimiz biliyoruz. O, yaşamış olduğu zamanın, Proust'tan beri alıştığımız tâbirle söyleyelim, kendi zamanlarının peşindedir. *Fahim Bey ve biz*'de, henüz kitap hâlinde toplamadığı Boğaziçi hâtıralarında olduğu gibi, *Boğaziçi mehtapları*'nda da hâtıra, bu sanatın esas örgüsünü teşkil ediyor. Onu anlaşılan, başının etrafında hep eski bir çağı teksif eden bir hava olduğu hâlde göreceğiz. Bundan şikâyet etmeğe hakkımız yok. Sanatın en karakteristik efsanesi Orphée efsanesidir. Her saz, asıl sesini geriye bir şeyler çağırdığı, bir çehrenin veya bir ânın etrafında ölüm kaderini kırdığı zamanlar bulur.

Yalnız Abdülhak Şinasi bunu şâirler gibi şekillerle yapmıyor; şiirde olduğu gibi, kendisinde yaşayan hayalleri bir çığlık, bir işaret hâline getireceği yerde, onları çözmeği, kendi içinde ve etrafında derinleştirmeği, başlangıç noktalarına kadar bütün etrafıyle canlandırmağı tercih ediyor.

Hattâ bu işte hususî bir metodu bile var, diyebiliriz. Hâtıraların ağacını kendi içinde büyütmesini o kadar iyi biliyor. *Boğaziçi mehtapları*'nın en güzel taraflarından biri, bu metodun çok yüksek kaliteli bir şiir hâlinde izahı, yani düşünce kıymetini kaybetmeden bir duygu hâline getirilmesidir. Muharrir, imkân olsaydı, mühim bir kısmını burada tekrar etmekten zevk duyacağım, beş on sahife içinde, hâtıraların iç insanla olan münasebetini, bizde şimdiye kadar yapılmamış bir şekilde anlatır.

Ona göre asıl bizim olan, bize sâdık şekilde bağlı olan, bizi bizde ve bizim için saklayan geçmiş zamandır. Fakat biz daimî bir oluş hâlinde olduğumuz için, kendimizle beraber geçmiş zamanlarımız da değişir. O hâlde her çağın hâtıralara ayrı ayrı bakış ve onları anlayış tarzı vardır. Fakat Abdülhak Şinasi ,burada da kalmaz; bu izafîliği, kitabın sonunu teşkil eden kozmik bir rüyada büsbütün derinleştirir; bizimle beraber değiştiği için bizimle beraber kaybolması lâzım gelen hâtıralara bir nevi ebedîlik de bahşeder. Fikret, bir şiirinde "Mâzide bir taayyün var mıdır?" diyordu. O, Yahya Kemal'in:

> Belki hâlâ o besteler çalınır,
> Gemiler geçmeyen bir ummanda...

beytinin etrafına — türkçenin ve Türk milletinin hakikî gururu olan bu büyük şâire karşı duyduğum hayranlık dolayısıyle beni kıskandıran bir mükemmellikle— toplandığı bu rüya, Abdülhak Şinasi'nin muvaffak olduğu her sahife için kullanmak hakkımız olan tâbirle, bu orkestrasyon, son senelerde nesrimizde gördüğüm en güzel parçalardan biridir.

İşte *Boğaziçi mehtapları,* bu oluş hâlindeki enfüsî ve izafî zamanın muharrirde açan baharlarından biridir. Muharrir, onu kendi çocukluğunun üzerinde sarfettiği murakabe ve içlenme saatlerinden —biraz da kendi yetiştirdiği çiçekleri toplayan bir bahçıvan gibi— toplamıştır. Hülâsa, isteye isteye yaşanan, sabırla, bilgiyle tevsik edilen ve inzivada geçmiş bir ömrün tecrübesiyle keskinleştirilen hâtıralardır. Fakat sâdece bununla kalmaz; zevkimizin muayyen merhalelerinden birini mevzu olarak aldığı için, kitabın ehemmiyetini çok hususî bir plana geçiren bir yığın düşünceyi de peşi sıra getirir.

Bir milletin hesabına geçebilecek âlim, mütefekkir, sanatçı gibi seçkin ve yetişmesi türlü şartlara bağlı şahsiyetlerin ve tek eserlerin kıymetinden başka, bir de o milletin kendi hayatına getirdiği hususiliklerle, bütün bu istisnaların ruhlarda bıraktığı tortularla bizzat hayatın kendi içinde kurduğu zevk ve duyuş terkipleri vardır ki, onların karşısında kıymet hükümlerimizi ister istemez değiştirmeğe mecbur kalırız.

***

Abdülhak Şinasi Hisar'ın, kitabın başında "Boğaziçi Medeniyeti" diye anlatmak istediği şey, işte bizi yeni kıymet hükümleri aramağa götüren bu terkiplerden biridir. Muharririn burada "medeniyet" kelimesini, mânâsının biraz dışında kullanmasını çok iyi anlıyorum. O, bir kelimenin herkes tarafından bilinen mânâsına getirdiği değişiklikle, zevk denen mefhumun hayattaki şümullü rolünü çok iyi gösteriyor. Çünkü Boğaziçi, her şeyden önce bir zevk ve üslûptur.

Asırlarca zevkimiz, duygularımız, hayat görüşümüz bu lâcivert ve yaldız parıltılı suların kenarında, onların saatle, aydınlıkla değişen manzaralarını seyrederek olgunlaştı. Zengin imparatorluk, şehit Rumeli ve gazi Anadolu, dört bir yandan oraya aktı ve orada hayatın bize mahsus olan şekillerini doğurdu. Aşka ve ölüme bu kıyılarda bize has mânâyı verdik. İkbalin altın döşeli merdivenleri, ters yüzünü döndürmüş talihin cilveleri, hasretler, gurbetler, ölümün kıvılcımlı bir kül yağmuru hâlinde yağışından başka bir şey olmayan şifasız uzletler, hep bu tılsımlı aynaya aks ede ede camilerimizde, çeşmelerimizde, bestelerimizde, hayatı güzelleştiren her gayretimizde ayrı ayrı mânâlarla gülen o "ledünnî" çehreyi aldılar. Ve sonunda imparatorluğun mukadder inkıraz saatlerinde musikî geldi; bir kâinatın tükenişine benzeyen çok içli bir "final" zenginliğini bu terkibe katarak ay ışığının açtığı büyülü bir uçuruma doğru onu sürükleyip götürdü.

Boğaziçi'nde Abdülmecid devrinden itibaren başlayan musikî zevki, elbette ki, musikîmizin en güzel devri değildi. Hattâ Tanzimat'ın Boğaziçi'si bir asır, yarım asır önceki manzarasının yanında çok bozulmuş, çok karışmış, zevk ve asa-

letini çok kaybetmiştir. Rokoko mimarî tezyinatının, ampir üslûbu döşemenin, garp taklidi sarayın, azınlık cemaatler kanalıyle zevkimize sızan kantonun, erkeklerimizi Théophile Gautier'nin buluşuyle kırmızı mühürlü şarap şişelerine benzeten fes ve istanbulin devrinde, Itrî'nin, Tab'î Mustafa Efendi'nin, Eyyubî Bekir Ağa'nın, III. üncü Selim'in, Dede Efendi'nin zevk bütünlüklerini elbette bulamayız. Bununla beraber, Tanzimat'la yahut daha iyisi, Cevdet Paşa'nın *Mâruzât*'ında anlattığı gibi —hiç bir şeyi ihmal etmeyen Abdülhak Şinasi Hisar, bu vesikayı da kitabına almıştır— Kırım muharebesinden sonra başlayan bu karışık hayatın da kendisine mahsus çekici bir tarafı, bir nevi marazî lezzeti vardır. İşte bu melez hayat, günün birinde, dünyanın en garip operasını, ayla aksisada tanrısına ithaf edilmiş bir ibadete, bir nevi maşerî büyüye benzeyen musikî gecelerini icat etti. Bir opera ki, zenginliğiyle Boğaziçi dediğimiz masaldı. Musikîsi, Dede Efendi'den sonra başlayan son şarkı devrimizin hasret ve içlenme musikîsi idi. Ve bütün hareketi, ayın peşinde kayıklarla gitmek, onun altın otağlarını kurduğu körfezlerde dinlenmek, saz ve insan sesinden örülmüş nağme ve ahenk çelenklerini hulyalı bir sessizliğe birbiri ardınca gömmekten ibaretti. Bir devre ait duyuş tarzını ve zevki birkaç mısrada, en hususî taraflarından yakalayıp, iyi işlenmiş bir yüzükteki mücevher gibi hapsetmesini bilen Yahya Kemal'in *Mihrâbâd* manzumesinde :

Mev'id-i mehtâba sâz açmış gümüşten şâhrâh
Şeb nedir Körfez'de Mihrâbâd'dan görmüş o mâh
Mevkib-i zevrakla gelmiş fasl-ı Sultânî Yegâh
Şeb nedir Körfez'de Mihrâbâd'dan görmüş o mâh

diye anlattığı geceler... O geceler ki, hâtıralarını hâlâ Boğaziçi köy ve bahçelerini muhayyilemize bir tanbur kâsesi gibi musikî akisleriyle dolu zannettirir ve hâlâ Boğaz tepelerini bekleyen münzevi ağaçların mağrur kederinde, onlardan takılıp kalmış bir şey, bir musikî cümlesine benzer bir hâl vehmederiz. Hattâ ileriye giderek, zihnî bir ameliye ile bizdeki hayalini bütün maziye teşmil ederek eski, yeni her bestede, her semaîde, her şarkıda Boğaz manzarasının aksini bir güneş çarpması gibi ararız.

İşte *Boğaziçi mehtapları,* bu gecelerin romanıdır. Burada, yerinde olmadığını bildiğim hâlde, roman kelimesini kitabın inkişaf tarzını göstermek için kullanıyorum. Filhakika çok iyi tasnif edilmiş hâtıralardan teşekkül eden bu kitapta her şey, her açılış, her dallanma ve budaklanma bir romancıyı belirtir. Fakat muharrir sanki romanının hazırlıklarıyle iktifa etmiş. Onu muayyen kahramanların macerası etrafında toplamamış. Bir kahramanı varsa, o, bir köşesini açtığı dünkü hayatın ve örfün kendisidir. Hâtıra tarzı bize muayyen insanlardan ve vak'alardan bahseder. Burada ise, sık sık esere müdahele ettiği hâlde, muharririn kendisi bile yok. Sadece eski bir rıhtımda dinlenen bir deniz şıpırtısı hâlinde bir hikâye var. Bu hikâye, bütün fertleri silerek bahsettiği devir ve onun örfüyle baş-

başa kalıyor ve kendisini dağıtmaktan hiç hoşlanmadığı için yalnız mehtap gecelerinin musikîsi ile, onun tek bir semt hâlini aldığı Boğaz'da hazırlanışı ile meşgul. Bahisler de ona göre ayrılmış: Hazırlanış, toplanış, musikî faslı, sükût faslı, aşk faslı, dağılış ve nihayet muharririn makalemizin başında bahsettiğimiz zaman ve hâtıra telâkkilerini anlattığı hatırlayış.

Bu geniş plan içinde saz faslının teşekkülünden önceki hazırlıklardan, bütün Boğaziçi'nde uyandırdığı alâkadan, efendilerden, hanımefendilerden uşaklara ve kayıkçılara kadar uzanan fiskos ve dedikodulardan başlayarak, faslın icrası ve dağılışına kadar bütün safhaları, aralardaki sükût fâsılaları, bu fâsılalarda son derecede ürkek teşebbüslerle kendisini ihsas ettiren eski tarz aşklarla beraber anlatılır.

Abdülhak Şinasi'nin dikkate değer taraflarından biri de bir şâir içliliğini bir mozaikçi sabır ve dikkatiyle birleştirmiş olmasındadır. İnsan, muharririn üslûbunun güzel veya çirkin olduğunu düşünmeden evvel sıhhatini beğeniyor. Ne kadar etraflı, ne kadar vâzıh... Hiç bir tesadüfü kabul etmiyor, unutmuyor, ihmal etmiyor, çok aydınlık bir havada seyredilen bir manzara gibi, zihninde, gördüklerini tesbit etmeden, küçük fırça darbeleriyle renk renk, kısım kısım, kenar, hacim, gölge, ışık hep beraber, canlandırmadan cümleyi, sahifeyi, bahsi ve nihayet kitabı bitirmiyor.

Sabırla yapılan her iş, ancak sabırla tadılabilir. Abdülhak Şinasi Hisar'ın kitabını ancak sanat ve fikir terbiyeleri, sanat ve fikir eseri karşısında lâzım gelen durumu alınağı bilenler tadacaklardır. Bundan çok memnunum. Son zamanlarda edebiyat hayatımızda başlayan tembel sabırsızlığın ve havaîliğin dışına çıkan yeni bir gelenek kurulacak demektir.

Abdülhak Şinasi'yi okurken, nesrin yazı olduğunu, konuşma olmadığını tekrar hatırladım. Yazı, yani bütün sanatlara benzeyen bir sanat... Abdülhak Şinasi, nesre son zamanlarda unutur gibi olduğumuz bu mevkiini iade eden muharrirlerimizdendir. Bu da onun hesabına kaydedilecek mazhariyetlerdendir.

ÜLKÜ, nr. 39, 1 Mayıs 1943, s. 15 - 16

DOSTLUĞA VE NURULLAH ATAÇ'A DAİR

Dostum Nurullah Ataç, *Ulus*'ta çıkan bir yazısında benim kendisini sevmediğimi, beğenmediğimi, orta sınıftan, hiç olmazsa kendimden aşağı bir muharrir olarak gördüğümü yazmış. Bu acı şakayı neden yaptığını bilmiyorum; fakat gönlüm istiyor ki, bana karşı beslediği ve benim de haklı olarak öğündüğüm sevgisi yüzünden yapmış olsun.

Şurasını baştan söyleyeyim: Dostluk belki de benim biricik kuvvetli tarafımdır. Buna zaafım da diyebilirdim; fakat insanoğlunun bu güzel mazhariyeti için zaaf kelimesini kullanmak istemedim. Zaaf veya kuvvet olsun, dost tanıdıklarımı yalnız sevmekle kalmam, dostluğa inanırım da. Yeni çağlar ahlâkının en büyük tarafı dostluktur. Walter Peter Rönesans'ın ilk müjdecisi olarak bir dostluk hikâyesini anlatır. Ataç'ın o kadar sevdiği Montaigne'in hayatını o kadar güzel yapan şey, dostluk değil midir? Niçin birbirimizi severiz? sualine verilmiş en iyi cevap hâlâ onun cevabıdır:

"Çünkü o kendisi idi, ben de bendim". Karşılıklı hüviyetleri dostluk için temel olarak kabul eden bu cevapla biz yeni ahlâka gireriz. Bu cümleden sonra gelen cümleler ise, büsbütün başka mahiyettedir. "Birbirimizi görmeden evvel arıyorduk." diyen Montaigne, bütün sevgiler için sırrı içimizde gizli bir determinizm bulunduğunu söyler. Dostluk da bir kaderdir. Ve güzel bir kaderdir.

Her büyük hareketin, her fikir kımıldanışının başında bir cömert çeşme akar. Her büyük eserin başında koruyucu bir melek kıyafetine girmiş bir dost çehresi bekler. Ülkü yolu daima çetindir. Yarıda kalmamak için omuzların birbirine değmesi, şarkıların birbirine karışması lâzımdır. Ne şöhret, ne yaptığını beğenmek duygusu, ne bir hamakat tacı olan gurur, ne hiddet, ne de kin onun sıcaklığı yanında küçük ve körletici birer sarhoşluk olmaktan ileriye geçmezler. Hepsinin, sar'a biter bitmez, yanıbaşımızda bizi yutmak istercesine açılan uçurumları vardır. Yalnız dostluk sarayının çatlağı yoktur ve damı akınaz. Bütün bunları Ataç'ın bu sıcaklığı iyi tadanlardan biri olduğunu bildiğim için yazıyorum. O, benim sayısı pek az dostlarındandır ve daima öyle kalacaktır. Kendisini onun sarhoşluğuna kaptırmamasına rağmen, ne kadar güzel şeyleri beraber paylaştık. O, vâzılı düşünce hâlinde, ben şaşkın bir heyecan kasırgasında ömrümüz hemen hemen beraber geçti. En fazla ayrıldığımızı sandığınız zamanlarda ve yerlerde, yani fikirlerde bile aramızda birbirimizi anlayacağımızdan emin olmanın köprüsü vardır.

Ataç'ı şöyle tanıdım: Mütareke senelerindeydi; *Dergâh*'ı yeni çıkartmağa başlamıştık. Küçücük fikir mangamızı gerçek değer sandığımız insanlarla çoğaltmağa çalışıyorduk. Bir gün Yüksek Muallim Mektebi'nde ağabeyi Galib Ataç bana, kardeşinin, İsviçre'den yeni geldiğini, bizim gibi edebiyatı sevdiğini, Henri de Régnier ile mektuplaştığını söyledi. Hemen mektebin karşısında *Tanin* matbaasında küçük bir odamız vardı. Yanıbaşında, yarısından fazlasını doldurduğumuz İkbal kıraathanesiyle beraber bu oda, bizi Darülfünûn'daki derslerden ziyade çekiyordu. Ertesi günü Nurullah'ı bu küçük odada gördüm. Saatlerce konuştuk. Buluşlarla dolu, çok uyanık, mücerret fikirle keskin bir hiciv ve mizahın arasında, birinden öbürüne bir anda atlayan cümbüşlü ve parlak bir zekâsı vardı. Dostluğumuz ilerledikçe, bu zekânın riyazî bir tarafı olduğunu, çok keskin bir mantığa dayandığını ve inandığı şeyler uğrunda mücadeleden hiç çekinmediğini, hülâsa o yaşta olduğu gibi, bugün de en fazla saydığım meziyetleri bulunduğunu öğrendim. Bu meziyetleri birkaç gün sonra yazılarında tanımağa başladık.

Yirmi senedir Nurullah'ı okurum. Bir an bıkınadım. Haksız bulduğum oldu; coşkunluklarını, eksiklerini, hattâ ısrarlarını gördüğüm oldu. Fakat daima beni hayran eden bir tarafı vardı. Nurullah Ataç cinsinden bir adamı tarif çok güçtür. İnsan, eteğine bir çuval meyveyi doldurmağa çabalayan çocuğun durumuna düşer. Yalnız kısacasını söyleyeyim ki, aramızdaki büyük mizaç farklarına rağmen, onun yazılarını daima sevmişimdir; sohbetinden daima hoşlanmışımdır. Bilhassa her ne pahasına olursa olsun, inandığı şeylerin mücadelesinden çekinmemesi bizde az görülen bir şeydir.

Edebiyatımız ona neler borçlu değildir; bizde tiyatro tenkidi Nurullah'la başladı. Devam etmediyse, bu, kendisinin kabahati değildir. Tiyatronun henüz bir ihtiras olmamasındandır.

Bizde şiiri en iyi anlayanlardan —zaten şiirde ya en iyi anlayan vardır ve yahut hiç yoktur— biri şüphesiz ki, odur. Yahya Kemal ile memleketimizde başlayan büyük edebiyat hareketinin, aydınlık görüşün, Ataç gerçekten havarisi olmuştur. Ben, kendi hesabıma, arkasında kıymet hükümlerini ister istemez idare eden bir eser olmadan güzellik âleminde dolaşan bu zekâdan daima faydalandım. Sade ben mi, hepimiz birden ve nasıl faydalandık! Nurullah kadar istidadın peşinde koşan, güzeli bulduğu yerde alkışlayan ve çirkine "Kalk git efendim..." demekten çekinmeyen pek az fikir adamımız vardır. Yazmağa başladığı günden bu zamana kadar hiç bir sanat hareketini gözden kaçırmamış, en ufak bir kımıldanışı bile cevapsız bırakmamıştır. Yeni şâirlerimizin çoğu onun kaleminde ve fikirlerinde, ileri atılışlarına istinat noktası bulmuşlardır. Ataç onları desteklemek için en ağır mes'uliyetleri üzerine almaktan korkmamıştır.

Her kabiliyete, her güzel esere, her fikre hakkını verdiğini şüphesiz iddia edemem. Her insanoğlu, kendi içinde bir mücadeledir. Bizim bütünlük diye seyrettiğimiz şeylerin altında bir yığın didişme vardır. O mizacıyle çok sıhhatli bir düşünce mekanizmasının arkasındadır. Bu didişmenin şekline göre o da yanılabilir; hattâ haksız olabilir; fakat böyle zamanlarında dahi kendisi olmaktan çıkmaz.

Şurasını da söyleyeyim ki, zorakî ferdiliğe, müpheme, şişkin ve ölçüsüze, hülâsa aklın nizamına uygun gelmeyene ve insanlığın ölçüsünü daraltan her şeye karşı düşmandır. Buna mukabil doğruyu, aleyhinde ve tehlikeli de olsa zekiyi sever. Düzene âşıktır, fakat ne sahtesine, ne de kesin şekil almayışına tahammül edemez. Bütün iyi mantıkçılarda olduğu gibi, yıktığı peşin hükümlerin yerine bazen birtakım muvazaaları, onun düşünce adesesinden bakmadığımız zaman bizi yadırgatacak muakaleleri koyabilir. Bu kadar canlı olan ve sadece fikir dünyasında yaşayan bir insan elbette zaman zaman yanılır.

Yahya Kemal'den bizde en iyi bahseden o oldu. Hâşim hakkında hemen herkesin az çok kapıldığı yalanları, bu şâirin güzel taraflarını hiç unutınamak şartıyle o temizledi. Senelerce tatsız mizahlarına mevzu olarak aldıkları *Göller* şâirinin adını, ölümünden sonra şahsî bir şantaj vesilesi gibi kullananlar bundan pek hoşlanmadılar; Nurullah'ı fikir değiştirmekle itham ettiler. Ne çıkar; Nurullah kendisine karşı yalancı olmadı.

Ahmet Muhip'i, Orhan Veli'yi, Oktay'ı, gençlerin birçoğunu büyük okuyucu zümresine o tanıttı. Yahya Kemal'den çok şey öğrenen bu zeki adam, onun açtığı yolda yürüyerek, şiir dünyamızı yalancı fikirlerden, bâtıl zevklerden, gönlünü tembellikten alan itiyat hayranlıklardan, mânâsız, boş teneke gürültülü şöhretlerden temizlemek için elinden geldiği kadar çalıştı. Hamakatle, zevksizlikle her an güreşti. Bugün yeni bir nesil, yirmi sene evvelkinden başka türlü düşünüyorsa, bunda Ataç'ın büyük hissesi vardır.

Nurullah'ın, genç yaşında ölmüş bir şâirden bahsedişini gördünüz mü? İnsana ve sanata bağlılığın ne olduğunu onun rahmetli Kemal Ahmed'den bahseden yazısında, bir kere daha duydum.

Nurullah sadece sahte şöhretleri yıkınakla kalmadı. Sade yeni şiiri, mikyası türkçenin güzelliği olan şiiri —çünkü onun yenilik merakını böyle anlamadılar— müdafaa ile kalmadı; bize eski şiirlerimizi de tanıtınağa çalıştı. Ve bunu çok güzel yaptı. Kütüphaneler dolusu ciltler, tenkitler, tecrübeler yazınadı ama, tıpkı Yahya Kemal'in yaptığı gibi, onun zevkini tattırdı. Ne kadar güzel şeyleri kitap sahifelerinden kurtarmıştı. Bâkî'yi gerçek çehresi ve büyük zenginlikleriyle ondan öğrendik. Nâilî'yi, Neşatî'yi zevkimiz için o eledi. Şeyhülislâm Yahya'yı, Yahya Bey'i ve daha birçoklarını o yeni bir iklim bulur gibi buldu. Her makalesinde bize onlardan kucak dolusu mücevher taşıdı. Şiirin nasıl tanıtılması lâzım geldiğini bize bir eski reçeteden iksir hazırlar gibi, dikkatli, ince tahlillerle öğretti. Hangi dostunun hâfızasında Nurullah'tan öğrenilmiş birkaç mısra yoktur. Onun sayesinde —daha evvel Yahya Kemal'in— eski şiirin güzel tarafı artık kütüphanelerde uyumuyor; güneş ışığında çıplak atletler gibi geziniyorlar.

Bu makalelerin henüz bir kitap hâlinde toplanmaması, onların tesir sahasını belki daraltmıştır. Fakat bu tesir mevcuttur; hattâ en fazla tesir edecek şekilde. Çünkü bu mektuplar, asıl muhataba, gelecek zamanlara hitap edeceklere gitmiştir.

Nihayet Nurullah, bize bazı fikir meselelerinin kapısını açtı. Bizim yaşta-

kiler için değilse bile, gençler, yeni yetişenler için bunun ne kadar mühim olduğunu bilmem söylemeğe lüzum var mı? Bu fikirlerin ekildiği genç dimağlar, onları besleyebilecek bir zemin hâline gelirlerse, elbette ki, edebiyatımız başka bir manzara alacaktır.

Nurullah kendisinden şüphe eden adam sıfatıyle, durmadan fikirler arasında gezindi. Bütün çok okuyanlarda olduğu gibi, Nurullah kendisinde bu okumaların doğurduğu müstear şahsiyetleri —yahut fikirleri— her yıkmağa çalıştıkça, biz zenginleştik. O kendisini aradıkça, okuyucuları kendilerini buldular. Türk matbuatı yirmi seneden fazla bir zamandır bu kalıptan kalıba girişi seyrediyor. Nurullah'ı fikir değiştirmekle itham ettiler. Gerçekte ise o, çok rasyonel bir şey yapıyor, kendisini tam görmek istiyordu. Bütün diyalektikler dışarımız içindir. Kendisi de tenakuza tahammül etmediğinden, Nurullah hep yeniden yaşıyordu. Yaşadığı için tesir altında kalıyor, her tesirden yeni bir isyanla sıyrılıyordu.

Fakat daha güzeli var. Bütün bunları yaparken, titiz bir zevkle türkçeyi işliyordu. Sonunda bize *Hâtıralar*'ın o ince, âdeta şeffaf tül ve nüans örgüsünü veren ve nihayet onu da beğenmeyip ötesine geçen bir yığın üslûp süzgecinden geçti. Bugün Nurullah, türkçeyi en fazla sevenlerden biridir. Biraz daha mutedil olmasını benim şahsen temenni ettiğim bu sevgiye hürmet etmemek imkânsızdır. Türkçe bu titiz üslûpla bir yığın ecnebi eserini kazandı. Onun Stendhal tercümeleri, türkçenin en güzel eserlerindendir. Yarının çocukları, Stendhal'i bazı tercümelerde olduğu gibi, körün eliyle kabartma seyretmesi şeklinde değil, türkçede açmış bir mevsim gibi okuyacaklardır. Fakat sade Stendhal mi? Balzac, Flaubert, Laclos...

Hayır Nurullah Ataç, seni, sanatı, türkçeyi, insanı sevmek şartıyle, küçük veya orta görmek kabil değildir. Sen devrimizin en çalışkan ve en faydalı adamlarından birisin. Eserlerin zevkimizin ve edebiyatımızın çok hususî ve lezzetli bir köşesidir. Haksız serzenişlerinle bana hakkında düşündüklerimi söylemek fırsatını verdiğin için sana ayrıca teşekkür ederim.

CUMHURİYET, nr. 7739, 5 Mart 1946

NURULLAH ATAÇ İÇİN

Şiddetli bir sinüzit o günlerde bir jüri işimin de bulunduğu Ankara'ya gitmemi önlemeseydi, belki onu son bir def'a görecek, hiç olmazsa cenazesinde bulunacaktım. Ama böylesi daha iyi oldu. Her şey uzakta geçtiği için onu her yerde düşünebilir, her tarafa birden dağılmış sanabilirim.

Ölümünden iki gece evvel bana son yazısından bahsettiler, fazla ehemmiyet vermedim. Çoktan beri dostlarına ve hayata ölümle nazlanır olmuştu. Bilhassa hepimizin dostu ve kardeşi olan karısının ölümünden sonra bu hâli artmıştı. Kaldı ki, Montaigne hayranı, insan talihi ile hesaplaşmaktan hoşlanırdı. Kendisini dertlerine, acılarına o kadar kolay teslim eden Nurullah, düşüncesiyle stoikti. Hülâsa, bu çok sevilen adam, kendisine ait şeylerde yolumuzu çok evvel kesenlerdendi. Ertesi sabah yazıyı kendim okuyunca, içim burkuldu. Bir şeyler olacağından korktuğum için değil, sadece acılığı yüzünden biraz da kendisini çok iyi anlattığı için Galib'ten seçtiği :

Âb-ı hayât-ı sohbet-i alıbâbdan cüdâ,
Mâhîleriz ki lücce-i deryâya hasretiz.

beytinin bile oradaki hakikî mânâsını anlayamadım.

Nurullah Ataç için ölüm ancak bu olabilirdi. Dost görmemek, insan sesi işitmemek, edebiyattan ve şiirden bahsetmemek, buluşlarını, düşüncelerini, bir gece evvelki okumalarında rastgeldiği şeyleri anlatmamak, sevdiği, hak bildiği veya hoşlanmadığı, hattâ bir çocuk gibi tutturduğu şeyler için kavga etmemek... Bütün hayatını bu "sohbet" kelimesinde toplayabilirsiniz. Gençliğinin büyük bir kısmı Sohbet adlı bir mecmua çıkarmak hulyasıyle geçti. Yazılarının büyük bir kısmını sonradan "Söyleşi" ye çevirdiği bu ad altında yazdı. Ve şimdi hayatına bakarken bunun baştan aşağı ses perdesi daima değişen bir sohbet olduğunu gayet iyi anlıyorum. Nurullah'ın düşüncesi her an kaynayış hâlinde, hiç durmadan duman, köpük, kızgın su zerreleri saçan bir kaba benzerdi. Konuşma, bu mucizeli kabın tabiî dolma ve boşalma şekliydi. Nurullah, konuşmayı her şeklinde, komediden drama, büyük duygu açılmalarından hakikî sinir buhranlarına kadar severdi. Hiç kimse onun kadar yalnızlığa düşman olmadı. O, mahremiyet denen şeyi ne etrafı, ne de kendisi için tanıdı.

1922 yılında İsviçre'den döndüğü günlerde *Dergâh* mecmuasında tanıştık. Benden iki yaş büyüktü. Belki şiir zevki ve umumî edebiyat anlayışıyle bizden pek farklı değildi. O da Yahya Kemal'i, İsviçre'de tanıdığı Yakub'u, Hâşim'i seviyor, son Fransız sembolistlerini okuyor, çok iyi aruz bilmesine rağmen, gene bizim gibi hece ile şiir yazıyordu. Fakat tercüme ve Fransız edebiyatındaki bilgisi bizden üstündü. Sürrealizm gibi cereyanlara ve o senelerin başka modern hareketlerine fazla alâkası olmamakla beraber, günün Fransız edebiyatını bir tarafından olsa da yakından takip ediyordu. Yukarıda onun için Montaigne hayranı dedim. Bu büyük muharrire kimlerden ve nasıl gittiği de mühimdir. Nurullah'ın zevkini uzun zaman *Action Française* gazetesi idare etti. Daha o günlerde *Dergâh* muhitinde çok beğenilen Maurice Barrès'e ve Anatole France'a karşı Maurras'ı tuttuğunu gördük. *Action Française* zevk ve düşüncesinde Neo-klâsikti. Benim bu cereyandan ancak Moréas'ın birkaç şiiri ile haberim vardı. Maurras'ı hiç okumamış, Léon Daudet'nin adını bile duymamıştım. Fransızcanın ortasında bir fırtına gibi esen bu lezzetli yazarı ben onun vasıtasıyle tanıdım ve uzun zaman severek okudum. Nurullah'ı Montaigne'e asıl götüren odur. Nurullah'ta Léon Daudet'den birçok tik kalmıştır. Fakat en mühim olanı, az çok ona benzeyeni seçip sevmesidir. Yalnız şu farkı da işaret edeyim. *Melankolya* ve *Shakespeare'in seyahati* muharriri fransızcayı her adımda genişleten, lûgatı kafasında her an hazır bulan adamdı. Nurullah ise tam aksine bir usûlle sonunda türkçeyi daraltarak konuştu. Cımbızla kelime ayıkladı.

Daha ayağının tozunu silkmeden edebiyata girdi. *Dergâh*'ta şiirler, makaleler yazdı. *Akşam*'da tiyatro tenkitleri yaptı. Büyük bir fantezisi, kendisine göre tiryakilikleri vardı. Tiryakilik her cemiyette ve her edebiyatta sevilir. Okuyucu, eski mutlak hükümdarlar gibi, sevimli ve zekice olursa, terslenmekten de hoşlanır. Şüphesiz burada işe biraz yapmacık karışır, fakat hiç bir yapmacık tek başına değildir. Arkasında dayandığı bir psikoloji, bir çeşit hazır zemin ister. Nurullah da böyle idi. Öfkeli mizacı, neş'esi, kendine seçtiği görüş zaviyeleri, beyhude nezaketlere tahammül edemeyişi, nihayet o çetin zevki onu tok sözlü yapıyordu.

Daha *Dergâh*'ta ilk gördüğüm gün üzerimde rastgeldiğini gagalayan ve durmadan konuşan huysuz bir papağan tesiri yapmıştı. Bir saat sonra gagasının ve ayaklarının ucunda hepimizden yolunmuş bir yığın tüy, tepemizden doğru hâlimize hiddetli hiddetli gülüyordu.

Yazılar biraz gelişince konuşmasının lezzetine ve üslûbuna erdi. Şüphesiz çok şaşırttı ve etrafında büyük hiddetler uyandırdı. Yahya Kemal gibi izah ederek konuşmuyordu. Hiç bir dünya görüşüne açıkça dayanmadan, hiç bir inancı istismar etmeğe tenezzül etmeden, sadece zevk denen ve kendisinde âdeta insiyakî olan melekeye dayanarak asıp biçiyordu. Kaleyi içten fethetmesini pek bilmezdi. Tek başına, bayrağı yakaladığı gibi hücuma geçenlerdendi. Fotoğraf çektirir gibi, Mabeyinde bayramlaşmağa gider gibi konuşmaya alışmış bir edebiyatta, bu herkesin ayağına basa basa yürüyen adam, elbette birtakım hiddetler uyan-

çıracaktı. Nurullah, etrafını kızdırdığı derecede sevildi. Bu hiddetin dalgaları edebiyatımızda daima görülecekti, tıpkı hakkı olan sevginin dalgaları gibi.

Onda edebiyatçılarımızı şaşırtan şey, o zamana kadar gördükleri o nazlı ser çiçeği muamelesine birdenbire son verilmesi idi.

Filhakika Tanzimat'tan beri bizde edebiyatçı, muayyen siyasî vaziyetler dışında, pamuk içinde saklanan bir çeşit cam - insandı. Aman kırılmasın! İlk önce Yahya Kemal, onu pamuk muhafazasından çıkardı. "Haydi git, herkesin yaşadığı havada yaşamağa alış!" dedi ve kendi rüzgârıyle bir iyi çarptı. "Hele şu türkçeyi doğru söylemeğe çalış! Hiç camdan insan olur mu?" Nurullah bu konuşmaya başka şekilde devam etti. Daha doğrusu doğrudan doğruya Homonkulos'un camına hücum etti. Hattâ ilk kırdığı cam, kendi camı oldu. Nurullah'ın *Dergâh*'ta neşrettiği şiirler arasında hiç olmazsa bir tanesi vardır ki,— "Yarası kapanmaz hançer getirdim" mısraı bulunan şiirden bahsediyorum— devrin hece şiirleri arasında belki en güzellerinden biridir. O şiiri yazan genç adamın şiire devamı kadar —hele bizde— tabiî bir şey olamazdı. Fakat Nurullah şiiri bıraktı. Bu bir tükenme miydi? Hiç sanmam. İddia ettiği gibi yazmaktan ziyade yazılanla uğraşmak mı hoşuna gidiyordu? En iyi okuyanlarımızdan biri olduğuna göre, belki öyle de olsa, gene işin içinde Nurullah'ın o çetin ve çok klâsik zevkinin payı vardır, sanırım. Hayır, Nurullah zevk namına müsamahasızlığının ölçüsünü, kendi içindeki şâiri öldürmeğe çalışmasıyle verdi. Fakat, bu şâir bir tarafında daima yaşadı. Nesrinin bir devri hemen hemen şiirle yarış eder. *Cumhuriyet* gazetesinde yıllarca evvel —galiba gene bir hastalık esnasında— yazdığı *Hâtıralar* adlı yazı silsilesini hâlâ hatırlarım. Böyle, bir bütün, bir mevsim gibi, öyle yaprak yaprak dökülen bir yazıyı türkçede az okudum.

Bir gün Nurullah'la Aksaray'da ahşap bir evde oturan ve yalnızlığı içinde Nurullah'ın kitaplarının bekçiliğini yapan kızkardeşlerinden birinin evine gittik. Daha ziyade masallardaki iyi ihtiyarlara benzeyen bu kadın, boş zamanlarında makasla ve hiç dikkat etmeden kâğıt oyuyordu. Bu oymaların, en nefis dantelâlarla ölçüşebilecek fantezisini seyrederken o yazıları hatırladım ve Yahya Kemal'in onlar için söylediklerini, ona tekrarladım. Benimle bir hayli alay etti. Sonra, "ben sadece iyi okuyucuyum!" dedi. Hayır, sadece sabırsızdı, frenklerin "constance" dedikleri o çeşit ısrarı bilmiyordu ve biraz da taşıdığı silâhları ilk önce kendisinde tecrübe edenlerdendi. Bu iki kusura —ikincisine bilmem kusur denebilir mi?— bir çeşit süreksizliği de eklemek gerekir. Nurullah'ın düşüncesi, bir lâhza görünüp parladıktan sonra, yosun şeridine, bir avuç köpüğe yahut bir kayaya değişerek kaybolan su perilerine benzerdi. Bu daima konuşan adam, kendisini bir noktada toplamaktan, derinleştirmekten hoşlanmazdı. O, çok kuvvetle gören, hattâ çok def'a en derine inen, fakat baktığından hemen yorulan bir ilk bakıştı.

Zevki için klâsik dedim. Evet, biraz acaipçe, huysuzca olsa da gene klâsikti. Daha doğrusu barok'la karışık bir klâsikti. Çünkü Nurullah, her şeyden önce mizaçtı. O, bana edebiyatımızda daima Ahmed Vefik Paşa'yı hatırlatmıştır.

Bu klâsik tarafıyledir ki, eskiyi o kadar iyi anlardı. Neslimizden hiç kimse eski şiiri onun kadar tanıyıp sevmedi. Hâfızasında binlerce mısra vardı. Ben sevdiğim mısraların büyük bir kısmını ondan öğrendim. 1928 de Konya'dan Ankara'ya geldiğim zaman onu Divan şiirinin içinde yüzer buldum. İstanbul'da buluştuğumuz zaman, tekrar Ankara'ya gidince, gene bu araştırma devam etti. *Kezban'a mektuplar*'ın büyük bir kısmı onun seçişleriyle doludur.

1932 ye kadar süren bu Ankara yılları en güzel devremiz oldu. Nusret Hızır'la beraber tam bir sacayaktık. Günün her boş saatinde birbirimizi arar, bulur ve hele gecelerimiz behemehal beraber geçerdi. Hiddetli, sevimli, gülünç ve güzeli yakalamasını bilen, daima dost, vefalı Nurullah, o gecelerimiz ne oldu? Valéry'de, Proust'da, Gide'de, Nerval'de, eski şâirlerimizde, Yahya Kemal'de kendimizi bulduğumuz ve sanki sonsuzluğa kadar kendimizi kaybettiğimiz geceler... İçtiğimiz rakıdan ziyade okuduklarımızın ve konuştuklarımızın bizi sarhoş ettiği geceler... Orta yaşa yaklaştığımız bu yıllarda, asıl gençliğimizi yaşadık. Fakat kaybolanda gecikmeyelim.

Nurullah için edebiyat yaşanacak tek şeydi. Şiirden, edebiyattan başka şey tanımazdı. Halbuki pek az insanda gördüğüm şekilde hareket ihtiyacı ile doğmuştu. Bir gün Ahmet Kudsi'ye "ben günde yirmi dört saat edebiyatçıyım" demişti. Pek az söz Nurullah'ı bu cümle kadar güzel anlatır. Hiç birimiz kendimizi onun kadar yalnız edebiyata vermedik. Yaşadığı müddet edebiyatımızın en canlı gazetesi o idi. Zaman zaman rastlanan haksızlıklarında, çetin ve anlaşılmaz müsamahasızlıklarında, edebiyatı bütün hayatın yerine koymasının elbette bir payı vardır.

Nurullah için huysuz dedim. Nefsi ile didişen herkes gibi huysuzdu. En imkânsız şartlar içinde yani çetin bir mizacın içinde, dünyanın en güç şeyini, şahsiyet bütünlüğünü istiyordu. Şişkine, bol keseden harcanmışa, yalancıktan duyguya ve düşünceye gerçekten düşmandı.

Son zamanlarda *Varlık*'da çıkan *Prospero ile Caliban* adlı bir dialog serisi vardır ki, birçok davranışlarını izah eder. O, kültür ve medeniyet adamı idi. Fikir onun için havaya savrulacak bir şey değildi, yaşanması gereken şeydi. Bence ondan asıl alınacak ders budur. Herkes dünyanın yuvarlak olduğunu bilir ve söyler. Fakat bu söylenenlerin içinde bir kısmı vardır ki, bu gerçeği bir saniye bile artık unutmaz. Çünkü gerçekler bedava yere gerçek değildirler. İşte Nurullah'ın asıl peşinde koştuğu şey, bu idi.

Bunu söylerken dostumun her yaptığında, bütün kavgalarında, dargınlıklarında haklı olduğunu iddia etmiyorum. Onun kendisini olduğu gibi kabul eden tarafı da vardır. Ve bu yüzden tezatlar içinde yaşardı. Yaradılışı büyük fikir saplanmalarına, kuruntulara, mantığa çok müsaitti. Hattâ bu tarafı daha üstün basardı.

O kadar sevdiği ve her coştuğu anda şiirlerini okuduğu Yahya Kemal'e karşı son zamanlarındaki davranışında elbette bunun bir payı vardır. Dildeki aşırılığı da bu cinsten muakalelere dayanıyordu. Cevdet Paşa'dan sonra bizde en ciddî tarih hareketine girişmiş olan Hammer mütercimi Ata Bey'in oğlu olmasına rağ-

men, Nurullah tarihin nizamını almamıştır. Tarih, terkiplere fazla dokunulmamasını öğretir. Onların kendilerine mahsus hayatları olduğunu ve kendi zaman kanunları bulunduğunu kabul eder.

Dil meselesi yüz seneden beri cemiyetimizin en keskin, hattâ öbürlerini yutmağa hazır meselesidir. Nurullah'ın onunla meşgul olması tabiîdir. Fakat ona yalnız akıl hesabıyle gitmesi, o abes safçılığa düşmesi, bir cemiyeti en canlı meselesinde birtakım imkânsız "dilemma" lar karşısında bırakması, en hâlis türkçe kelimeleri dilden atmağa kalkması bir türlü anlayamadığım şeydir. O, milletimizin dilini en iyi konuşan adamdı; bir klan diliyle konuşmağa kalkıştı. Ne yazık! Akıl her zaman akıl değildir ve olamıyor.

Bütün bunları ölümü dolayısıyle yazdığım bir yazıda hatırlamağa mecbur kaldığım için müteessirim. Ama, dil bir millet için her şeydir. Evet Caliban'a karşı daima Nurullah ile beraberim. Fakat Coriolan olup da Roma'nın karşısına geçtiği zaman, ondan ister istemez ayrılırım. Çünkü dil Roma'nın kendisi, yani hakikî vatandır.

Şurası var ki, bunlar ve bilhassa hiç bir zaman akıl erdiremediğim devrik cümle meselesi aramızda devamlı münakaşa mevzuu idi. Zaman zaman bana bu yüzden kırıldığını da bilirim. Fakat üzülmezdim. Çünkü, kalbindeki yerimin hazır olduğundan emindim. İlk tesadüfte bir iki nazdan sonra kapılar açılırdı.

Çünkü bu akıl adamı aynı zamanda bir duygu adamıydı. Belki duygularına karşı fazla afifti, onları her zaman göstermezdi. Fakat bu cevherin nerede ve ne zaman sarfedileceğini iyi bilirdi.

Çok ve çabuk değiştiğini söylerler. Fikirlere karşı kayıtsız yaşamayan herkes onun kadar değişir. Valéry'nin *Şiir* adlı manzumesini bitiren bir beyit vardır ki, onun için daima hatırlanabilir. "Beni o kadar fazla ısırdın (sömürdün) ki, kaynak bu yüzden kurudu." Evet, Nurullah fikirlere, insanlara o kadar büyük bir ihtirasla sarılırdı ki, onları tüketmese bile, onda tekrar harekete geçmeleri ve aynı kuvvetle yaşamaları için dinlenmeğe muhtaç kalırlardı.

İyi ama, niçin bütün bunlardan bahsediyorum ve ne diye sevgili Nurullah, senin hâtıranı böyle delik deşik ediyorum? Ben bu yazımda yalnız senin ölümüne ağlayacak, benim de kızım olan Meral'e dert ortaklığı edecektim. Fakat hakikaten seni ölmüş sayabilir miyim? Her an yanımda değil misin? Ve olmayacak mısın? Bütün sevdiğim şeylerde seni bulamayacak mıyım? Kavgasız günümüz olur muydu Nurullah?

CUMHURİYET, nr. 11802, 4 Haziran 1957

MİLLÎ MÜCADELEDE ERZURUM

Millî Mücadele tarihini bugünkü nesil belki de sadece bir zafer tarihi olarak görür. Gerçekte ise bu zaferlerden evvel, onların yeni bir nizam gibi ortasından fışkıracağı bir yığın ıztırap, ümitsizlik ve çırpınma vardır. Türk tarihinin hiç bir safhası 1918 ile 1919 arasındaki günler kadar acı olmamıştır. Silâhlarımızı tekrar elimize aldığımız günden itibaren kurtuluş devri başlar. Çünkü düşmanını karşısında görmek, onunla döğüşmek, işi psikolojik sahadan çıkarır; insan iradesinin dışında görünen çehresini atar, hayatın gündelik işleri arasına sokar. Mondros Mütarekesi Türk milleti için böyle kader çehreli bir hâdise olmuştu. İmparatorluk yıkılmış, enkazı arasında yaşıyorduk. Misak-ı Millî bu yıkılışın üstünde ilk vuzuh güneşidir. Onun aydınlığından yeni bir hayatın yolunu görmeğe başlarız. Kars milletvekili Cevat Dursunoğlu'nun kitabı bu vuzuha gidişin tarihidir. Pek az kitabı bu kadar lezzetle ve alâka ile okudum.

Tesadüf bana 1923 de, Millî Mücadelenin hızı hâlâ devam ederken, Erzurum'da bulunmak fırsatını vermişti. Cevat Dursunoğlu'nun kitabında son macerasını o kadar serahatle anlattığı yanmış, yıkılmış şehirde bir kılınç artığına benzeyen, fakat çok imanlı insanların arasında geçirdiğim bu birçok senede hemen her akşam başka ağızlardan bu kitabın anlattıklarını dinlemiştim. İlk kongrenin açıldığı binayı, Atatürk'ün misafir olduğu yeri, *Albayrak*'ın çıktığı matbaayı, onu çıkaranları, hareketin yaratıcı aydınlığı üzerlerinden çekildiği için, hiç bir davasız, alelâde, fâni hayatıyle tekrar yaşamağa başlayan, fakat mukaddes tecrübeden kendilerine sinen vakar ve ulviyeti kaybetmeyen bütün bir halkı, hülâsa kitapta adı ve hikâyesi geçen her şeyi, hepsini az çok tanımıştım. Onun için bu kitabın çıkmasını bekliyordum. Onun tâ o zamanlardan beri tanıdığım ve çok sevdiğim bir dostum tarafından yazılmasına ayrıca sevindim. Şurası da var ki, Cevat Dursunoğlu, bu kitabı yazmak için en yetkili insanlardan biriydi ve yazmaması gerçek bir eksiklik olacaktı.

"Talihin bir lûtf-ı eseri olarak bu ilk kurtuluş günlerinde (Millî Mücadelenin ilk zamanları) birçok mühim hâdiselere şâhit oldum. Bunların bir kısmında bana da vazife düştü. Gücümün yettiği kadar bu vazifeleri yapmağa çalıştım ve yeni Türk devletinin kuruluşunu görmek gibi büyük mükâfata da mazhar oldum."

Millî Mücadelede Erzurum, ancak bu satırları söyleyebilecek bir insan tarafından yazılabilirdi.

Kurtuluş Savaşı, bizim için o kadar azizdir ki, ona dair hiç bir şahadetin, hiç bir hâtıranın kaybolmasına razı olamayız. Bence yeni Türk edebiyatı bu hâtıralardan başlayacaktır ve başlamalıdır. Kaldı ki, bu mücadelenin Erzurum safhası, bir çığın kalkış noktası kadar mühimdir.

Anadolu'nun kurtuluş yolunun, fetih tarihinin yolunu takip etmesi, ikinci Türk devletinin kuruluşunun da tıpkı birincisi gibi sarp dağların arasında hazırlanması bir tesadüf müdür? Yoksa coğrafyanın da kendisine mahsus bir muayyeniyeti, bir talihi mi vardır?

Bunu kestirmek oldukça güçtür.

Fakat Malazgirt güneşiyle Dumlupınar güneşinin ilk hızlarını aynı yerlerden alması, aynı tepelerden menzil menzil inerek bütün yurda dağılması, işe bir masal, bir destan çeşnisi veriyor.

Muhakkak olan bir şey varsa, birkaç ateşli gencin Erzurum Müdafaa-i Hukuk'unu teşkil etmelerinin, komşu vilâyetler dâhil efkâr-ı umumiyeyi mukavemete hazırlamalarının, şümullü bir halk hareketini böylece uyandırmalarının, Gazi Mustafa Kemal'e bir hareket noktası hazırladığıdır. Mustafa Kemal Paşa işe başka noktadan başlamağı hesaplarına, tarihî şartlara, hattâ tesadüflere daha uygun bulabilirdi. O zaman millî hareket başka bir yerden başlardı. Fakat bu gençlerin, bu halkın, onlarla gizli, âşikâr işbirliği eden bu generallerin ve ordu mensuplarının, Kars hudutlarında döğüşen ve sınırın tamamlılığını muhafazaya çalışan çetecilerin ve yarbay Rawinson'un Ermenistan'a sandık sandık gönderdiği top kamalarını, cephaneyi hudutta basıp silâhın memleket içinde kalmasını temin eden insanların yaptığı iş gene küçük olmazdı.

Nitekim İzmir dağlarında işgal ordusunu zayıf ateşiyle muhasara altına alanların, Balıkesir'de Millî Müdafaa Cemiyeti'ni kurup döğüşenlerin, Cenup vilâyetlerini arslanlar gibi müdafaa edenlerin yaptıkları işler hiç de küçük işler değildi. Vazife kelimesinin birçok mefhumlar gibi hududu geniştir. Mektep çocuğunun vazifesini yapması ayrı şeydir; kendi vicdanının emrettiği şeyi tam sırasında yapmak ayrı şeydir. Kaldı ki, Millî Mücadelenin şümullenmesi hareketinde bu bir avuç gencin hazırladığı muhitin mühim hissesi vardır. Çünkü kitabın mukaddimesinde dediği gibi "Herkesten önce bütün bu sebepleri ve daha ilerisini gören Atatürk, memleketin birçok yerlerinde başlayan millî hareketler arasında Erzurum'u seçerek buradaki teşkilâtın başına geçmiştir."

Kitap, adından da anlaşıldığı gibi İstanbul'da Süleyman Nafiz'in delâletiyle kurulan Vilâyet-i Şarkiye Erzurum Şubesinin tarihidir. Hâtıra sahibi, Mütareke İstanbul'unun perişan vaziyetinden kısaca bahsettikten sonra, memleketine dönüşünü ve arkadaşlarıyle beraber bir halk hareketini hazırlamak için sarfettikleri faaliyeti anlatır. Erzurum'da ilk toplantısını 6/3/1335 tarihinde yapan, bin türlü müşkülât içinde halkı hazırladıktan sonra, ordu ve civar vilâyetlerle münasebete girişen cemiyet, nihayet, ilk vilâyet kongresini yaptıktan sonra Trabzon'la da anlaşarak civar vilâyetlerle beraber umumî bir kongrenin esaslarını hazırlar. İşte bu umumî kongreye o esnada Erzurum'a gelen Atatürk reislik yapar.

Yarının tarihçisi ve romancıları uzun ve hazırlayıcı yolculuğunun sonunda Erzurum'a gelen Gazi Mustafa Kemal'in bu imanlı insanlarla ve onların etrafındakilerle karşılaştığı andaki düşüncelerini bilmeyi ne kadar isteyeceklerdir. O, bir avuç insanın yüzüne kim bilir nasıl bir ferahlık duygusuyle bakmıştı.

Fakat onların, daha gelir gelmez ve ilk fırsatta küçücük teşekküllerinin başına geçirdikleri kahramanı nasıl bir ümitle selâmlandıklarını, onu aralarında bulmaktan nasıl mesut olduklarını Dursunoğlu'nun kitabında görüyoruz. Mustafa Kemal, 3 Temmuz 1919 da Erzurum'a gelir, 9 Temmuzda askerlikten istifa eder. 10 unda reisliğine seçildiği heyet-i faalenin çalışmasına iştirak eder. 23 Temmuz 1919 da "pek mütevazı" bir mektep binasında Şark Vilâyetleri Kongresini açar.

Bu kongre ile yalnızlık, kapalı muhit çalışması bitmişti. Erzurum'daki halk hareketi bütün vatana taşacaktı. Cevat Dursunoğlu'nun kitabından şunu öğreniyoruz: Erzurum Müdafaa-ı Hukuk Cemiyeti başlangıcında kendi imkânlarına göre çalışmayı düşünen bir teşekküldü. Şark vilâyetleri tehlike içindeydi, orada bir halk hareketine lüzum vardı. Bu imkânları vatanın bütün imkânlarıyle birleştirmek gayesi programında kendiliğinden mevcuttu. Şurası da var ki, bu tahakkuk ettiği takdirde, elde edilecek mukavemet kuvveti hakikaten büyüktü. Mağlup olmamıza, silâhlarımızı teslim etmemize rağmen, devrin en tecrübeli, ateş altında pişmiş bir ordu kadrosuna sahiptik. Daha Mustafa Kemal Paşa İstanbul'da iken silâhların teslim edilmemesi için yaptığı teşebbüsleri artık biliyoruz. Fert olarak milletimiz fedakârlıktan çekinir bir millet değildi. Bütün bu imkânlardan istifade ederek, onları bir yere toplayarak başarıya sevkedecek bir insana ihtiyaç vardı. Millî hareketin Mustafa Kemal'de kahramanını bulması keyfiyeti şöyle böyle bir iddia değildir. Millî şuur ve irade onda birleşmişti.

Erzurum Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti, onunla asıl gayesine, yani bütün vatana şâmil kurtuluş hareketine erişti.

Kitaptan öğrendiğimiz ikinci mühim taraf, Millî Mücadele'nin bir halk hareketi ve ihtilâl başlangıcı olmasıdır. 96 ncı sahifede Kâzım Karabekir Paşa ile Necati Bey arasındaki konuşma, bunu çok iyi gösterir. Paşa'nın:

"— Günün birinde padişah bana kolorduyu Kızılırmak hattına çek derse ve ben bunu kabul etmezsem ne olur?" düşüncesine karşılık Necati Bey:

"— Paşa hazretleri, o zaman memleketin hakikî sahibi olan millet size emir verir ve huduttan ayrılmamanızı ister..." der. Paşa da:

"— O zaman vaziyet değişir ve meşru olur..." cevabını verir.

Bu konuşma Mütareke senelerindeki psikolojiyi gösteren nâdir şahadetlerdendir.

Burada ne bütün kitabı hülâsa etmekliğim, ne Millî Mücadelenin eşiği olan şuurlu bir hareketin tam bir muhasebesini yapmam kabildir. Ben okuyucularıma sadece bu kitabın ehemmiyetini anlatmak istedim. Muhakkak ki, *Millî Mücadelede Erzurum,* kurtuluş tarihimizin mühim taraflarından birini aydınlatan bir vesikadır; ve yarın, hepimiz için aziz olacak bir yığın isim ve hâtırayı kurtarmaktadır.

Temenni edelim ki, Cevat Dursunoğlu'nun verdiği örnek tek başına kalmaz. Bu acı ve büyük senelerin her memleket köşesindeki hâtıraları ayrı ayrı yazılır. Millî Mücadele bugün ve yarın için herkesin malıdır. Kimsenin ona dair hâtırasını saklamağa hakkı yoktur. Atatürk'ün büyük *Nutku*'ndan alınacak ilk ders bu olmalıdır.

CUMHURİYET, nr. 7849, 23 Haziran 1946

KÖŞEBAŞI

Ankara'ya geçen gelişimde Kudsi Tecer bana *Köşebaşı*'ndan bazı parçalar okumuştu. Güzel bir mayıs günüydü. Evinde, ev haliyle, çoluk çocuğunun ortasında, kendisine mahsus o yavaş el işaretleri, ses değişiklikleriyle okuması devam ettikçe, yavaş yavaş kendimi İstanbul'da doğduğum, çocukluğumu geçirdiğim mahallelerden birindeyim sanmıştım.

Birdenbire piyesle alâkası olmayan, hattâ hayatıma dışardan ancak şöyle böyle girmiş bir yığın insan etrafımı almıştı. Her gün gördüğümüz, yakınlarından geçip gittiğimiz insanlar. Oyunun daha birinci perdesi bitmeden işin ehemmiyetini sezdim.

Köşebaşı, şuradan buradan alınmış bir eser değildi. İddiaları alışkanlığın, örneklere benzeme gayreti peşinde koşmanın iddiaları değildi. Hayatın kendisini konuşturmak istiyordu. Dolambaçlı, girift hiç bir tarafı yoktu. Gerçekten bir mahalle kahvesinde oturmuş önümden yavaş yavaş adımlarla geçip giden hayatı seyrediyor gibiydim. Her gün gördüğümüz o binlerce mânâsız gidiş gelişlerle dolu, bazen bir ölümün, bir doğumun, insanı ağa tutulmuş bir hayvan gibi kıvrandıran ezici hallerin şekilsiz akışını birdenbire mânâlandırdığı gündelik hayat yok mu? İşte o. Fakat hayattaki dramın duygusuna ermiş, onu kendinde en yüksek sezgi halinde bulmuş bir insanın elinden çıktığı için, bu oyunda bütün o dağınık unsurlar hayatta olduklarından daha başka türlü canlı, daha kuvvetli, daha tesirli, kısaca bir bütün olarak görünüyorlardı. Bu bütünün içinde tanımadan tanıdıklarımız, bakkal, kasap, kahveci, sütçü, bekçi konuşuyor, hüviyetlerini buluyorlar. Sanki Kudsi Tecer Yunan korosunun nağmelerini yüzlerce ağza dağıtmış, onlar oyunun gizli çatısını kuran Macit Bey'in ölümü ile Saffet Hanım'ın kızının evlenmesi etrafında küçük bilgilerden, dedikodulardan, öfkelenmelerden, sevinmelerden, budalaca hesaplardan, saman alevi gibi parlayan ruh cömertliklerinden bir ağ örüyorlar. Bıraktığı mahalleye yirmi yıl sonra dönen Yabancı, kendi talihinin acılığını bütün bu gevezeliklerden öğreniyor.

Macit Bey ölmüş. Bir kızı var. Bir de oğlu vardı. Fakat hayat devam ediyor. Bakkalın da hesapları var; kahveci ile mahallede iki ayrı politika güderler. Onlar konuştukça mahalle, mahalle olmaktan çıkıyor, bütün bir talih oluyor. Kendi talihimiz. İktisat şartları bozuk bir topluluğun talihi. Eğiliyoruz, eğiliyoruz, kendimizi görüyoruz. Gülüyoruz fakat merhametten de içimiz burkuluyor. Sevini-

yoruz, çünkü insanı en zayıf taraflarından görüyoruz. Düzgünsüz insanlığın karşısındayız. Onun için kendimize şüphe ile bakıyoruz. Acaba biz de böyle miyiz? Olsak da ne çıkar? Biz yokuz, hayatın kendisi var.

Köşebaşı nedir? Bir semtin gündelik hayatı, bir mahallenin yirmi dört saati. Hepimizin birden dokuduğumuz o büyük hayat kumaşının her sabah horozlar öterken tezgâhtan alınan parçaları. Sonra insan ruhuna bakış. Sonra insan kaderi üzerinde düşünme. Sonra türkçeyi halkın ağzından alıp bir teknede yoğurma, ondan yepyeni bir terkip meydana getirme. İşarete benzeyen konuşmalar, sükûta benzeyen işaretler ve onların aralığında ebedî yüzü ile hayatın kendisi. Üstelik bu bizim hayatımız. İstanbul'un bir köşesinin hayatı.

İşte bizim sahnemiz, işte bizim tiyatromuz. *Köşebaşı,* bence, Türk tiyatrosunun kendi kendisini bulma yolunda attığı kuvvetli bir adımdır.

KÜÇÜK TİYATRO, nr. 1, 27 Aralık 1947, s. 12-13

BİR KADININ JURNALINDAN

Yunus Kâzım Köni, kendi köşesinde sessiz bir amatör çalışmasını tercih eden bir sanatkârdır. Çok kıdemli dostum için bilmem bu sıfatı kullandığım iyi oldu mu? Ben sanatta amatörden korkarım. Onda ürkeklikle, bu duygunun en tehlikeli yüzü olan o gayesiz cesaret çok defa elele yürür. Amatör fazla uzletin verdiği garip meydan okuyuşlarının, bir takım perdeleri yırtanıyacağını bilmekten gelen bazı ümitsizliklerin adamıdır; bunlar esere her şeyin kendi etrafında döndüğünü vehmettiren keyfî bir eda, zarurî nizamların üstüste inkâr ve kabulünden gelen bir nevi aksaklık verir. Çünkü sanatta nizam evvelâ şahsın ölçü hissidir. Onu bulamayınca diğer ölçüler de kaybolur. Meğer ki, ancak şimal milletlerinde gördüğümüz o spor için spora benziyen, yani zaferlerini kendi yalnızlığında idrak etmekten hoşlanan ve tek başına kaldığı zamanlar dahi oyunun bütün kaidelerine riayet edince mesut olan çalışmalardan olsun. İşte Yunus Kâzım'ın hikâyelerini okuduğum zaman duyduğum bu oldu. Yunus Kâzım için amatör kelimesini, edebiyat meydanına hiç bir şahsî iddia taşımadan, nefsini tatmin arzusunu getirmeden, bütün rekorları yalnız kendi içinde ve kendisi için kıranlardan olduğunu düşünerek kullandım. O adalelerini bir takım nahvetlerle yağlayıp gözlerimizin önünde kabarta kabarta dolaşmadan değerlerin cetvelinde ileriye gitmesini biliyor.

Bununla beraber ne kadar sessiz olursa olsun her çalışma bir yığına ve çoğalmadır. Yunus Kâzım bugün tercüme, telif bir yığın eserin sahibidir. Onun yakında çıkacak eserleri arasında şiir ve şair üzerindeki iki makalesini bu çalışmanın başında sayayım. *Ufuk çizgisi* şairi bu deneme ile bizde şiir ve sanat meselelerini lâyık olduğu plânda mütalaa edenlerin başında sayılmalıdır. Gene Eflatun üzerinde bir tercümesiyle Epikür tercümeleri (1) hikâyecimizi kadim felsefenin dostlarından biri olarak bize tanıtır. *Mahmurluk* adlı hikâye veya diyalog—fakat bu sonuncu isim üzerinde fazla ısrar etmek istemem; çünkü konuşmanın gelişmesinde fikir daha ağır basar— bu dostluğun eserlerindendir. Ben *Bir kadının jurnalindan*'ı okuyanlara bu diyalogla başlamalarının muharriri veya içindeki büyük tezadı anlamak hususunda yardımı olacağına kaniim.

---

(1) Eflatun'un İdea nazariyesi 1937. Bilgi teorisi 1938, Epikür'ün yaşama sevinci felsefesi 1945.

Onlar bu hikâyede Yunus'un insan ve hayat telâkkisini göreceklerdir. Bu, her gün olup biten şeylerin âşıkı, müşahedelerini çok sert bir ölüm düşüncesinin üzerinde toplar. Bu diyalogdan baştaki hikâyeye dönülürse o zaman insan aktüalitelerinin düşünen nefisteki hakikî mahiyeti daha iyi görülür. Yunus'un insanları bir eski zaman vazosu gibi siyah bir zemin üzerinde hayatlarının basit oyununu oynuyorlar.

Bir kadının jurnalından adlı hikâyeyi muharrir bana kitabın neşrinden birkaç ay evvel okumuştu. Yaşanmıştan ziyade okunmuş ve düşünülmüş şeylerin hatırasıyle zengin bu eser beni çok düşündürmüştü. Romanesk, musiki çılgını ve maceranın sihirli davetini her zaman içinde duyan bir Almanya üzerine vurmuş olan bu inkıraz arifesindeki Bizans masalını dinlediğim günlerde ben Bettina von Arnim'in mektuplarını okuyordum. Bir taraftan sonra kendisiyle evlenmeğe razı edeceği Von Arnim'i seven, diğer taraftan rüyalarında ihtiyar Goethe'nin önünde dans etmekten hoşlanan ve —gene rüyasında tabiî— üstündeki tülleri bir bir atarak onun ihtiyar bir meşe dalına benzeyen ve hemen hemen o kadar derin bir zaman ufkunu taşıyan kolları arasında uyanan bu acaip ve zeki kadın, bir sanatın ve bir devrin üstünde bakışlarının ve tezat halinde duygularının izini hâlâ seyrettiğimiz bu musikî ve rüya fırtınasıyle Yunus'un hâtıralarını mesut bir şekilde ifşa ettiği kadın hayalimde nedense birleşmişti. Onun için hikâyeyi kitap şeklinde elime aldığım zaman bu duygumu kontrol edebileceğimden memnunum. Okuyunca bu yakınlığın hikâyenin hüviyetindeki ikizlikten geldiğini gördüm.

Muharrir, Bizans'ın son maceralarından birini bir kadının hâtıra defterinden nakletmekle, bu kadın çehresinin donuk beyazlığını ve yumuşak, âdeta hâdiselerin emrinde ruhunu oraya bir renk lekesi gibi koymakla, hikâyesinin asıl örgüsünü yapan zulüm, kan ve gaflet mahşerini âdeta bir musiki resitalinin gelecek altın felâketlerin beklenişiyle yüklü zengin fasılasına nakletmiş oluyordu. Böylece erüdisyonla hulya sıcaklığı bir ölüm hikâyesinde birleşiyorlardı.

Bizans - Türk mücadelesinin, bin türlü hulya yüklü ışığı bir bahar gecesine taşan bu mahremiyete böylece naklini ne kadar övsem azdır. Konuşmanın lezzeti içinde tadılan macera büsbütün başka tarzda cazip olur. Homiros'tan *Binbir gece*'ye kadar nev'in en güzel mahsulleri bunu tecrübe etmiştir. Anlatma sanatı zannetmem ki bu oyundan vazgeçsin. Kaldı ki bu yer değiştirme, Yunus'ta yedi asrın aralığından oluyor. İki ayrı zamanın böylece birbirine karışan ritmi bu hikâyeyi herhangi bir vaka halinden çıkarıyor. Onu bir nevi keşif edasıyle değiştiriyor. Diğer taraftan anlıyoruz ki, bizden evvelkiler, bizler için sadece kendi ihtiraslarımız arasında bir konuşma mevzuudur. Bu mahzun ebediyet fikri zamanımızın en dikkate değer ruh halidir.

Hikâyenin kendisinden bahsetmiyorum. O, mistik, meselelerinin gafili, hazza düşkün, parlak mazisiyle günün realitelerini uyuşturamıyan Bizans'ın, türkçede ilk defa görünüşüdür. Niçin şimdiye kadar yanıbaşımızdaki bu zengin madeni işletmedik? diye düşünmemek elde değil.

Muharrirde hikâye sanatının birçok şartları vardır. Bazı yeniliklere fazla

müsaade etmesine rağmen dili güzeldir; ve yer yer büyük üslûba, geniş çizgiye, kalbin gürültüsünü ve hayatın akışını beraberce içine alan o sihirli muvaffakıyetlere varıyor. Meselâ *Gladiatör*'ün son cümlelerinde olduğu gibi.

«Şehrin üstünde hemşehrilerin ve hayvanların yürüyüşünden kalın bir toz bulutu vardı. Buna akşamın nemi ve batan güneşin kızıllıkları karışmıştı. Roma, içinin kasvetini dağıtmak ihtiyacında idi. Kuytu köşelerde testiler, küpler dolusu taze şarapla ve türlü yasak hazlarla avutacağı bitip tükenmek bilmez gecelerinden birine hazırlanıyordu.»

Yunus'un üslûbu birkaç kımıldanışta büyük şehrin gecesini nasıl içine alıyor. Ağır ağır ferdî vâkıadan isimsize, muayyen olmayana doğru çıkan hikâye birdenbire orada şehrin gecesi üzerinde ışıkları değişmiş bir saat gibi ve çok yüklü susuşların belâgatiyle yani muhayyilemizi bir yığın imkân altında ezerek dönüyor.

Fakat bu üslûbun daha büyük muvaffakıyetleri vardır. O da bu hikâyelerin bazılarındaki ritmdir. Hikâye muayyen kaidesi olan bir sanattır. O şiir, hitabe, tiyatro gibi kısa ve belki de ölçülü bir zamanda gelişmek zaruretindedir. —Okuyucularım A. Thibaudet'nin *Le Liseur du roman* adlı eserinde bu bahis üzerinde çok faydalı şeyler bulabilir. Kısa ve kesif olmak, zamana hususî surette tasarruf ister. Hikâyenin zamanı —tabir caizse— son derecede enfüsî olmalı, vakalar ve cümleler müstakil birer "durée" haline gelmelidir. Hikâyede ritm dediğim şey budur. Zaten ritmden her bahsedilen yerde zaman üzerinde bir ameliye, ona istihale edercesine kudretli bir tasarruf vardır.

Bu tasarrufu, zamanın nizamını kendi organlarımızın veya sinir cihazımızın nizamına nakletmekle elde ederiz. Nasıl şiirde büyük musiki cümleleri halinde ve bizim nefes alma cihazımızı benimsiyen periyod - devreler varsa, hikâyede de böylece heyecan ve dikkatimizin kendisi olmuş periyodlar bulunmalı, söz, vaka, heyecan ve sabrımızın, dikkatimizin, hayat trajedisine mütehammil kudretimizin nabzı olan kabarışlar ve düşüşlerle devam etmelidir. Böylece herhangi tanzim edilmiş fikir veya sözler silsilesinden, meselâ raksta olduğu gibi birbirini doğuran uzvî hareketlerin nizamına gireriz.

Yunus Kâzım'ın *Bulutlu bir mayıs gecesiydi* hikâyesi bizde bu ritmin en canlı olarak göründüğü eserlerdendir. Hikâye veya Yunus'un üslûbu bir kadının, bir zayıfın ömrü etrafında henüz yakalanmış bir deniz ejderhası gibi durmadan döner. Hikâyenin her parçası —ve bilhassa bazı yerlerinde, meselâ cinayet sahnesinde— her cümle yığını bu ejderin bir soluyuşuna benzer.

Ve o mukadder oyununu yaptıkça —bu hikâyenin bir meziyeti de trajedisi içinde daima böyle olması tabiî ve hattâ lâzımdı, diye düşündürmesidir;— biz hayat darlığı, o tarifi güç her şeyden iğrenme hissi veya hayatın içimize bakan asıl çehresi olan can sıkıntısı, sevgi, hulya, bir nevi inceste'e benziyen kardeş bağlılığı, velev ki ölüm ve kanla olsun kurtulmak arzusu, zulme kadar giden merhamet ve nihayet aksiyonu yarıda bırakışıyle nefse ihanetin en korkuncu olan ruh boşanması, hayal sukutu, hodbinlik, hulâsa hayatımızı içten ve dıştan yapan şey-

lerle teker teker ve bizden bir parça olarak karşılaşırız. Şüphesiz çok zalim bir eser. Fakat hayattan farksız. Yahut bir farkı var; ondan daha kesif ve bütün hususiyetleriyle geniş. Çünkü bir insanın ömründe değil, bir muhayyilede geçiyor ve bu muhayyile gündelik hayattan topladıklarını birbirine eklemesini biliyor. Hattâ daha iyisi bu topladığı şeyler onun mümbit tarlasına düşer düşmez kendiliğinden taazzuv edebiliyorlar. Bir yüz kırışığı, bitmemiş bir el işareti, âni bir bakış onda derhal bir uzuvlaşma oluyor, (mânasız hal) den geçmişe, geleceğe doğru ikiz gelişmesini yapıyor, hayatın trajik hissini veriyor. Cinayet gecesinin zalim gelişmesini üstüste okuyunuz. Hiç birinde orada olanları olmıyacak gibi bir şey göremezsiniz.

Yunus'un burada büyük bir ustalığından bahsetmek isterim ki, onu belki de hiç okumadığı bir muharrire, Julien Green'e yaklaştırır. O da kadının kocasını öldürdükten sonra birdenbire yaptığı işe ve geçtiği yola yabancı kalışıdır. O zamana kadar mihverinden çıkmış bir muhayyile ve mantığın esiri olan zihin, kendini inkâr derecesinde devamı kaybeder. Bu nokta eserin kuvvetli taraflarından biridir. Sonu da olabilirdi. Çünkü ferdî trajedi sonuna varmış, canlı insan bir harabe, bir enkaz haline gelmiştir. Fakat hikâye devam eder. Çünkü ferdin macerası büyük bir konserde âdeta tesadüfen seçilmiş bir nottur; arkasında hayat vardır. O anonimin, geniş, insafsız ve amansız oyunudur. O ana kadar hususî bir dikkatle bu hayatı onun etrafında toplanmış gördük, şimdi onu mânasız bir çizgi olarak bu hayatın içinde göreceğiz. Asıl trajediden sonra gelen bu ikinci kısım bence birincisi kadar güzeldir. Çünkü burada hayatın asıl dehası olan kayıtsızlıkla karşı karşıyayız; küçük hesapların, ruh tembelliklerinin dünyasındayız. Büyük bir hikâyeci «Hafıza bir mezarlıktır.» der. Doğrudur; şu itibarla ki bir taraftan ideallerimizin, hayallerimizin tek ve hepsini birden kavrayan cihanı olduğu kadar ve belki daha fazla öbür taraftan da hayattaki bu kayıtsızlığın aynasıdır. Onun nabzıdır. Tabiatteki öbür kardeşlerimiz bunu bildikleri için —yahut yalnız onunla yaşadıkları için— bizden daha rahattırlar. Biz ise şekilsize şekil vermek, tesadüfte gaye aramak illetiyle hastayız. Onun için bir yığın ıztırap çekiyoruz.

Bununla beraber hayattaki bu kayıtsızlığın maskesi her an değişir. Burada zalim iken öbür tarafta alabildiğine komik veya alaycı olur. İşte *Bir cenaze alayı* böyledir. Hayat, zavallı meşrutiyet paşasını inkâr etmekteki ısrariyle kendiliğinden bir vodvil hazırlar. Rütbesinin son hakkı olan merasim bile komşusu olan emekli albaya gider. İstanbul'un fakir semtlerinin bu bir günlük macerasını Yunus nasıl yakaladı? bilmiyorum. Herhalde kendisini müphem hulyalara kaptırdığı, o tek başına, bir iç âlem sergüzeştine benziyen her şeyden tiksinme dolu gezintilerinden birinde olacak. Çünkü bu realist, garip tiksinmelerle hayata bakar. Onda bu tiksinmeler, içinde coşan merhametin ve etrafını anlama, etrafiyle birleşme kudretinin takındığı garip bir maskedir.

Kadim filozofların bu sakin dostu —*Mahmurluk* adlı son hikâyeye veya dialoga bakın!— öyle zamanlarında insanlar içinde cennetinden ayrılmış bir

melek kadar haşin bir yüzle dolaşır. Fakat galiba dostumu çok anlattım. Daha fazla ısrar, okuyucularını bir yığın sürprizden mahrum edecektir. Son olarak söyliyeyim ki *Bir kadının jurnalından* muharriri bu eseriyle sanatının en mühim menziline gelmiştir. Temenni edelim ki bu mesut başarı gelecek bir yığın üstün zaferin bir müjdesi olsun. Onları beklemek hakkımızdır. Çünkü bu kitapla tahmin ettiğinden fazla taahhüt altındadır.

CUMHURİYET, 6 Mayıs 1949

DOSTUM İSMAİL HABİB

Ölümünden on iki saat evvel beraberdik. Hem çalıştığı, hem de misafirlerini kabul ettiği, duvarları kitaplar ve resimlerle kaplı, balkonu Çamlıca'dan Beylerbeyi'ne kadar bütün manzarayı alan odasında, kapıda bekleyenden habersiz, her zamanki şakalarımızı yapmış, birbirimize takılmış, oyun oynamıştık. Akşamın yedisinde Hamdi Selçuk evine gitmiş, biz başbaşa kalmıştık. O, her zaman yaptığı gibi bitmez tükenmez, iç içe bir hâtırayı anlatmağa başladı. Ben onun zayıf, sararmış benzine, sinirli ellerine bakarak büsbütün başka şeyler, korkunç ihtimaller de düşündüm. Orta masasının tam karşısında, kanapenin bir köşesinde oturuyordu. Yüzü hiç görmediğim kadar sarı ve zayıftı. Üstelik hâlinde kendisine hiç yakışmayan bir çöküklük vardı. Gece kalmam için, her zamankinden fazla ısrar etti. Fakat yorulmasından korktuğum için, hoşuna gideceğini bildiğim en olmadık sebepleri icat ederek gitmem lâzım geldiğini anlattım. "O hâlde yarın gel... Ama mutlaka gel!..." dedi. Ve bunu sanki kendisine mutlaka bir yarın sağlamak ister gibi, birkaç def'a tekrarladı. Vaad ederek odadan çıktım. Ertesi gün pazardı ve cumartesi akşamları olduğu gibi, bazı pazar ikindilerini de beraber geçirdiğimiz olurdu. Fakat bu sefer onu yormamak, beraberken çocuklaştığımız bu adamı, artık bir tarafıyle dışında kaldığını iyiden iyiye hissettiğim oyunlara sürüklememek için gelmemekliğimin daha doğru olduğunu biliyordum. Konuşurken gözlerindeki parıltıya, neş'esine rağmen, maddesiyle dalgın, her şeye küsmüş bir hâli vardı. Belki sadece hasta olduğunu itiraf etmemek için bu kadar canlı ve gürültülü idi. İçimde hakikî bir azap vardı. Çıkarken kardeşlerine "Vaad ettim ama, yarın gelmeyeceğim, dinlensin, çok yorgun..." dedim. Gece yatana kadar hep onu düşündüm. Hep kanapede oturuşundaki yalnızlığı hatırladım. Bana bilinmez rüzgârların önüne katılmış gibi geliyordu. Ertesi sabah, birkaç def'a telefon etmek istedim. Fakat bir türlü yapamadım. Evimden Taksim'e kadar bu iş için girdiğim kahvelerden telefona dokunmadan çıktım. Hattâ bir def'asında numarayı yarı çevirmişken bıraktım. Sesimi duyarsa, gel! diyecek, ısrar edecekti. Belki dayanamayacaktım. Halbuki istirahat etmesi lâzımdı. Acaip bir şekilde rahatsızdım. Habib'e bu işlerde ilk yalanım değildi; bununla beraber, onu bekletmiş olmaktan üzülüyordum. Sonunda dikkatim kendime çevrildi: "Sinirlerim bozuk..." diye düşündüm ve hemen ertesi günü gidip kendisini görmeğe karar verdim; hastalığıyle daha yakından meşgul olmağı kendi kendime vaad ettim, bütün dost selâhiyetlerimi kullanacaktım.

Ertesi sabah uğradığım Yahya Kemal'de haberi aladım. Habib pazar sabahı yedide ölmüştü. Evinde bütün gün beklettiğimi sandığım adam, Beyazıt Camii'nin avlusunda, sulu sepken kar ve yağmurun altında, dostlarının gelip bir vakitler kendisi olan şeye son vazifelerini yapmasını bekliyordu.

Habib'i 1931 yılında Ankara'da toplanan edebiyat öğretmenleri kongresinde tanımıştım. En parlak ve şöhretli devrinde idi. Durmadan söz alıyor, sonradan çok yumuşayan kat'î hükümlü bir dille ve üslûbuna çok yakın cümlelerle konuşuyor, çoğu devamlı okuyucusu olan dinleyicilerini kendisine bir kat daha hayran ediyordu. *Teceddüt edebiyatı*'nın prestijinin hâlâ devam ettiği senelerdi. Yazarla okuyucu arasındaki sevgiyi, sözlerinin âdeta kalplerde evvelden hazır yerini salonda âdeta gözümüzle görüyorduk. Toplantı sonlarında etrafında daima büyük bir halka teşekkül ediyor ve Habib keskin el işaretleriyle ve belki daha hararetle konuşmasına devam ediyordu. Güzel giyiniyordu ve güzel adamdı. Esmer, kemikli, keskin çizgili yüzünün ifadesi çok erkekçe ve iradeliydi. Bütün hâlinden kongre boyunca az çok resmî ve ciddî kalınağa karar verdiği anlaşılıyordu. Fakat bakışlar, her lâhza kendisine ihanet ediyordu. Habib'in çok güzel, munis bakışları vardı. Bu bakışların sahibine bağlanmamak kabil değildi. Biz o günlerde Kudsi Tecer ile oldukça güç bir program mücadelesine girişmiştik. Gündüzleri sık sık söz alıyor, geceleri fikirlerimizi kabul eden arkadaşlarla ertesi günü söyleyeceğimiz şeyler üzerinde konuşuyorduk. Bir kere Habib'le beraber yemek yedik. Mahremiyetinin çok başka bir adam olduğunu anladım. *Teceddüt edebiyatı*'nın hayatıma lise öğretmeni sıfatıyle getirdiği kolaylıktan ve kitabın meziyetlerinden bahsedince pek memnun olmuştu. *Teceddüt edebiyatı,* o devir için bugün zannedildiğinden çok mühimdir. Bu kitapla o zamana kadar ancak dar çevrelerin tanıdığı bir yığın fikir, temayül ve insan birdenbire cemiyet hayatında tam yerini alıyordu. Ayrıca kitap yakın mâziye ait bir yığın kıymet hükmünü değiştiriyordu. Fakat Habib'in o geceki cûşişi bu kitabın kadrosunu çok geçiyordu. O, hep Nedim'den bahsediyor, beyitler okuyordu.

Tam dostluğumuz 1943 martında, seçimden sonra başladı. Arada ufak ve maalesef gazetelere de geçen bir hâdise olmuştu. İkimiz de yaptığımızdan mahçup olduğumuz için, aynı trende bulunmağı fırsat bildik. Ben, dışarıdaki dostlarımı gözden kaybedince, yanı başımda duran Habib'e dönerek "Allah hayırlı etsin..." diye elimi uzattım, o boynuma sarıldı ve beni öptü ve hemen o anda kendi içinde devam eden monoloğu bana hitaben tamamlamağa başladı. Habib böyle idi, ne zaman fasılası bilirdi, ne de kin tutardı. O sevmek için yaratılmıştı. Ayrıca her dostu, en uzak yerden ve yıllar sonrası gelse bile, gene o andaki düşüncesine gelmiş olurdu.

Sonradan benim "meb'us ambarı" adını verdiğim Evkaf apartmanlarındaki dairede yanyana odalarda oturmağa başlayınca dostluğumuz kızıştı, zaten o odayı haberim olmadan benim için o bulmuştu. Günler geçtikçe ondaki yaşama aşkına, dostluk anlayışına hayran olmuştum. Habib hürriyeti seven adamdı. Hiç bir dostuna tam tasarruf etmek iddiasına düşmez, bütün hürriyetini verir, insan

hâllerinin hemen hepsini mazur görürdü. Büyük ahlâkî vaziyetler müstesna, dostlarında affedemeyeceği tek suç, nefislerine karşı işledikleri hatalardı. Yazık ki, aynı şeyi kendisi yaptı, bildiği hastalığını herkesten gizledi, enfarktüsün tehdidi altında her günkü hayatını devam ettirdi. Öyle sanıyorum ki, ölümden çok korkan Habib, —adını bile ettirmezdi— hastalıktan, zayıf ve biçâre yaşamaktan daha fazla korkuyor, hattâ iğreniyordu. Bütün kuvvetlilerde, hayat sofrasına tam bir sermaye ile oturanlarda, bu daima az çok vardır. Onun son günleri hastalıklarıyle bir saklambaç oyunu gibiydi. Belki de içinde bir tarafın hasta olduğuna inanmıyor, iki senedir kendisini sarsan şeylere geçici arızalar diye bakıyordu.

Dost ve kapalı muhit adamıydı. Hayatının dostları için hemen hiç sırrı yoktu. O intihap devresi ikimiz birden Ankara'da bulundukça günlerimiz beraber geçerdi. Öğleye kadar gûyâ evde ve odalarımızda kapalı kalırdık. Hakikatte ise saatte birkaç def'a birbirimizin odasına taşınırdık. Devre bittikten sonra iki ayrılmaz arkadaş olmuştuk.

Küçük merakların ve dikkatlerin tatlılaştırdığı garip bir hayatı vardı. İstiarelerle konuşmaktan hoşlanır, bu yüzden âdeta bir mitoloji içinde yaşardı. Evinde yaptığı toplantılara dergâh adını vermişti. Bu şüphesiz, Mütareke senelerindeki *Dergâh* mecmuasının bir hâtırası idi. Habib bu dergâhın şeyhi idi. Dergâha hemen her tanıdık gelebilir, fakat ehliyetiyle kalırdı. Bu ehliyetin ilk şartı muayyen bir seviyede olmak, ikincisi de ahengi bozmamaktı. Sık sık "Ben on yedi sene bu dergâhı devam ettirdim..." derdi. Bunu söylerken sesinde ve gözlerinde hakikî bir iman safiyeti sezmemek kabil değildi. Hakkı da vardı; on yedi sene, haftanın bir gününü, hiç şaşmadan, unutmadan dostlarına vakfetmişti. Cumartesi günü ve akşamları için Habib'e yapılacak her teklif, her davet, başından reddedilmeğe mahkûmdu. "Yahu, bilmiyor musun, cumartesi dergâh günü... Hâlâ anlamadın mı?"

Evinde ve hayatında her şeyin ayrı ve cinaslı bir adı vardı. Tıpkı her şeyin hususî bir yeri olduğu gibi. Ve bu hâliyle evi bir sema haritası gibi muntazamdı. Eşya gündelik vazifelerini herhangi bir yıldızın falan veya filân hareketleri gibi değişmez bir nizamda yapar ve hemen derhal en kısa zamanda tam eski vaziyetini almak için eski yerine dönerdi. Aramızda bu yüzden bitmez tükenmez münakaşalar olurdu. Ben tirbüşonun masanın gözünde olmasıyle *Fuzulî Dîvanı*'nın yanında veya radyonun üstünde bulunmasında büyük bir fark görmediğim için bir türlü anlaşamazdık. Öyle sanıyorum ki, Habib'e bu hususta bazı şüpheler de aşılamıştım. Vâkıâ eşya daima eski yerlerinde idi ama, kısa ıttıratsızlıklarını, ihanetlerini Habib eski asabiyetleriyle karşılamıyor, hattâ arasıra gülüyordu, bile. Hakikatte Habib'in hayatı biraz ve şüphesiz başka planda Montherlant'ın *Bekârları*'na benzeyen bir hayattı. İsterseniz buna itiyatların mutlak istibdadı diyebilirsiniz. Fakat bu ev, onun dostları için unutulmaz bir yerdi. Otuz senelik maarif hayatımızdan gelip geçenlerin çoğu bu evin tiryakisi olmuşlardı. Doğrusu da bu idi. Habib'in dostluğu o gizli ve lâtif ürpermelerle dolu, hülâsa tatlı bir hastalığa, bir iptilâya benzerdi. Bu, yalnızlığın kendi içinden zenginleşmiş masalıydı.

Rahmetli Sâlih Zeki, Cevat Dursunoğlu, Hasan Âli Yücel, Avni Başman, Necmeddin, Bedreddin Tuncel, İstanbul'a gelir gelmez bu eve bir kere uğrarlardı. Cevat, âni tesadüflerimizde çok def'a bana Habib'in evinde söz verirdi. Kaybettiği dostlar içinde en ziyade Sâlih Zeki'yi arardı.

Hayatı erkekçe, hem zannedildiğinden kâmil, erkekçe bir *Pollyanna* hikâyesiydi. Kendisine ve dostlarına ait her şey, güzel, mânâlı ve benzerlerine, daha kıymetlilerine tercih edilmek için, bir yığın üstünlüğe sahipti. Radyosu, halısı, yazı masası, kitapları, meziyetleri bütün ömür boyunca tecrübe edilmiş asıl dostlardı. Son zamanlarda radyo bu iyimserlik oyununa ihanet etmişti, durmadan bozuluyordu. Habib, haftalarca bize en olmaz parazitleri dinlettikten sonra, nihayet bir yenisini tedarik etti. Fakat emektar radyodan da vazgeçemediği için, yeniyi eskinin üstüne koydu. Böylece iki radyodan tek neşir dinlemeğe başladık. Çünkü Habib yeniyi açmadan evvel, her def'asında eskinin düğmesini bir kere okşardı. Zannederim ki, bunu bir sadakat vazifesi addediyordu. Kim bilir, belki de içinde bir taraf, tabiî kendi hastalığı için olduğu gibi, radyosunun da bozulduğuna inanmaktan onu menediyordu.

Ferdî hayatında olan bu bağlılığın, eşyaya doğru taşan bu yarı şiir sevginin bir aynını da cemiyet işlerinde yaşardı. Mazimizden kalan hiç bir hâtıra ve eser yoktu ki, Habib, aynı şekilde, tıpkı canlı bir mahlûk gibi, çok munis ve derin şekilde sevmesin. Güzelin ve iyinin onun için en büyük şartı, bizim olmasıydı. Eski şiirimizden çok iyi anlardı. Nedim'i, Şeyh Galib'i, Fuzulî'yi okuya okuya en güzel taraflarıyle benimsemişti. Hele Nedim'den, Hâmid'den pek azı tanınan çok güzel şeyler bulmuştu. Musikîmize de aynı şekilde bağlıydı. Hafta içinde eğer benim sevdiğim makamlardan bir konser verilmişse veya parçalardan biri çalınmışsa, daha kapıdan girer girmez (dinledin mi?) diye sorardı.

Habib, edebiyat ve şiir aşkını bir nevi din hâline yahut daha sıkı bir şart hâline sokmuştu. Bir insanla dost olması için onun şiirden anlaması kâfi değildi, hayatında şiirin hâkim olması lâzımdı. Türk tarihi için de böyleydi. İmparatorluğun güzel günleri onun rüya cenneti idi. Atatürk'e olan sevgisi, biraz da milletimize o günlerin istiklâlini bahşetmesindendi. Bütün siyasî akidesi, hattâ düşüncesi, sanat ve zevki milletimize ve tarihimize bağlıydı. Bu memleketin ve halkının sonuna kadar Türk ve müslüman kalmasını, bizim elden geldiği kadar dedelerimize ve torunlarımızın da bize benzemesini isterdi. Her yazısında içten içe bu vardır.

Habib bekârdı ve bekâr hayatını severdi. Çok genç gittiği ve oldukça iyi yaşadığı ve eğlendiği Kastamonu'da ve arkasından Millî Mücadele Ankara'sında toplu bekâr hayatına alışmış ve onu bir daha bırakmamıştı. Bu yüzden hakikî kadın dostluğunu ve ciddî bağlanışı tatmamıştı. Bu, hayatının belki en büyük eksikliği idi. Son zamanlarında sık sık bu bahse dönerdi. Anadolu oyunlarının çoğunu iyi bilir ve hele zeybeği çok iyi oynardı. Radyoda Anadolu havalarını kaçırmaz, keyifli olunca kadehi veya oyun kâğıtlarını derhal bırakarak zeybeğe başlardı. Fizik kuvveti sever ve adalelerinin kuvvetiyle iftihar ederdi. Bir zaman-

lar güreşmişti de. Pehlivanlar için yazdığı kitap, belki de bu sanatın tekniğini iyi bildiği için o kadar mükemmeldir. Herhalde şimdilik bu kitap, bir spor için bizde yazılmış ilk güzel eserdir. Yaşlandıkça hayatında tek bir zaaf açıkça görünmeğe başlamıştı. Yalnızlığı ve hürriyeti o kadar seven, kendi kendisini o kadar efendice bilen Habib, akşamları yalnız kalmaktan hoşlanmıyor, dost arıyordu. Evine gidenleri gece bırakmamak için başvurmadığı çare kalmazdı. Sık sık "gündüz seni ne yapayım? Kitaplarım, yazılarım var, bana dost gece lâzım" derdi. Fakat ben onu daha ziyade ağızlıkları, çakmakları, irili ufaklı kalemleri, büyük, seyrek, daha ziyade bir işaretler yığınına benzer yazısıyle doldurduğu müsveddeleri ile bir işgal ordusu gibi kapladığı masasının başında yakalamaktan hoşlanırdım. Bir hafta sonra kardeşlerini görmeğe gittiğim zaman, bu masanın üstünü boş buldum. Ve itiraf ederim ki, o kadar acıya rağmen gene şaşırdım. Ölüm başka şeydi, Habib'in o kadar sevdiği evinde bulunmaması başka şey...

Çiçeklerini yetiştirdiği balkona, her birinin ayrı ayrı yerini bildiği kitaplarına, son akşam bıraktığım gibi duran yazı masasının yalnızlığına inanılmaz şeyler gibi baktım. Hayatımda ve bütün dostlarının hayatında çok mühim bir şey kapanmıştı. Habib'i o kadar seven, acı içindeki kardeşleri, kitaplarının Üniversite'ye hediye edilmesini arzu ettiğini söylediler. Her zaman emrinde olduğu, her davetine koşmaktan zevk duyduğu gençliği bu işte de unutmamıştı. Evden hemen hemen her cumartesi geldiğim saatte çıktım. Yolda hep Yahya Kemal'in söylediği cümleyi tekrarlıyordum:

"Habib, İstanbul'un bir köşesi idi."

Ölüm, imkânsızlığıyle tesellisini kendiliğinden getirir. Şüphesiz Habib'in acısı da onu sevenlerde bir gün hafifleyecek, yavaş yavaş onu yalnız eserlerinde ve hâtırasında yaşamağa alışacağız. Fakat onun kaybıyle günlerimizde açılan boşluk, hayatımızın bir tarafını çok ağır bir yük gibi sarkıtacaktır. Allah rahmet eylesin.

CUMHURİYET, nr. 10594, 26 Ocak 1954

REŞAT NURİ VE ESERLERİ

Reşat Nuri ile son karşılaşmam hakikaten ıztıraplı oldu. Hastalığın birdenbire patlak verdiği günlerde müşterek dostumuz Profesör Muhterem bana her şeyi anlatmıştı. Ancak birkaç gün sonra ziyaretine gidebildim. Gureba'nın Rontgen pavyonunda, ikinci katta küçük bir odadaydı. Zayıflamış, sanki yüz kemiklerinin ölçüsüne inmişti. Yatağının üstüne oturmuş, beni de tanıttığı bir dostla konuşuyorduk. Galiba muhayyilemi ilk sarsan şey Reşat'ı çok sevdiği âşikâr olan —sonra bana kendisi de bahsetti— bu dostun beni görür görmez gitmek için acelesi oldu. Sanki ümitsiz bir vaziyette bir nöbet devreder gibiydi. Bu acele veda anında Reşat'a çarçabuk iyileşeceğini söylerken aldığı otomat tavırları benim için kâfiydi. Biraz sonra ben de böyle olacaktım. Zorla, içim parça parça olarak yalan söyleyecektim. Ve bu yalanı yüzümle, bütün uzviyetimle tutmak için kasılacak, acaip tavırlar alacaktım. O gittikten sonra tekrar yatağına oturdu. Ve bana hastalığını anlattı. Hâlinden ve sözlerinden hastalığına, sonundan ziyade çözemediğine üzüldüğü bir muamma gibi baktığı anlaşılıyordu. Üstüste gelen bir yığın aksi tesadüfü, seyahat yorgunluklarını ve tedbirsizliklerini saydı. O konuşurken kendimi Maarif'te yahut seçim devresi beraber bulunduğumuz Büyük Millet Meclisi'nin koridor veya gazinosunda yahut da Anadolu Kulübü'nde sanıyordum. Hep aynı lezzetle, kendisine mahsus küçük teferruat zevkiyle anlatıyordu. Garip bir ikilikti bu. Çünkü konuşma tarzı ne kadar uzaklaştırırsa uzaklaştırsın, ne kadar küçültürse küçültsün, hastalık aramızdaydı. Asıl havayı o yapıyordu. Belki hastalığını bilmiyordu. Fakat onun bir çember gibi etrafını sardığını iyiden iyiye hissettiği de muhakkaktı.

Hakikat şu ki, bu çok zeki ve iyimser adamda, hepimizde, bizi aşarak mevcut olan bir taraf, belki bütün tabiatla paylaştığımız şey, varlığın şuuru, tehlikeyi sezmişti. Onun için, yatağının üzerinde böyle uçmağa hazır bir kuş gibi, tetikte duruyor, ikide bir kapıya ve pencereye bakıyor ve etrafındaki her şeyi, tebessümüne rağmen yadırgıyordu. Ve ben hastalığını bildiğim için değil, asıl bu gizli korkuyu onda sezdiğim için şaşkın, sahte ve biçare idim. Sözleri, kımıldanışları benim için hep bu korkunun kül rengi zeminine düşüyor, oradan bana geliyordu.

Şurası var ki, Reşat'ı ziyaret ettiğim günlerde aynı cinsten başka bir facianın da tesiri altında idim. Kanser o günlerde çok sevdiğim ihtiyar bir hanımefendiyi almış, bana Boğaziçi'nin bağlı olduğum köşelerinden birini kapamıştı.

Buna rağmen güzel ve tatlı konuşuyordu. Sanki bir ipek böceği yavaş yavaş, bir yığın çıtırtı içinde kozasını örüyordu. Reşat hep böyle konuşurdu. Onun konuşması *Dudaktan kalbe*'deki Lâmia'nın ördüğü dantelâlara benzerdi. Küçük dikkatlerle, teker teker hatırlamalarla, unuttuklarına dönüşlerle hiç mübalâğaya kaçmadan, sadece sesi biraz daha kısılmış, tebessümü dağılmış ve şüphesiz çok endişeli, durmadan hastalığının anketini yapıyordu. Belki bir iki halka daha eksikti. Fakat elbette onları da bulacaktı. Bulduğu zaman bu iş üzerinde her şeyi öğrenecekti. Maarif müfettişliğindeki anketleri hep böyle, hiç bir şeyi unutmadan, fakat aynı zamanda hiç kimseyi kırmadan, herkese emniyet telkin ederek, kabahati daima insan yaradılışının aksaklığına indirerek ve daima karşısındakine mazeretler bularak, hâlinde ve vaziyetinde onu bizim için sevimli kılacak gülünç çizgiler arayarak yapmıştı. Fakat sade teftişler mi? Eserleri de acaba öyle değil miydi? *Yeşil gece, Yaprak dökümü, Miskinler tekkesi* de böyle yazılmamış mıydı?

O çok sahih, geniş, sağlam hayat tabloları, şüphesiz bu cinsten dikkatlerle doğmuş, böyle sağa, sola kayan küçük çizgilerle tamamlanmıştı. Onları yazarken Reşat'ın yüzünde, eminim, aynı müsamahalı tebessüm vardı. Çünkü Reşat'ın büyük vasıflarından biri de müsamaha idi. Eserinin zaaflarını bile bu müsamahaya bağlamak mümkündür.

Çok alışık olduğum bu konuşma, beni öyle yakalamıştı ki, yukarıda bahsettiğim gizli korkuyu onda sezmemiş olsaydım, her şeyi unutacak, eskiden olduğu gibi onu bütün rahatlığımla dinleyecektim. En son nerede görmüştüm? Gömlekçi Kolaro'nun önünde. Ve hemen oracıkta, ayakta, bir adım ötemizdeki kahveye girmeği akıl etmeden üç çeyrekten fazla onu dinlemiştim. Daha evvel çok sevdiğim Besim Tecer'in cenazesinde, Ankara'dan o gün dönen Reşat, eski dostuna son vazifesini yapmak için tam tabiriyle ayağının tozunu silmeden gelmişti. Bir ara Ahmet Kudsi ile beraber üçümüz yeni açılan mezarın başında idik. Sonra ben galiba uzaklaştım. Çünkü biraz öteden Reşat'ın sararmış yüzüyle acaip bir dikkat içinde hazin işi takip ettiğini gördüm. Sonra yağmurlu havada beraber döndük. Reşat hep adapte ettiği ve o günlerde oynanan Namık Kemal'in piyesinden bahsediyordu. Şimdi senesi dolmadan...

Reşat hakikaten tatlı konuşurdu. Buna pek konuşma denmezdi. Sanki bir yığın tebessümden arı, gözünüzün önünde günlük şeylerin balını yapardı. Çünkü anlattıkları hep hayatın kendisi idi. Yalnız müsamaha ve acıması ve terkibin kendisi onundu. Arasıra Reşat tutamadığı bir küfürle hazırladığı balı biraz daha şahsîleştirirdi. Hiç de küfür olmayan bu küfür —söz ne kadar ağır olursa olsun Reşat'ın tebessümü, sesinin perdesi ve gözlerindeki ışık onu hafifletir, bir çeşni yapardı— onun hâdise veya bahsedilen insan için hükmüydü. Yazık ki, eserinde Reşat Nuri tamamiyle bu konuşmanın adamı olmadı. İdealist adam, hayatın anahtarını elinde tutan adamı daima arka plana attı. Bir ara göz göze geldik. O zaman hakikat yeniden aramıza girdi. Çünkü Reşat'ın küçük kuş gözlerini kısarak gülümsemesi en sevimli hâliydi. Hepimiz onu gözlerine bakarak dinlerdik. Bir dost görünce beklediği güneşe kavuşmuş çiçekler gibi açılan bu hayat tiryakisi,

size kendini gözleriyle ve bu gözlerin içinde çalkalanan sevinçle verirdi. Halbuki şimdi bu gözlerde ne bu ışık ve ne de sevinç vardı. Onlar sadece endişe dolu idiler. Etrafına bu tarzda bakan bir insanın duyabileceği şeyleri, onun ümitsizliğini düşünmemek imkânsızdı. İşte Reşat'tan bu bakışları beraberimde götürerek ayrıldım.

*
**

Reşat'ın eseri günümüze bir yığın yanlış anlamanın arasından geldi. Şöhretini kuran *Çalıkuşu,* onun adı ve eserin bütünü için âdeta bir kader oldu. Bu romanın kazandığı büyük şöhret, halk tabakalarını birdenbire sarmış, bizi, muharririni onun santimantal havası içinde görmeğe alıştırmıştı. Her şöhretli muharririn etrafında kurulan ve çarçabuk ifade edilmesini istediği için ilk ele geçirdiği şeyleri kullanan sevgi havası, bu vaziyetlerde tabiî olan peşin hükümler, hep *Çalıkuşu*'nu istismar ettiler. Reşat'a daima dost olan karikatür bile onu bazen bu romanın adını kelime mânâsıyle alarak *Çalıkuşu,* bazen de kahramanı Feride olarak tasavvur etti. Doğrusu istenirse, bu ilk şöhretin havasından ve birdenbire gelen okuyucu kütlesinin sevgi tazyikinden Reşat Nuri'nin kendisi de tamamiyle kurtulamadı ve *Çalıkuşu*'nu romandan romana, parça parça olsa bile devam ettirdi. Bu, okuyucu kütlesine farkında olmadan verdiği bir çeşit vergi gibidir. Okuyucu, muharririni daima bıraktığı yerde görmek ister. O, büyük bir hamle yapmış, muharririni bulmuştur. Artık ona hazırladığı çehrenin bozulmasını istemez. Hattâ bir başkasında kabul ettiği şeyleri bile onda görmeğe razı değildir. Tembellikle kıskançlık arasında gidip gelen bu ruh hâli bir çeşit aşk benimseyişine benzer. Ama bununla kalmaz, tıpkı her hâdisenin etrafında olduğu gibi, her eserin etrafında teşekkül eden politika da böyle olmasını ister. Reşat'ın eseri etrafında bu politika çarçabuk teşekkül etti. O rahat ve güzel dildi, değerler üzerinde tatlı anlaşmaydı, dünyamızı sarsınadan bizi tatmin eden bir sorumluluk fikriydi.

Reşat Nuri'nin politikaya meydan okumak cesaretini gösterdiğini söyleyemem. Fakat sanatı gibi eserin ehemmiyetinin de romandan romana çok değiştiği inkâr edilemez. *Çalıkuşu* ile *Yeşil gece* ve *Yaprak dökümü* ayrı ayrı tenkit zaviyelerinden konuşurlar. Bu sonuncusu son yirmi yılın en güzel romanlarından biridir. Reşat Nuri orada kahramanlarını feda etmeğe razı olur.

Zaten daha *Çalıkuşu*'nda bir çeşit ikilik vardır. Feride'nin aşkı ve dargınlığı, hikâyenin mesut bitişi ayrı, onun hüviyetini birdenbire elde eden ifadesi, yalnızlığı ve bilhassa bu yalnızlıkta bulduğu âlem ayrı şeylerdi. O kadar ki, birincisini fotoğrafçıların arka plan olarak kullandıkları o hayalî peyzajlara benzetmek mümkündür. Bu muvazaa zeminine düşen şey ise büsbütün başka şey idi. Bu ikincisinde bütün bir realist görüş ve bir yığın teklif vardı. Kaldı ki, Anadolu mücadelesinin başladığı günlerde bu Anadolu'ya kaçış, eserin hudutlarını da aşıyordu. Romanın tefrika edildiği günleri benim gibi hatırlayanlar, onun nasıl sıcağı sıcağına o günlerde İstanbul'da esen havaya cevap verdiğini bilirler. Buna rağmen. roman hakikaten hissî idi. Ve genç kız psikolojisini, ferdî saadet meselesini

bir çıkınaza götürüyordu. Reşat bu çıkınazı öbür romanlarında düz cadde hâline getirdiyse bile, ona bir yığın tünel açtı. Hattâ kendisine başka başka yollar aradı. Ferdî saadet hakkında daima fedakârlık hissini yüklenmekle beraber, daha muvazeneli düşünen kahramanlar yarattı.

Bununla beraber hareket noktası gene *Çalıkuşu*'dur. Eserlerin mihverini yapan şeylerin hemen hemen hepsi bu kitapta vardır: Çocuk, bilhassa kimsesiz çocuk, evlât edinme, nesil ve terbiye anlaşmazlığı, mektep ve onunla kurtuluş. Reşat, bu saydıklarımıza öbür romanlarında Anadolu içinde anketi ilerledikçe birçok şeyler ilâve edecektir. *Yeşil gece*'de ideolojik bütünlüğü, *Yaprak dökümü*'nde keskin bir değerler buhranını kazanır. Fakat idealciliği asıl bu ilk kitapta cihazlanır. Bu idealizmin, onun sanatının daima lehinde olduğunu söyleyemeyiz. Ufak bir cesaret *Taş parçası*'nı hakikî bir şâheser yapabilirdi. Fakat Reşat, Halid Ziya'nın korkmadığı şeyden korktu. Halbuki piyesin çatısı kendiliğinden memnu bir aşkı, üvey anneyi sevme ve kıskanmayı ister. Fakat bunu eserine koyabilmek için hakikaten moralist doğmak ve insanlara, insan yaradılışına dışardan, belki de hakikî bir günah duygusunun arasından bakmak lâzımdı. Halbuki o temiz ve musaffa bir insanlığın peşinde idi. Ve iyi ile kötünün behemahal ayrı saflarda çarpışmasını istiyordu. Mademki bu piyesten bahsettik, onun tek bir vaziyette bütün bir kasaba hayatını veriş tarzını da öğelim. Bu piyeste kendi hudutlarını aşan ve söylenmedik şeylerle zengin, bütün bir facia vardır.

Çocuk, Reşat Nuri'nin eserinde, roman ve tiyatro, gerçekten mühim bir yer tutar. Eserleri asıl lirizmi, büyük mânâda üslûp sıcaklığını çocukla karşılaşınca bulur. Bazı romanlarında vak'a çatısını da kimsesiz bir çocuğu evlât edinmeler yapar Daha *Çalıkuşu*'nda Feride'nin doktorla olan zifafsız evlenmesi de hesaba katılırsa, iki evlât edinme vardır. *Acımak* romanında haşin öğretmen Zehra'nın babası ayyaş ve cemiyet dışı Hurşid Bey, kızını yatılı mektebe verdiği gün huzura kavuşur. Kendiliğinden değişen psikolojisi ve tekniği ile eserleri arasında belki en mühimlerinden biri olan *Miskinler tekkesi*'nde de böyledir. Bu romanın baştan o kadar hırçın, sinik ve zâlim olan kahramanı, babasız bir çocuğu evlât edinince birdenbire değişir, dilenciliğinden utanır. İnsanlıkla arasındaki mesafeyi ölçmeğe başlar ve ancak çocuğu yatılı mektebe verince rahat eder. Bu romanda daha büyük bir şey vardır. O da küçük çocuğun, İsmail'in, birbiriyle başka hiç bir alâkası olmayan iki insanı, asıl kahraman ile Meş'ûle Bacı'yı tıpkı hakikî bir aşk gibi birleştirmesidir. Çünkü çocuk sorumluluk hissinin kendisidir. Onun varlığı bize hiç münakaşasız kabul edeceğimiz ahlâkî endişeler ve seviye getirir. O, hattâ az çok dişi mânâsıyle bir çeşit hidayettir. Fakat bu romanda Reşat Nuri'nin vaziyetini anlatan çok mühim bir şey daha vardır. O, yahut kahramanları hiç bir zaman cemiyetin dışında kalmazlar, hiç bir zaman insana tam darılmazlar. Meğer ki, romanda ikinci derecede yer tutsunlar ve doğrudan doğruya hücum edilecek zihniyeti temsil etsinler.

Onun içindir ki, işi ancak bazı büyük İngiliz romancılarında, ezcümle Thackeray'da — *Bir uşağın hâtıratı*'nı kastediyorum — görülen bir sinizm ile başla-

yan hattâ bunun içtimaî felsefesini bile yapan bu son roman *(Miskinler tekkesi)* veya kahramanın hâtıra defteri daha ortasına gelmeden birdenbire üslûbunu değiştirir ve biz onun — hep romanın kahramanından bahsediyorum — kendisine mazeretler aradığını görürüz. Daha mühimi, onun birdenbire tesadüfler kurbanı bir mazlumluk uğruna terkettiği bu sinizmi, diğer meslekdaşlarının yüklenmesidir. Bu romanda şantaj yapan hasta dilenciyi hatırlayın. Bence bu tip, Türk hikâyesinin şimdiye kadar yarattığı insanların en kudretlilerinden biridir. Ancak bir iki sahife tutan bu fasıl, Reşat Nuri'nin realizminin nerelere kadar gidebileceğinin, daha doğrusu onun eserinin bize ne kadar çetin süzgeçlerden geçerek geldiğini gösterir. Çoğumuz gibi o da kendine sansür koyan muharrirlerdendir. (Şurası da var ki, "ben" ile konuşan muharrirlerin çoğunda kahramanla birleşme çok ve kuvvetli olur. Bu, âdeta sakınılmaz bir âkıbettir. Belki de bu yer değiştirmeler, hafifleştirmeler biraz da bundan gelir). Fakat bu roman sadece psikolojisinin değişmesi ve kahraman vaziyetlerindeki kaymalarla mühim değildir. Orta yerinde, İzmir'deki Temaşalık mahallesinin o korkunç sefaleti vardır.

Bu birkaç sahife, tabir câizse, Reşat Nuri'nin hiç bir romantik çizgi koymadan anlattığı cehennemdir. Asıl Reşat Nuri bence, bu realizmde ve onun öbür yüzü olan şefkat ve sevgide aranmalıdır. Çünkü o, türkçenin ortasında geniş bir sevgi ve şefkat ürpermesi idi.

CUMHURİYET, nr. 11673. 24 Ocak 1957

CAHİT SITKI'YA DAİR HÂTIRALAR

Cahit Sıtkı'yı tanıyanlar onun gözlerini mutlaka hatırlarlar. Küçük, esmer, çilli yüzü daha ziyade bu gözlerle, onun bakışlarıyle canlanır, onlarla yaşar, konuşur, dinler, hattâ bazı anlarında acaip ve tatlı, son derece dokunaklı, âdeta kadınca, daha iyisi bir çeşit melek güzelliği kazanırdı. Cahit bu bakışlarla size gelir, içinizde bir şey gibi yerleşir, sizden bir parça, hattâ biraz da azaplı bir şey olurdu. Çünkü az münakaşa eden, kızmayan, darılmayan Cahit'in gözlerinden bazen de size bilmediğiniz günahları yükleyen parıltılar geçerdi.

Kendisinde ve etrafında böyle af edemediği şey neydi? Bunu ona sormadığıma şimdi ne kadar pişmanım. Belki de bu, kaderini sezdiği içindi. Türkçeyi o kadar güzel konuşturan şâirin aylar ve yıllarca en basit şeyleri bile söylemekten âciz kalması, her ağız açışında gölgesini ve rengini zamana fırlattığı eşyanın adını bile hatırlamadan yıllarca yaralı ceylân bakışlarıyle yaşaması kadar hazin ne olabilir? Ona türkçeyi yeniden ve kelime kelime öğretmeğe başladıklarını haber aldığım zaman, nasıl içim burkulmuştu. Talihin insanoğlu ile bundan zâlim alayı olamazdı.

Cahit'i ilk şiir kitabı çıktığı günlerde tanıdım. Bir akşam Degüstasyon'a gittiğim zaman, daima oturduğumuz masada çelimsiz fakat sevimli bir delikanlı gördüm. Peyami Safa bizi tanıştırdı. Yerini yadırgamış gibi büzülmüş, daha doğrusu kendi içine toplanmış, bizimle konuştu. Galatasaray'ı bitirmişti. Yaşına göre çok iyi okumuştu. Frenkler gibi, bizi de çok iyi tanıyordu. Buna rağmen, beni o kadar şaşırtan şiirlerin sahibi bu mu? diye düşündüm. Sonra birdenbire bir lâf geçti. Cahit de hepimiz gibi güldü. El ayası kadar küçük yüzü aydınlanıverdi. Bu gülüşün tatlılığını nasıl anlatmalı? Birdenbire o şiirleri, onların alaca karanlığını, o şiirlerdeki derinliği ancak bu tarzda gülebilen, insana bu bakışlarla bakan, bu kadar saf olmasını bilen bir insanın yazabileceğini anladım. Cahit, hiç bir günahın kirletemeyeceği yaradılışta insanlardandı. Onun için düşmüş bir melek gibi yerini yadırgayarak yaşadı ve bizim görmediğimiz kanatlarından tutuşarak öldü.

Daha o gece Cahit'in alkole bizden çok başka türlü, bir çeşit ihtiyaçla gittiğini gördüm. Sanki içindeki başka birinin susuzluğunu gideriyordu. Tuhaf ve damla damla denebilecek bir konuşması, çolpa ve hoş el işaretleri, kesik kesik, ağız boşluğunun neresinden geldiğinin tayini güç olan bir gülüşü vardı.

O geceden sonra sık sık buluştuk. Pek az insan onun kadar dostluk ihtiya-

cında idi. Pek basit işleri bile mesele olurdu. Mülkiye'ye girişi, okuma yılları hep biraz da kendi mizacının azdırdığı meseleler hâline girerdi. Gittikçe sağlamlaşan şöhreti, geniş aile muhitinin tesirleri, sevimliliği ve uysallığı yahut mesele yapmadığı zaman dış âleme kayıtsızlığı, ona birçok kapıları kendiliğinden açıyordu. Fakat derbeder mizacı, bizlerden gizlediği hiddet ve feveranları, istediği gibi yaşamak ihtiyacı, bu kapıları kendi farkında olmadan bir bir kapatırdı. Denebilir ki. Cahit, ömrünün büyük bir kısmını kendi kapattığı bu kapıların önünde yaşamıştır.

Bununla beraber hayata bağlıydı. Hiç gizlemeğe çalışmadığı hattâ karşısındakinin bilmesini ve hesaba katmalarını istediği ihtirasları vardı. Ve eserlerinin aksini ciddiyetle takip eder, şöhretini tesadüfe bırakmaktan hoşlanmazdı. İlk kitabının çıktığı haftalarda hemen bütün edebiyat âlemimizi şahsen tanımıştı. Cahit Sıtkı kadar kitaplarını, kelimeleri büyük bir dikkatle seçilmiş ithaflarla dostlarına ve edebiyat âlemine gönderen muharririmiz yoktur. Rahmetli Ziya Osman'a yazdığı mektuplar, büyük dostluklara ne kadar müsait olduğunu ve edebiyatı ne kadar ciddiye aldığını gösterir.

Bir ara behemehal bir yolunu bulup Avrupa'ya gitmesi için çok ısrar ettim. Her def'asında bu işin neden olmadığını bana uzun uzun anlatırdı. Hayatının birçok güçlükleri galiba köklü bir aile muhitinin, şâiri ve yaşayış tarzını olduğu gibi kabul edememesinden geliyordu.

Şâir daima bir anlaşmamazlıktır.

Garip şey, İstanbul'da kaldığı müddetçe sık sık buluştuğumuz hâlde şimdi hâfızamda ona dair bir yığın enstantaneden başka bir şey bulamıyorum. Diyebilirim ki Cahit, bana sadece zaman içine serpilmiş yüzleriyle geliyor. Bir akşam üstü kolkola Eminönü'den Galata'ya geçtiğimizi hatırlıyorum. Köprü'nün tam başında ona şiirde kıt'a tekniğinden bahsetmiştim; daha doğrusu kafiyenin mafsalı üzerinde kıt'anın âdeta plâstik dönüşünden. Sonra bir ara Köprü'den denize bakmıştık. Cahit bana yeni bir şiirini okumuştu. Fakat akşamı ve geceyi nerede geçirdiğimizi bir türlü hatırlamıyorum. Beyoğlu'na geçer geçmez, hemen ayrıldık mı, yoksa çok def'a yaptığımız gibi Degüstasyon'a, yahut da şimdiki Baylan'ın yerinde bulunan Tokatlı'ya mı gittik?

İkinci Harpten evvelki yıllarda Degüstasyon hemen hemen bütün edebiyatçılarımızın toplandığı yer olmuştu. Yahya Kemal, Profesör Münir Bey, Ağaoğlu Ahmed, Mustafa Şekip Tunç, Arif Dino, (ölüm nasıl etrafını talan etmiş), Abidin Dino, Peyami Safa, Hilmi Ziya, Çallı, sık sık burada birleşirdik. Buraya zaman zaman Yahya Kemal'in de geldiği olurdu.

Yahya Kemal, Cahit Sıtkı ve Arif Dino'nun bir masada beraber olduğumuz gecelerden birini çok iyi hatırlıyorum. Cahit'in *Şâirin ölümü* şiirini Yahya Kemal çok sevmişti.

Bütün bahçeler kilitli,
Anahtar Tanrı'da kaldı.

Bu mısralarda halk şiirimizin bütün iyi tarafı vardı. Ve üstelik her mânâsıyle de bu şiirin sesini uzun müddet devam ettirdi. Arif Dino, o sıralarda kendisini at kuyruğu telinden kalemlerle çizdiği o çok güzel desenlere vermişti. Yazık ki, devam etmedi. Kahveye gelir gelmez daima elinde taşıdığı çini mürekkebi hokkasını ve fırçalarını masanın üzerine yerleştirirdi. Gözlüklerini kaşlarının üstüne iter ve sürrealizm ile ezoterik nazariyelerinin birbirine karıştığı, bir ucu simyaya dayanan çetrefil bir estetiğin izahına başlardı. Fakat Arif'in düşüncesi bulutlarla saraylar inşa eden acaip bir mimara benzerdi. Sarahate hiç bir suretle gelemezdi. En bildiği ve anlatmasını en fazla istediği şeylerin büyük bir kısmını dahi iç gözleriyle görmek ona yetişirdi. Yahya Kemal'in çok sarih cevaplar isteyen sualleri karşısında bu sefer de öyle oldu. Cevaplar gittikçe müphemleşti. Arif o gece bize kırmızı biberli votka içmeği öğretti. Cahit'in birkaç def'a bu keskin usulü tatbik ettiğini gördüm.

Tokatlı'da daha ziyade Yahya Kemal'in etrafında toplanırdık. Bu lokantada Davit Efendi isminde çok sevimli ve *Ses* şâirine gerçekten hayran bir metrdotel vardı. Yazık ki, Davit Efendi'de bu hayranlığın çok ters neticeleri olurdu. Yahya Kemal'i görür görmez birdenbire işgüzarlığı tutar ve üstüste çolpalıklar yapardı. Bu yüzden sık sık azarlanır, sonra da çok cömert bahşişler alırdı. Tokatlı'da Davit Efendi olsun, diğer garsonlar olsun, bize sadece hizmet etmekle kalmazlar, fırsat buldukça —tıpkı hizmet bahanesiyle— masamızın etrafında dizilirler, Yahya Kemal'i dinlerlerdi. Sohbetin, kepenkleri indirildikten sonra da saatlerce sürdüğü gecelerin birinde Yahya Kemal, garsonlara ve Davit Efendi'ye, "Eğer bu sefer de âlim olmadınızsa, artık bu işten vazgeçelim!" diye veda etmişti. Davit bu sözü hiç unutmadı. Ölümünden birkaç ay evvel, o zaman işlettiği Cumhuriyet Kahvesi'nde bana gülerek; "Olamadık gitti..." diye hayıflandı. Yazık, artık ne İstanbul tarafında, ne Beyoğlu'nda edebiyatçıların toplandığı kahve hemen hemen kalmadı.

Erken ölümüne o kadar hayıflandığımız İlhami Safa'nın çıkardığı *Kültür haftası* mecmuasının birkaç toplantısı Tokatlı'da oldu. Yine aynı sırada bir apartmanın birinci katında şimdi adını unuttuğum barla klüb arası bir yerde toplantıya devam ettik. Bu barda sık sık rastladığımız, yüzünde yara izi bulunan genç ve güzel bir kadından Cahit'in hoşlandığını da çok iyi hatırlıyorum. Bu kadının Baudelaire'in *Siyah Venüs*'ünü hatırlatan sıcak esmer teni ve yine siyah büyük gözleri ve garip, iştihalı bir sesi vardı. Cahit, *Kültür haftası*'nda galiba biraz da benim ısrarımla Thomas Mann'in *Venedik'de ölüm*'ünü tercüme etti. Kitabın fransızcasını kendisine iyi bilmiyorum ama, ben verdim gibime geliyor. Yahut da bulamadığım için üzüldüm. Hülâsa kitabı elde ettikten bir iki gün sonra ona Ankara Caddesi'nde rastladım. Yüzünde o tatlı gülümsemelerden biri vardı. Romanı beğenmişti. Bu tercüme galiba yarım kaldı. Yahya Kemal'in edebiyatımızda uzun zaman münakaşa konusu olan (Mektepten Memlekete) formülü *Kültür haftası*'ndaki bir konuşmasındandır.

Bütün bu toplantılarda Cahit Sıtkı çok def'a bulunurdu. Sessiz sadasız du-

rur, sanki büyük tereddütleri yenerek konuşmaya birkaç kelimeyle katılırdı. Bu sessizlik benim için asıl vasfı olmuştu. Halbuki bilhassa aşırı sarhoşluklarında çok gürültülü bir neş'esi olduğunu işitirdim. Buna rağmen, Cahit Sıtkı'da içine gömülü bir taraf vardı. Şiirimize asıl getirdiği de bu tarafıydı. Onun eseri türkçede bütün bir mahremiyet havasıdır. Şu şartla ki, Cahit bu "intimisme" i bütün insanlığa doğru genişletmesini bilmişti.

İkinci Dünya Harbi'nin başlarına doğru o kadar istediği Avrupa seyahati tahakkuk etti ve Cahit, çok sevdiği ve çok iyi tanıdığı Baudelaire'in ve bilhassa Verlaine'in yaşadığı memlekette, Paris'te bir buçuk sene kadar kaldı, dönüşünden sonra Ankara devresi başlar.

Dönüşünden sonra Cahit'i çok az görebildim. Ankara'da yeni dostlar bulmuş, kendi etrafında bir şiir muhiti toplamıştı. Her gece birleştikleri lokantayı bildiğim hâlde buluşamadık. O benim evime nedense ancak bir def'a geldi. Ben *Ulus* matbaasına yakın bir yerde bulunan toplantı yerlerine iki defa gittiğim hâlde onu bulamadım. Tesadüflerimiz daha ziyade yolda veya dost evlerinde oluyordu.

Son uzun konuşmamız Sabahattin Eyüboğlu'nun evinde oldu. Her lâhza mihverinden çıkan bir münakaşanın doldurduğu gecelerimizden biriydi. Cahit bermutat münakaşaya hemen hemen hiç girmedi. Bütün gece benimle beraber oturduğu divanda, elindeki Pléiade baskısı Verlaine'i karıştırdı. Bir ara bize birkaç şiir de okudu. Okurken sesi titriyor, alkolün tesiriyle olacak ikide bir hıçkırık tutuyordu. O gece çok mu içmişti, bunu bilmiyorum. Fakat devamlı içtiği, içkiyi kendisine iklim yaptığı belliydi. Arasıra duruyor, beğendiği mısraları tekrar ediyordu. Bu anlarda bakırdan, küçük bir kandile benzeyen yüzü içten aydınlanıyordu. Çünkü Cahit yalnız şiirle temas ettiği anlarda mesut olan insanlardandı. Bazen de bana, "Nasıl, üstadım?" diyerek yarı şaka tariz ediyordu.

Aramıza şiir bahislerinde bir yığın anlaşmamazlık girmişti ve galiba benim saf şiir tarafında kalışımı, hele nesir yazmamı affetmiyordu. Bu hâlis şâir, şiirden gayri ifade vasıtası tanımıyordu. Halbuki ne güzel ve ne kadar zevkli bir nesri vardı.

Cahit, Verlaine'i daima sevdi. İlk çağlarındaki yerli tesirlerle —daha ziyade Hâşim— sonradan keşfetti. Halk şiirinin havası hâriç, üstünde en devamlı tesir şüphesiz *Sagesse* şâirinden gelir. Şiir tekniği o kadar değişmesine rağmen, ona daima sâdık kaldı. Bu sevgide mizaç ve hayat itibariyle bir yakınlığın payı da olsa gerektir. O da büyük Fransız şâiri gibi, şiiri doğrudan doğruya hayatında arıyordu. Fakat hayattan gelenleri daha az işlenmiş, daha az değişmiş olarak veriyordu. O geceden bende kalan hayallerden biri de daima ayakta, gramofonun önünde duran Orhan Veli'nin birkaç def'a çaldığı *Petruchka*'yı Cahit'in her def'asında yarı uzandığı divandan doğrularak sanki yeni işitiyormuş gibi dikkatle dinlemesidir.

Cahit Sıtkı ve Orhan Veli... Çok genç yaşlarında tanıdığım bu iki şâirin ikisi de hiç beklenmedik bir çağda, uçan yıldızlar gibi hayatımızdan çekilip gittiler. Fakat eserleri bir mevsim gibi aramızda. Daha orta mektebin birinci sınıfın-

da talebem olan Orhan'ı Cerrahpaşa Hastahanesinde son def'a oksijen çadırının altında yarı çıplak, güçlükle nefes alır ve o kadar güzel hayallerini yakaladığı dünyamızı yalnız akı görünen gözlerinden boşanırken gördüğüm günü hiç bir zaman unutamam. Şiirimize tatlı anlaşmazlığı ve lezzeti getiren zekâ, gözlerimin önünde kendisi olmaktan çıkmıştı. Cahit ile Orhan'ın şiirleri birbirinden çok ayrıdır. Fakat aksiyonları ve istedikleri şey, birbirine az çok benzer. İkisi de yenirnin —bilmem bu mânâda şiir için ne kadar lüzumlu bir şeydir— peşindeydiler. İkisi de bir çeşit popülizm istiyordu. Yalnız Cahit, geleneklere daha derinden bağlı idi. Canı istediği zaman aruzu ve heceyi o kadar iyi kullanan Orhan ise, daha kökten bir değişmeyi istiyordu. Ayrıca Orhan'ın görüşünde büyük resme kadar giden bir çeşit teksif, dış âlemle daha derin bir temas vardı.

Cahit'e son tesadüfüm Ayazpaşa'da oldu. Ayak üstünde öpüştük. Güçlükle konuşuyordu. Belki de bu güçlüğü hissettiği için, gözleri yaşlanmıştı. Biraz sonra hastalık haberi geldi. Cahit'in şiiri, ölümden hayata doğru genişler. Belki de santimantal yaradılışı, yahut da başka sebepler onu bu sanatın asıl kaynağı olan o atavik duyguya, her düşüncede türlü nikaplara bürünen büyük ve aslî korkuya götürüyordu. İnsan zihninin hâllerini kozmik dramla birleştirmeğe çalıştığı ilk devirlerde bile —gece bir sebep değil, belki bir neticedir— bu sezilir. Daha sonraki şiirlerinde:

Öldük, ölümden bir şeyler umarak

diyen şâir, kuş, yaprak, çiçek, mevsimler, bütün lezzetler, insan sevgisi ve dost bağlılığı, kadın sevgisi, kendi yalnızlığı —bu izahı güç, şâir yalnızlığı— bütün etrafı, masası, penceresi, her şeyi, hepsini çok kesif bir yaşama aşkının evvelden kazanılmış bir zaferle şeffaf kıldığı bir perdenin öbür tarafından ve araya koymağı çok iyi bildiği bir fâsıladan bize gönderdi. Bazı şiirlerinde, insanı saran o keskin hava, dünyasını bir kuş yuvasını yapar gibi, parça parça taşıdığı bu uzaklıkta âdeta maddesini inkâr ederek konuşmasından gelir.

Bu ameliye Cahit'te o kadar esastır ki, en doğrudan doğruya konuştuğu şiirlerinde bile, çok def'a eşya kendi gölgeleri olur. Cahit bu ameliye sayesinde âdeta tenezzüllerinde kazandı, denilebilir. Filhakika kendisinde esas olan santimantalizmden zaman zaman büyük ve belli nağmeler, çığlığa çok yakın içlenmeler ve bazen de hakikî çığlıklar çıkardı.

Hasta Cahit, şiirlerinin iklimi olan bu uzaklıkta bir müddet kendi kendisinin bir gölgesi gibi yaşadı ve bu yaşadığı ve oradan, bizim için o kadar güzelleştirdiği, hayatın ikiz kardeşi yaptığı ölüme geçti. Muhakkak ki, çok ıztırap çekti. Fakat nasıl diyelim ki, bu elbette dostlarını bir noktada teselli eder. Burada da istediği şeye erişti. Yani ölümünde bile şiirine sâdık kaldı. Onun nizamını yaşadı.

VARLIK, nr. 477, 1 Mayıs 1958, s. 4-5

9. Bölüm

BATI EDEBİYATI

PAUL VALÉRY

Variété II Münasebetiyle

Büyük Harpten sonra, beynelmilel sanat âleminde esaslı bir şöhret kazanan büyük sanatkârlardan birisi de M. Paul Valéry'dir. Bu şöhrette, mükemmeliyet itibariyle muasırlarından çok ayrılan şiirleri kadar, sanat hakkındaki çok şahsî fikirlerinin de ehemmiyetli bir rolü vardır. Bununla beraber Paul Valéry, şiir ve sanat âleminde hiç de tamamiyle yeni bir şahsiyet değildi. Daha 1890 senesinde, henüz on sekiz, on dokuz yaşlarında iken sembolizm hareketine iştirak etmiş, Mallarmé'nin etrafında teşekkül eden genç zümreye dahil olmuş, sanat meseleleri üzerindeki dikkatli ve şahsî duruşları ve düşünüşleri ile üstadın sayılı dostları meyanına girmişti. Bilâhare *Album des anciens vers*'de topladığı birkaç manzume bu devrin mahsulleridir.

Fakat bu ilk tecrübelerden sonra birdenbire şiirden vazgeçmiştir. Çok erken bir tükenişten yahut alelâde bir heveskârın usancından büsbütün başka bir mahiyette olan bu âni tevakkufun sebeplerini bizzat Valéry, muhtelif eserlerinde anlatmıştır. Bu tevakkuf ve ayrılma, sâiklerinin hususiyeti ile olduğu kadar, neticeleri itibariyle de mühimdir. Zaten bu ikisini birbirinden ayırma imkânı yoktur. Onda netice ve mebde aynı şeylerdir. Valéry, yirmi sene, kendisini sanattan uzaklaştıran fikirlerin üzerine katlanmış, onları büyütmüş, yetiştirmiş, sonra tekrar onlar vasıtasıyle aynı yerden edebiyata avdet etmiştir. O kadar ki, bu uzun fâsıla, küçük bir inkâr bile doğurmamıştır. Valéry, o zamanki ruhî hâletini *Au sujet d'Adonis*'in başında şöyle anlatır: "Yirmi yaşında idim. Fikrin azametine inanıyordum. Varlık veya yokluktan garip surette ıztırap çekiyordum. Bazı def'a kendimde nihayetsiz kudretler hissediyordum. Fakat bunlar, problemler karşısında sukut ediyordu. Müspet iktidarlarımızın zaafı beni ümitsizlendiriyordu. Zâhirde muzlim, uçarı ve uysaldım. Fakat içimden çetin, istihkarda mübalâğalı, takdirde mutlak, intibalara müsait ve iknaı gayrı mümkün bir adamdım. Nasılsa kafamda yer etmiş birtakım fikirlere iman ediyordum. Bu fikirlerin onları doğuran varlığımla mutabakatlarını âlem-şümul kıymetleri için kat'î bir nişâne olarak kabul ediyordum. *(Variété II)*.

Belki de o zamanlar bütün edebiyatın, zekânın heyet-i umumiyesini tatmin edememekten ibaret olan âşikâr noksanını mübalâğa ediyordum. Bazı ufuleleri çalıştırırken, diğerlerinin âtıl bırakılması hoşuma gitmiyordu. Keza diyebilirim ki, (zaten bu aynı şeydir) şuurun fevkine hiç bir şeyi koymuyordum. Bir teemmül

mahsulü olmadıklarına kani olduğum birçok şaheserleri âşikâr bir surette idare edilen bir tek sahifeye feda edebilirdim. Zarları kâğıt üstüne atmağa başlayınca Deha, Esrar, Derin gibi ancak tefekkürün kudretsizliğine şâhit olan kelimeleri getirebiliyordum. Ademe yakışan izafetler ki, mevzularından ziyade kailleri hakkında bir şey öğretebilirler." *(Variété II)*

Valéry, yenilmesi imkânsız bir ihtiyaçla kat'iyet ve sarahat istiyordu. Halbuki bunu ne eserde, ne de bizzat tefekkürün kendisinde bulabiliyordu. Kuvvetli bir otokritik; yolu evvelinden çizilmiş, aydınlanmış görmek ve bütün ef'alini sağlam, değişmez temeller üstünde kurmak isteyen bir zekâya, kendi melekelerinin ve vasıtalarının yarım, müphem ve gayrı meş'ur taraflarını gösteriyordu. Bir kelime ile, bu zekânın bütün faaliyetlerine şüphe hâkimdi. "Vuzuh hastalığıyle maluldüm. Delice bir anlamak arzusunu son haddine vardırıyor ve kendimde dikkat melekemin tenkide şâyan noktalarını arıyordum. Binaenaleyh bazı düşüncelerimin imtidadını çoğaltmak için elimden geleni yapıyordum. Bana kolay görünen her şey, benim için yabancı, âdeta bir düşmandı. Sarf edilmiş bir ceht hissi bana aranılınası lâzım gelen bir şey görünüyordu. Ve ben vilâdî meziyetlerimizin tabiî meyveleri olan mesut neticelerden hoşlanmıyorum." Çünkü Mallarmé'nin genç şakirdini neticeden ziyade, bu neticeyi istihsale sarf edilen işçi emeği alâkadar ediyordu. Şüphesi, kendi tabirince, oldukça sarih olan şiir mesaisine kadar ilerlemişti. Yazmak fiili, artık onun için, başkalarında olduğu gibi, evvelinden kabul edilmiş bazı usûllerin farkına varılmadan müdahale veya nezareti altında husule gelen alelâde bir boşanma değildi. Belki bir nevi zihnî fedakârlık isteyen bir hareketti. "İyice biliyoruz ki, mütalaa şeraiti mübalâğalı bir lisan sarahati ile kabil-i telif değildir. Zihin gayet tabiî surette umumî lisandan, iktidarı olmayan birtakım mükemmeliyetler ve safiyetler ister. Fakat buna mukabil, zevklerini gergin bir zekâ ile alan kariler ise nâdirdir. Biz dikkatleri ancak bazı eğlenceler vasıtasıyle kazanabiliriz. Böylesi dikkat de pasiftir."

Böyle bir hâlet-i ruhiyenin herhangi sanat çalışmasını, hattâ her nevi "spéculation" u istihfafla karşılayan bir sükût ve ayrılışa müntehi olması kadar tabiî bir şey olmaz:

"Şiir yazmağı terketmiştim. Artık okumuyordum bile. Romanlar ve manzumeler bana, zarurî bir surette mevcut olmaları hakkındaki fâsılasız ve biricik itimadımla bir gün bulabileceğime kani olduğum o meşhur sırların bazı mükemmeliyetlere bağlanmış hususî, gayrı saf ve yarıdan yarıya gayrı meş'ur tatbikatı gibi geliyordu. Kendileri ile epeyce düşüp kalkmış olduğum feylesoflara gelince, beni bî-huzur eden hiç bir müşküle cevap vermemekten ibaret olan ufak kusurları yüzünden onlara kızıyordum. Bana yalnız can sıkıntısı veriyorlardı... Sonra hududu evvelden tayin edilmemiş mücerredat üzerinde meşgul olmağı faydasız buluyordum. Burnumu bazı mistiklere sokmuştum. Onlar için fena bir şey söylemek kabildir. Çünkü bu sahada insan ancak beraberinde getirdiğini bulabilir." *(Variété II.)*

İşte genç bir sanat adamı ki, edebiyat ve felsefeyi, bütün kalbiyle müphem

ve gayrı saf şeyler adasına atıyordu. Bu inkârlardan sonra yapılacak tek bir şey, atılacak tek bir adım kalıyordu. Valéry, kendisini müspet ilim ve riyaziyeye verdi. Bunda o esnalarda okuduğu Edgard Poe'nun büyük bir tesiri olmuştur. Şüpheye bizzat kendisinden başlayan bu reybî zekâ için, ilim ve bilhassa riyaziye, bütün tesadüfleri ve muayyeniyetleri evvelinden hazırlanan ve şuurlu bir surette idare edilen kâinatıyle kendi kendisine elde ettiği hakikatler için en müsait tahkik zemini idi.

Fakat bu hakikatler ne olabilirdi? Fikri, sırf fikir mahiyetini muhafaza ettiği müddetçe reddeden, tefekkürü tatlı fakat tehlikeli bir nevi itiyat tanıyan ve onunla ancak doğuş ve seyri ve bir de alacağı şekil itibariyle alâkadar olan bir adama ne kalabilirdi? Korku, ihtiras, arzu, vehim. Velhâsıl "impureté psychologique" tabiriyle hülâsa etmekten çekinmediği bütün ruhî hayatımız, onun için değil kendi başlarına hattâ neticeleri ile dahi hâiz-i kıymet değildi. Problemlerin bizzat kendiliklerinden, hâricî bir alâkadan âri ve saf olarak zekâya arz-ı vücut etmelerini isteyecek kadar mücerrede bağlı idi. Ve bu imkânsızlığa mazhar olmadığı için kendi melekelerinden şüphe ediyordu. Yukarıki sualin cevabını 1894 de yazdığı *Léonard da Vinci'nin usûlüne medhal*'de bulabiliriz: "Léonard'ın sırrı, Bonaparte'ınki gibi, teakuplarının kanununu kavrayamadığımız eşya arasında buldukları, bulmağa mecbur oldukları münasebet ve alâkalardadır." Yüksek bir ilim zihniyetinin mahsulü olan ve hemen hemen içinde her cins ibdaın sırrını ihtiva eden bu hükmün tatbikat sahasını Valéry, kendisi için lisanda buldu. Valéry'nin vardığı bu netice, sanat âlemi için tamamiyle yeni bir şey değildi. Fakat bu ne dereceye kadar hâiz-i ehemmiyet olabilirdi? Valéry, yeniyi değil, emin ve kat'îyi arıyordu. Emin ve kat'î, yani üzerinde yürünecek yol... Bu karteziyen zekânın ideal tipi olan M. Teste: "Bulmak bir şey değildir, asıl mesele bulduğunu kendine ilâve etmektir" diyordu. Harikulâdeyi arayanlardır ki, yeniyi isteyebilirler. Halbuki Paul Valéry de M. Teste gibi, harikulâdenin bir zaaf olduğuna kani idi. Yukarıda söylediğimiz gibi, bir an kendi kendini kaybetmeyen, en ufak harekâtını bile şüphenin muhakemesine çeken sanatkâr, gideceği yolu aydınlatmak istiyordu. Şüphe, daima gizli bir kanaat taşır. Valéry'de de böyle oldu. Daha ilk senelerinde bu şüphe kendisine bir taraftan bütün bir düşünce ve his âlemini sanatın hâkim mevzuu olarak inkâr ettirirken, diğer taraftan da lisanın yani vasıtanın ehemmiyetini tastik ettiriyordu. Çünkü bütün inkârlarımıza rağmen, ortada mevcudiyetinin izahı lâzım gelen bir eser yığını vardı. Bunu derunî adamla izahtan vazgeçtiğimiz takdirde de başka bir şeyle izah edecektir. Valéry, şiirin izahını lisanda buldu. İşte *M. Teste mukaddimesi*'nde ve diğer etüdlerinde bahsettiği, üstüne kapandığını söylediği hakikatlerden biri budur.

Bu suretle "yazmak her şeyden evvel en sağlam ve en sahih surette bir lisan makinesi kurmaktır." dediği zaman, şiir vadisindeki ibdada bütün faaliyetleri bu asla irca ediyordu. Valéry'yi böyle bir neticeye götüren sebepler ne olabilirdi? Evvelâ zaruret. Filhakika sanat dediğimiz ve ekseriya bir muamma olarak kabule —şüphesiz kendimizi yormamak için— mütemail olduğumuz şe'niyeti izah

edecek başka bir şey kalmıyordu. Onun ayarında bir zekâ, bir meçhulü diğer bir meçhulle anlamağa razı olamazdı. İlham, deha, esrar gibi bütün müphemleri lûgatından silmişti.

Oh ma mère Intelligence!

mısraının şâiri zekâ denilen melekenin ibdada yegâne âmil olduğunu kabul ediyordu. Ve insan onun için en büyük vasf-ı fârikini şuurda buluyordu. Binaenaleyh herhangi bir gayrı vâzıh ve müphemle zekânın asıl malikânesine, sanat dediğimiz mükemmeliyeti açamazdı. Şu hâlde ortada bütün yükleri yüklenecek, bütün karanlıkları tenvir edecek yalnız lisan kalıyordu. Bu yolda ilk ve yalnız değildi. İki büyük zekâ kendisinden evvel, Edgard Poe ve Baudelaire, ana fikri bulmuşlar ve tesbit etmişlerdi. Sonra gözünün önünde XIX uncu asrın en sanatkârâne ve en artistik tecrübesi yapılıyordu. Stéphane Mallarmé'nin güzide tilmizi, üstadının bütün mesaisine vâkıftı. Onun bütün ömrünü işgal eden problemleri ve onlara bulduğu cevapları, sisteminin kuvvetli ve zayıf taraflarını biliyordu. Mallarmé'nin sanatında ise lisanın büyük bir mevkii vardı, o da sanatının sırrını kelimeler ve onların münasebetlerinde buluyordu. Yalnız bu münasebetleri büsbütün başka noktalardan tesis etmişti. Nihayet yaşadığı zamanın büyük fârikalarından biri, şiirde mutlak bir güzellik peşinde koşmaktı.

Kelimeler ve onların arasındaki münasebetler, onların zenginlikleri, telkin kudretleri, terkiplerden doğacak güzellikler, salâbetler, tesir vasıtaları, musikî, ahenk, ritm; kelime ve lisanın tâbi olduğu kaideler ve sentaks, eski belâgat usûlleri ve oyunları. İşte *La jeune parque* ve *Charme* mübdiinin bütün sanatını üzerine kurduğu esas. Onun saf şiir dediği şey, işte bütün vasıtalarla sanatkârın şuurlu iradesinin varacağı mükemmeliyettir. Valéry ilk defa olarak saf şiirden arkadaşı Lucien Fabre'ın kitabına yazdığı bir mukaddimede bahsetmiştir. *Birinci Variété*'nin en nefis parçalarından biri olan bu etüdde muharrir, Edgard Poe'dan evvelki şiir telâkkisinde mevcut sarahatsizlik ve kat'iyetsizliği anlatır ve bu yüzden şiirle hiç bir alâkası olmayan büsbütün başka melekelerimize hitap eden ve dikkatimizi parçalayan birçok mevzu ve unsurların onunla asırlarca nasıl karışık ve beraber olarak bulunduğunu izah eder. Bu hususta ilk ışık Edgard Poe'dan gelmiştir. İlk defa bu şâirdir ki, mebdelerini ilimden, riyaziye ve fizikten alan bütün bir metafizik sistemin suret-i kat'iyede kendisinden maada bütün cevherlerden ayrılması lüzumunu söylemiş ve tavsiye etmiştir. Fakat Edgard Poe'nun bu iddiası da şöhreti ve şahsiyeti gibi bir müddet için gölgede kalmıştır. Nasıl Edgard Poe'yu sanat âlemine tanıtmak şerefi ilk önce Baudelaire'e nasip olmuşsa, onda görüp benimsediği bu mükemmeliyet fikrini de o yaymıştır. Şiirde musikî aşkı, onunla rekabet arzu ve ihtirası da ilk defa Baudelaire ile başlar.

Şu hâlde Valéry'nin saf şiirden anladığı şey, her şeyden evvel şiirin kendisine yabancı olan bütün unsurlardan tecerrüt etmesidir. Felsefe tarihi, ahlâk, velhâsıl her türlü şekliyle fikir, haddizâtında şiire yabancı şeylerdir. Sanatkârın onu

bütün bu gayrı saf yığından kurtararak ruhun saf bir lisanı hâline getirmesi lâzımdır. (Buradaki ruh kelimesini Valéry aynen kullandığı için alıyorum; zannederim ki, zekâ kelimesi şâirin sanatına daha çok yakışacaktı.) Bu suretle kendi cevherine irca edilen şiirin asıl muvaffakiyet vasıtası musikîdir. Bütün zahmetler, bütün tesadüfler, bütün ihtimaller ve ihtiyatlar ona bu musikîyi temin için çalışmalıdır. Bununla beraber Valéry, bu hususta tam bir muvaffakiyetin imkânsızlığını da müdriktir. Çünkü halâ-yı mutlak gibi, sükûnetin en aşağı derecesi gibi, elde edilmesi muhal olan "bu cinsten bir hakikat" kâinatın bir hudududur, buraya yerleşmek kabil değildir. Bu kadar saf bir şey, hayat şeraiti ile bir arada mevcut olamaz. Biz böyle bir mükemmeliyet fikrini, ancak elin bir alevin ortasından geçmesi gibi katederiz. Fakat ateş gayrı kabil-i iskândır *(Variété II.)*

Saf şiirin bu tarz telâkkisi ile Henri Brémond'nun anladığı şekil arasında ufak bir fark vardır. Brémond, şiir hâlini, şiirin lisanından ve onun kabiliyetlerinden çıkan bir mükemmeliyet olduğunu kabul etmekle beraber, hiç bir izah ve müşahedeye imkân vermeyen ve ancak bu yolda tecrübesi olanlar için sezilmesi kabil olan bir nevi mistik hâlet olarak kabul eder. Valéry ise, hakkında izahı imkânsız hiç bir şey kabul etmez; onun için tamamiyle şuurlu bir fiildir. Ve sanatkâr da yaptığını müdrik bir adamdır. "Velev rüyasını yazmak isteyen bir adam bile nâmütenâhi derecede uyanık bulunmalıdır" cümlesini yazan Valéry'dir. Eski bir notunda ise aynen şöyle bir cümle olduğunu bizzat kendisi söyler: "Şayet yazı yazarsam, bir heyecan hâlinde ve kendimden geçmiş olarak, velev en güzellerinden de olsa bir şâheser doğurmaktansa, tamamen şuurlu ve tam bir sarahat içinde zayıf bir eser yazınağı muhakkak surette tercih ederim *(Lettre sur Mallarmé, Variété II.)*

Valéry'ye göre üstatlık, onlar tarafından idare edilecek yerde sanatın vasıtalarına hâkim olmaktır. Kelâma mükemmeliyeti veren bir nevi ince ve etraflı tekniktir ki, bize yekpare görünen ve sadece bir haz olan manzume, her türlü ihtimalleri üzerinde ayrı ayrı düşünülmüş, en ufak teferruatı bile hesap edilmiş, bütün oyunları ölçülmüş, tartılmış, her kelimesi ve terkibi üzerinde keskin bir zekânın, titiz bir zevkin, hassas ve daima kirişte bir kulağın bütün bir dikkat olarak çırpınıp durduğu uzun bir şey neticesidir. Brémond ise, bütün bunlara asıl saf şiir dediğimiz esrarengiz bir şe'niyeti de ilâve eder. (H. Brémond, *La Poésie pure.)*.

Şiir Valéry'ye göre, zekânın bir oyunudur ve bütün oyunlar gibi, gayesini yalnız kendinde bulur. Nesirle arasındaki fark, buradadır. Nesrin alâkası, ona göre, daima kendisinin hâricindedir. Halbuki şiirinki, daima kendisindedir. Böyle bir sanatta fikrin mevkii nedir? Herhâlde ona ilk safta yer gösterilemez. Fikir manzumede, bir meyvenin gıda hassası gibi gizli bulunmalıdır. Meyve yiyen adam şüphesiz ki, bir gıda almış olur. Fakat bunu gıda hâlinde değil, lezzet hâlinde alır. Böyle bir eserin derunî hayatla, sanatkârın kalbinin veya ömrünün sergüzeşti ile hiç bir alâkası yoktur. O, zekânın saf bir mahsulüdür. Onu arkasındaki insana bağlayan bütün rabıtalar kesilmiştir. Binaenaleyh eser vasıtası ile muharriri yahut

aksi olarak, muharrir vasıtası ile eseri bulmak tecrübeleri ve bu yoldaki mesai, boş ve lüzumsuz bir şeydir.

Valéry'ye göre sanat eseri belki muharririnin hayatından bazı şeyler ifşa edebilir. Fakat sanatkârın bir dikkatsizlik veya zaaf ânının mahsulü olan bu hâl de nihayet gayri ihtiyarî vâki olmuş bir ifşa derecesini geçmez. İlham, vahy gibi bütün sanat bahislerimizde gayet kolaylıkla sarfettiğimiz mefhumlara gelince, bu cezrî sanat telâkkisinde bunların yeri yoktur. Şâiri, üzerinde meçhulün konuştuğu "bir ispritizma mânâsı" na veyahut herhangi bir ahizeye benzetenler bütün azamet ve cehtleri, nihayet değiştirilmesinde hiç bir mahzur olmayan bir nevi pasif delâlet derecesine indiren böyle bir fikir nasıl kabul edilebilir ki, sanattan anlaşılan mânâ ile taban tabana zıttır.

İlham fikri, ona göre, şu gülünç hükümleri ihtiva eden bir butlandır: Hiç bir zahmete tekabül etmeyen en fazla kıymeti havidir. En kıymetli olan şey, en zahmetsiz olanıdır. İlhamı kabul etmek en az mes'ul olduğumuz şeyle en fazla iftihar etmektir. Bu nasıl kabul edilebilir ki, küçük bir tashihle zekâ, Allah'ın ihtiyatsızca gönderdiğini siler, değiştirir.

Valéry, şiir hâlini baştan başa bir sarahat ve vuzuh olarak görür ve böylece göstermeğe çalışır. Bununla ne hâricî bir teessürün ve ne de meçhulün alâkası yoktur. Birdenbire ve umulmadık bir anda, herhangi bir fikir ve şeklin bize kendiliğinden gelip arz-ı vücut etmesi de aksini düşünmemizi icap ettirmez. Çünkü insan farkına varmadan da düşünebilir. Bizim falan anda, durup dururken kalemimizin veya dudaklarımızın ucundan topladığımız ve tesadüf yahut da meçhulün bir lutufkârlığı, bir nevi hibesi olarak kabule hazır bulunduğumuz bu meyve, belki çok zaman evvel bizde başlayan ve gizliden gizliye devam eden bir çalışmanın neticesidir. Meçhulün bu ufak müdahelesini kabul etsek bile, bunun ehemmiyeti ne kadar azdır. Bir mısra nihayet bir mısradır, yani çok ölçülü bir hudut içindedir ve tek başına kaldığı müddetçe ancak kendisiyle başlayan yahut biten veyahut da devam eden bir boşluktan başka bir şey ifade etmez. Onu da devam ettirmek, birdenbire elimize geçen bir uzuv parçasından bütün bir vücut çıkarmak, sadece sanatkârın zekâ ve iradesinin işidir. Güç kafiye, serkeş lisan, vezin ve bütün bunların doğurduğu bir yığın müşkülât vardır ki ,onları yenmek ancak vasıtalarını ve kudretlerini müdrik olan bir zekânın çalışmasıyle kabildir. Heyecan, hulya, bütün bunlar ibda için elzem olan bu idrakle zıttırlar. Şâirin vaziyeti rüya hâlinden tamamen ayrıdır. Bu lezzetler, bu hazlar, bu büyüler mütemâdi ve meş'ur bir cehtle elde edilir.

Génie! O longue impatience!

Deha, Valéry'ye göre uzun bir sabırsızlıktır. Şâir, daima karşılaşmağa mecbur olduğu güçlüklerle mücadeleye mecbur olan insandır. O her şeyde aydınlık ve nizamı arar. Bütün melekeler mükemmeliyet denen gayenin etrafında toplanmıştır Bu mükemmeliyette veznin, kafiyenin, şekillerin büyük bir hissesi vardır.

Çünkü bütün bunlar sanatkâra yardım eden ve alelâde söze zaman denen büyük düşmanla rekabet edebilecek metanet ve salâbeti, tabir caizse "virtuosité" yi veren selâmet-bahş zorluklardır.

"Ne kadar iyi yoğrulmuş olursa olsun, kilden yapılmış yüz heykelcik, zekâya bir tane mermer statünün verdiği büyük fikri veremez. Çünkü birinciler bizden daha nahiftir; öbürünün ise metaneti bizimkinden bir az daha fazladır. Biz onun heykeltraşa nasıl mukavemet ettiğini tahayyül ederiz. O, mütebellir karanlıklardan çıkmak istemiyordu. Bu ağız, bu kollar, uzun günlere mal oldu. Bir sanatkâr müstakbel şeklin ağır sualcileri olan binlerce çekiç darbesiyle onu yonttu. Sıkışık ve saf gölge parça parça düştü, kıvılcımlı tozlar hâlinde uçtu. Bir insan, zamanın yardımıyle ağır ağır bir taşın arasından ilerledi." *(Variété II).*

İşte bizi mükemmeliyete vâsıl edecek olan, hattâ bizzat yaratmağa çalışmamız lâzım gelen bu zorluklardır. Hürriyet, hayatta olduğu kadar, sanatta da cazip olan bir şeydir. Fakat bu cazibede aldatmak hassası da vardır. Mevcut şekiller ve nizamların atılması ile elde edilecek bir hürriyet, getireceği şeylerle onların yokluğundan doğacak boşluğu dolduramaz.

Baudelaire'in ve Stéphane Mallarmé'nin büyüklükleri, kudretleri burada, sanatı alelâde bir iş yahut hulya olarak değil, müspet ve şuurlu bir şey olarak kabul etmelerindedir. Valéry, çok sevdiği ve diğerlerine tercih ettiği pek aşikâr olan bu iki büyük sanatkâra, *Variété II*'de mühim bir kısım ayırmıştır.

Ona göre, Baudelaire'in bugünkü "mevkii", gittikçe artan şöhret ve tesiri, onda "istisnaî bir hâl", yani şiir hassası ile birleşmiş tenkidî zekâ sayesindedir. Baudelaire, bu mazhariyet sayesindedir ki, "zekâsının tecessüsüyle" Edgard Poe'yu tanımış, onun vardığı neticelerden istifade etmiş, bir taraftan hassasiyetinin müşkülpesentliği ile en ince ve mükemmel şekilleri ararken, diğer taraftan şiiri yabancı unsurlardan kurtarmış ve temizlemiştir. "Baudelaire'in mısraları ruhun ve tenin bir terkibi, ciddiyetin, sıcaklığın, meraretin ve mahremiyetin bir imtizacı; kendilerini romantiklerin olduğu kadar, parnasyenlerin de mısralarından ayıran bir ahenkle iradenin pek nadir görülen birleşişidir. *(Variété II).*

Bununla beraber Valéry'ye göre, Baudelaire'in en büyük şerefi, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud gibi büyük şâirleri yetiştirmesindedir.

"İlk mısralarını *Fleurs du mal*'in en güzel ve en dolgun mısralarıyle karıştırmak daima mümkün olan Stéphane Mallarmé'ye gelince, o, Edgard Poe'nun tahlilleri ve Baudelaire'in esas ve izahlarıyle ehemmiyetini idrak ettiği şekle ve tekniğe ait bu taharrileri en ince neticelerine kadar vardırmıştır. Verlaine ve Rimbaud, Baudelaire'i his ve ihsas sahasında devam ettirirlerken, Mallarmé onu, şiirin mükemmeliyet ve safiyet sahasına kadar ilerletmiştir. *(Variété II)*

Hülâsa olarak bir tekrarın sıkıcı zaruretine rağmen söyleyelim ki, Valéry sanatta en ehemmiyetli esas olarak zekâyı ve nizamı görür. Bu, kendi sanatına hâkim kıldığı kadar, alelumum şiiri de vasıtası ile izaha çalıştığı bir prensiptir. Bu suretle kurmuş olduğu geniş ve sağlam sistemde uzun bir tefekkürden gelen itidallerine rağmen, ifratlar, ufak tefek teşmiller yok değildir. Fakat bunlar için

onu itham etmemelidir. Onlar tamamiyle şahsî ve hususî olan şeraitin mahsulüdür. Sonra doğuşlarında değilse bile, söylenişlerinde aksülâmelin hissesi vardır. Bu fikirleri alelumum sanat sahasını anarşi ile tavsif edebilecek bir çözüklüğün kapladığı, orijinalite ve yeniliğe ve çok def'a bu namlar altında budalalığı şahsî reklâm mahiyetine sokan bir tezebzübün hâkim olduğu senelerde söylemiştir. Her şeyde mübalâğa, devrimizin vasf-ı fârikidir. Bu itibarla, bu söyleyiş tarzında mübalâğa mazur görülebilir. Zaten ehemmiyetli mesele, fikrin söyleniş tarzı değil, en lâzım olduğu bir zamanda ve söylemek için mesaisi ve kudretleri itibariyle en selâhiyet sahibi insan tarafından söylenmiş olmasıdır.

GÖRÜŞ, nr. 1, Temmuz 1930, s. 36-46

ROMAN

Garp cephesinde yeni bir şey yok: Erich Maria Remarque, tercüme eden Ahmet Necat, 1930, İstanbul, Muallim Ahmet Hâlid.

"1918 Teşrinievvelinde bütün cephede o kadar sâkin geçen bir günde şehit oldu ki, resmî tebliğ garp cephesinde yeni bir şey olmadığını kayıt ile iktifa etti.

Başı ileride olarak düşmüş, uyuyormuş gibi yerde uzanmıştı. Yüzünü çevirdikleri zaman uzun müddet can çekişmemiş olduğu anlaşıldı. Yüzü sâkindi ve bu maceranın böyle bitmesinden sanki memnun görünüyordu."

Bu suretle ölen genç adam, Paul Baeumer, Remarque'ın romanının kahramanıdır. Muharrir, *Garp cephesinde yeni bir şey yok'* turu teşkil eden hâtıraları onun ağzından yazmış, yıkılan bir neslin hikâyesini onun kalemine bırakmıştır. Kimdir, nedir, nasıldır? Bunları sormayın. Bu âlem-şümul faciada o kadar kaybolmuş ki, kendisinden bahsetmek lüzumunu kendisi bile pek az duyar. On dokuz yaşında askere gitti, bütün gidenler gibi ve uzun bir ıztıraptan sonra öldü, bütün ölenler gibi... Bu zaman zarfında o, açlığı, sefaleti, ıztırabı, şikâyetsiz katlanmayı ve ölüm alışkanlığını öğrendi.

Hakikaten bu gencin hususî bir siması, onu diğer kardeşlerinden ayıran bir fârikası yoktur ve mademki, mukadder akibetleri, onların hepsini kendi korkunç kimyasında birbirinin aynı, güneşe sırıtan bir kafatası ile birkaç kemik hâline getirdi, buna lüzum da yoktur. Fakat biz gene söyleyelim, Paul Baeumer harbin ilk senesinde bir mektep talebesi idi. Şiire heves ediyordu. Geniş, aydınlık ve sadece iyilikle dolu hulyaları vardı. Kıymetlerinin dünyası da hulyalarından az geniş değildi. İnsanlara inanıyor, hayatı seviyordu. Yaşının hulyasıyle büsbütün başka düşündüğü harp, ona bütün bunları kaybettirdi ve üstelik insanlığından şüpheyi öğretti. Gittikçe yürüyen siyah bir noktanın bütün benliğini yavaş yavaş örttüğünü gördü. Azaplarının en acısı bu oldu.

Bunlar bir bölük halkı idi. Münevver ve cahil, işçi ve köylü, hepsi kardeşçe yaşıyordu. Müşterek tehlike ve müşterek hayat bütün farkları kaldırmış, onlardan bir tek sınıf, bir tek insan teşkil etmişti: Asker.

Bu değişme o kadar fazla idi ve eski hayatlarıyle olan alâkaları öyle kırılmıştı ki, kısa sıla zamanları bile onlara azap oluyordu; "Çok iyiyim. Halimden memnunum, fakat buradaki adamlarla uyuşamıyorum..." Ve siperin terbiye ettiği bu adam sipere dönmek için acele ediyordu.

Gün geliyordu ki, açlığın, sefaletin, ıztırabın, ölümü yakından koklamanın hep birbirine benzettiği bu insan gölgelerini artık ümit bile ziyaret etmiyor ve ölüm, hattâ bir köpeği kurtarmak için bile, göze alınacak alışkın bir şey oluyordu ve her gün ölüyorlar, her gün biri, ikisi düşüyor, bölük efradı mütemadiyen tazeleniyordu. Ah bu yeniler, bu acemiler, ateşe elini, kolunu sallayarak giren bu tecrübesiz tüysüzler... Bunlar ölmekten başka hiç bir şey bilmiyorlardı.

Fakat her zaman böyle olmuyor. Cephenin de insana lutuflar saklayan tesadüfleri var: Nasılsa bir dilim ekmek mukabili elde edilen bir kadın. Çalınıp gizlice kızartılan bir kaz, tahliye edilmek üzere buunan bir erzak ambarının muhafazasında geçen birkaç gün onlara yeni imkânlar veriyor, o zaman bütün bu yeisle kararmış çehreler bir parça daha bol ekmeğin, biraz daha itinalı bir yemeğin, biraz daha rahat bir döşeğin karşısında saf bir memnuniyetle açılıyor, gülüyor, aylarca hiç bir suretle tatmin edilmeyen kadim hayvan biraz gözetilince ümit tekrar geliyor, hulya tekrar başlıyordu. Fakat bu anlar Paul Baeumer için bazen çok azaplı oluyordu. Bir sulh olsa... Fakat sulh olsa ne yapacaklardı? O ve arkadaşları, ötekiler, yaşlılar gibi değildi. Onların dönecekleri evleri, barkları, meslekleri velhâsıl kendilerine mahsus bir hayatları vardı. Kimi çilingir dükkânını tekrar açacak, kimi tekrar rendesini alacak, bir başkası çocuklarına kavuşacaktı. Fakat bunlar, bunlar öyle değildi. Her şeye yeniden başlamak lâzım geliyordu. Halbuki bu çok geçti. Harp onlarda bu baslangıç için lâzım olan her şeyi yıkmıştı. Onun için bu badireden kurtulsalar bile, arslan ağzından kurtarılan bir et ve kemik yığını gibi kurtarılacaklardı. Onlar harbin yıktığı bir nesildi ve Remarque bu kitabını bu neslin hüsranını anlatmak için yazmıştır.

Garp cephesinde yeni bir şey yok, doğruyu en güzel ifade edebilecek bir lisanla yazılmıştır. Kesik, sinirli cümleler, acele ile alınmış enstantanelere benzeyen tasvirler, kısa ruh haletleri ve düşünceler ve bütün bunların üstünde ağır, ezici, ölen binlerce insanın hüsranından toplanmış bir melankoli ve bütün bunları yer yer yırtan, fecaati ölüme alışkanlıktan gelen, tecrübeli bir mizah... Nerde eski edebiyatın o alıştığımız öksürüklü hitabeti? Bir gün Yahya Kemal "etine kurşun giren bir adamla girmeyen adamın arasında bir fark var" demişti. İşte bu farkı Remarque'ın kitabını okuyunca anladım.

GÖRÜŞ, nr. 2, Eylûl 1930, s. 123 - 125

NOTLAR

Sylvestre Bonnard

Anatole France, nasılsa iki üç kitabıyle birkaç hikâyesini lisanımıza nakledebildiğimiz muharrirlerdendir. Nasılsa diyorum, çünkü tercüme faaliyetimiz telif faaliyetimiz kadar ve belki ondan daha dar bir daire içinde dolaşır. Eğer böyle kırk yılda bir nasılsa oluveren mucizeli hamlelerimiz de olmasa, bu daire küçüle küçüle kendiliğinden sıfıra iner.

Anatole France, sekiz-on sene evvelki mütalaalarının belli başlı hazlarından biri idi. Onun için bence hususî bir ehemmiyeti vardır. Ve yine onun içindir ki, bu zeki burjuvadan bir türlü istediğim kadar ayrılamam. Ne statik ve bıktırıcı tebessümü, ne de muayyen birkaç mevzu rayı üstünde banliyö trenleri gibi gidip gelen kısır velûdiyeti beni tamamiyle ondan ayırmış değildir. *Mösyö Sylvestre Bonnard'ın cinayeti*'ni bir yaz günü, portakallı, limonlu ve güneşli bir Akdeniz memleketinde okumuştum. Bu mutavassıt Lâtin dehası, onu okuduğum toprakla ne iyi uyuşuyordu. Bununla beraber Anatole France'da cenup hiç yoktur. Paris'te doğdu, Paris'te öldü. Hattâ seyahatleri bile azdır. Cenubî Amerika'ya kadar kısa bir uzanışı, Quai Malaquais'den en uzun ayrılışıdır.

Anatole France, açık ve gür hayatın, insanlar içinde duyulmuş neş'e ve ıztırabın yetiştirdiği muharrirlerden değildir. O, kitabın, kütüphanenin, uzun okuma saatlerinin adamıdır. Bir makalesinde kitap için "bu asrın en büyük hastalığı" diyen bu muharrirde, insan zekâsının her nevi mahsulüne karşı şâyân-ı hayret bir tecessüs vardır. Enstitü azasından Mösyö Sylvestre Bonnard'ın kendisine benzetilmesi hep bu yüzdendir. O kadar ki, bazıları bu zarif ve sevimli kitabı bir nevi manevî otobiyoğrafi olarak kabulde musırdırlar. Herhâlde muhakkak olan bir şey varsa, o da Anatole France'ın dönüp dolaşıp hemen daima her eserde bu cins bir tipe avdet etmesidir. Gözü hayata, babasının küçücük matbaasını dolduran eski kitaplar arasında açılan, ilk sanat ve tabiat nosyonlarını Hollanda tabılarının resimlerinden alan bir zekâ için bu tabiî bir şeydir. Fakat bu Sylvestre Bonnard ne sevimli, ne hoş ve ne masum adamdır! Bütün ömrünü eski istampaların, Hollanda tabılarının ve kâğıtları boynuzlaşmış eski el yazılarının üstünde geçiren bu adamın etrafındaki hayatla alâkasını sadece, baştan aşağı sahafların sergicikleriyle kaplı olan Malaquais rıhtımı teşkil ederdi.

İhtiyar hizmetçisi ve kedisi kadar hayat cahili olan Enstitü arkadaşlarından başka kimse ile teması olmadığı için fenalığı öğrenememişti. Halbuki iyilik ise

kitaplardan bile (niçin hattâ bilhassa onlardan) öğrenilebilecek bir şeydir. Muasır hayat içinde bir nevi tarihî yadigâr gibi yaşayan bu ihtiyar için zamanın saati sanki ilk gençliğini idrak ettiği Restorasyon senelerinde birdenbire duruverir. Bununla beraber onu o kadar masum da zannetmeyin. Enstitü azasından Sylvestre Bonnard aşkı tatmıştı. Fakat ne kadar kısa ve ne kadar başlamadan biten bir aşk... Bir akşam iki ihtiyar adam, iki baba, siyasî fikirleri yüzünden birbirleriyle bozuşurlar ve birkaç gün sonra ihtiyar komşu, kızıyle beraber apartmanı terkeder ve genç Sylvestre, bu kısa aşk rüyasından eski manüskriler ve infoliolar dünyasında uyanır.

Bir gün bu ihtiyar kitap kurdu, acemisi olduğu hayata tekrar çıkar ve ömrünün yegâne cinayetini işler, yani sinn-i rüşde vâsıl olmamış bir genç kızı kaçırır. Oh, sakın fenaya çekmeyin ve meselâ kötü, istidatsız ahlâk havarisi olan M. Emile Yanning'in filmlerinde olduğu gibi, birdenbire yolundan çıkmış bir hayat faciası karşısında bulunduğunuzu zannetmeyin. Bu kızcağız, Sylvestre Bonnard'ın vaktiyle gençliğinde sevmiş olduğu kızın çocuğudur. Babası ve annesi ölmüştür, mirasını da dolandırıcı bir vasi aşırmıştır. Talebe olarak girdiği pansiyonda şimdi ona bir nevi hizmetçilik yaptırıyorlar. Bir gün hâtıraların gayri şuurî davetiyle kafasının tavan arasını yoklayan Sylvestre Bonnard, kendisini sevgilisinin mezarına götürmek için dostu olan bir aileye gider ve orada yetim kızın macerasını öğrenir; onu kurtarmak ister ve kaçırır. Bundan sonrası ne kadar basittir. Genç kıza, bugünün Freud'çü romancılarında olduğu gibi âşık olmaz. O zamanlar daha henüz refulmanlar edebiyata baş belâsı olmamıştı, ve Anatole France'ın nesli insanda iyiliğin asıl olduğuna, insanların iradeleriyle kendilerini idare edebileceklerine kani idi. Hattâ kirli çamaşır kokusundan hoşlanan divkârî Emile Zola bile, canavarlığı bugünkü bacaksız meslektaşlarının yaptığı gibi, insanlardan iyilik ve iradeyi tamamiyle kaldırarak, onları uzviyetin bilmem hangi karanlığında bir iki mahpusun eline teslim edecek kadar ileriye götürmemişti... Zaman çok değişti.

Evet, Sylvestre Bonnard bu genç kıza âşık olmaz, onu kendisiyle evlenmeğe mecbur etmez, bilâkis sevdiği genç adamla evlendirir ve bunun için de fedakârlıkların fedakârlığını yapar, kitaplarını satar.

Şimdi ne hataya saptığımı anladım, ben Sylveste Bonnard'ın mevzuunu hülâsaya çalıştım. Anatole France'ın kitaplarının hülâsa edilemeyeceğini düşünmedim, halbuki başlıca meziyetidir, kuvvetidir. Çünkü bu kitapları büyük vak'alar, dolambaçlı mevzular yapmaz. Bu kitapların bütün lezzeti, küçük şeylerden toplanır. O,hayatın küçük ve ehemmiyetsiz kırıntılarının hazzını ve şiirini bilen adamdır. O bir hakîmdir. Ve hikmet, siz de bilirsiniz ki, iyiliği, güzelliği, fazileti kahramanlarda, harikulâdede değil, tabiîde arar. Onun için Anatole France'ın kitaplarını küçük, mutavassıt hayatlar doldurur. Bunlar kendi âlemlerinde kimseye zararı dokunmayan masum meraklarının ve hastalıklarının âlemlerinde, arzın orta kanatlı ruhlara sakladığı sevinç ve kederleri idrak ederek yaşarlar. O, muayyen bir devrin adamıdır ve onu hiç bir zaman geçmemiştir, hattâ tebessümünde ve istihzasında bile.

Hakikaten bu tebessüm, bu basit, bıktırıcı, insanda bütün emniyeti öldüren, mütemadiyen bir hokkabazın oyuncağı olduğunu düşündüren bu tebessüm olmasa ne olurdu? Niçin Anatole France, bu kadar devamlı surette zekidir ve niçin bu zekâ daima iyi ayarlı bir saat gibi hep aynı hızı ve kararı muhafaza ediyor?

Mamafih Anatole France'ın yegâne kusuru bu değildir! En büyük kabahati değişmemesidir. Muayyen köşe başlarını tutmuş bekleyen bir kuvvet gibi, muayyen birkaç görüşün üstünde velut bir ömür geçirmemiştir. İlk gençliğinde ne yaşamışsa, ölmeden bir saat evvel de muhakkak onu düşünmüştür.

Bizi kırk ciltte, aynı daire içinde dolaştıran bu statik ibda, eğer birkaç ciltle, meselâ *Dostumun kitabı, İlâhlar kana susamışlardı, Sylvestre Bonnard'ın cinayeti, Kırmızı zambak*'la iktifa etseydi ve *Edebî hayat* münekkidini sadece bu hikâyelerin romancısı olarak tanısaydık, şüphesiz bugünkü gibi bıkmaz ve onu unutmağa çalışmazdık.

Fakrın ve zaruretin kendine göre, insanlara sakladığı şanslar vardır. Bizim tercüme tembelliğimiz artık Avrupa'da eskiyen bir lezzeti 1930 senesinde bize yeni olarak sunuyor. Talihin bu gecikmiş lutfundan istifade edelim ve iyi bir mütercim olan Enver Behiç Bey'den bize daha az yıpranmış şaheserler nakletmesini temenni edelim.

GÖRÜŞ, nr. 3, 3 Nisan 1931, s. 179 - 181

DAR KAPI

Muharriri André Gide, mütercimi Burhan Ümit. İstanbul Matbaacılık ve Neşriyat Ananom Şirketi 1931.

"Rabbim birbirlerine yardım ederek, bütün bir hayat yanyana yürüyen ve bazen biri "kardeş yoruldu isen bana dayan" deyince, diğeri seni yanımda hissetmek bana kâfi diye cevap veren iki hacı gibi, Jerom'la benim de sana doğru ilerlememiz ne güzel olacaktı. Fakat hayır! Bize talim ettiğin yol, dar bir yol, o kadar dar ki, iki kişi bile yanyana yürüyemez."

Bu satırlar *Dar kapı*'nın kahramanı olan Alissa'nın hâtıra defterindedir ve André Gide'in şâheserini hülâsa eder. Genç ve güzel Alissa, sevdiği Jerom'u dar kapıdan, azizliğe götüren, —Burhan Ümit velâyet kelimesini tercih ediyor— kapıdan geçmek için yarı yolda bırakıyor. Çünkü *İncil*'de "dar kapıdan girmeğe gayret ediniz, zira geniş kapı ve geniş yol mahva götürürler ve oradan geçenler çoktur. Fakat hayata götüren kapı dar ve yol bunaltıcıdır. Onları bulanlar ise azdır." İşte Alissa, bu azlardan biridir ve dar yoldan ve dar kapıdan geçenlerin bütün azabını çekiyor. Senelerce kendi kendisiyle ve tâ çocukluğundan beri devam eden bir aşkla mücadele ediyor. Arzuların ve ihtirasların ateşini, göz yaşlarının tufanında boğuyor ve günün birinde hiç bir şeyin değişmediğini, hiç bir ateşin sönmediğini ve hiç bir saadetin gelmediğini görerek ölüyor.

Alissa'nın bu suretle vâsıl olduğu şey, istediği şeyin tâ kendisidir. Filhakika o, hakikî saadeti istiyordu. Fakat onun istediği saadet, uzun ıztıraplardan, nefisle mütemâdî çarpışmalardan sonra gelen saadettir. Oldukça şiddetli bir ihtirası mütevazı ve yevmî vazifelerle dolu bir ev hayatında boğan ve bu suretle kendine bir nevi saadet tedarik eden kızkardeşi Juliette için bakınız ne diyor: "Fakat onun huzurundan duyduğum hoşnutsuzluk, üzüntü nereden geliyor? İhtimal o kadar kolay elde edilmiş, o kadar ısmarlama yapılmış ruhu saran ve boğan bu basit saadetten... Rabbim, çabucak vâsıl olabileceğim saadetten beni vikaye et..."

Çünkü Alissa da André Gide gibi tevakkuf hâlinde olan bir hâlet-i ruhiyeyi istemiyor, asıl istediği saadetin kendisi değil, peşinde koşmaktır. Herkesin iktifa edebileceği şekilde saadet, Alissa için her zaman hazırdır. Fakat elini uzatsa tutabileceği bu yakın saadetten korkuyor:

"— Dostum, senin yanında tasavvur edebileceğimden fazla mesudum. Fakat kani ol, biz mesut olmak için doğmadık."

"Tehevvürle bağırdım, ruh saadete neyi tercih eder?" Mırıldandı:

— Velâyet! O kadar yavaş ki, bu kelimeyi işitmiş değil, keşfetmiştim, diyebilirim.

"Bütün saadetim kanatlarını açmış, beni terkederek semalara doğru uçuyordu."

Fazileti ruh güzelliğinin bir şekli olarak telâkki eden Alissa, bu velâyeti bakınız nasıl anlıyor: "Câvidanî neş'eyi fenâfillâh şeklinde değil, mütemadî ve nâmütenahî bir yaklaşma gibi tasavvur ediyorum, eğer kelimeler üzerinde oynamaktan korkmasaydım, müterakkî olmayan bir saadetten nefret ettiğimi söylerdim." Alissa, Allah'ı arayan ve onda kendisini kaybetmek isteyen bir ruh değil, Allah'a koşan fakat her an için ondan ayrı olmakta, tamamiyetinde saadetini bulan bir iradedir. — Buna taaccüp etmemelidir, Alissa da André Gide gibi protestandır. — Bu irade, kendisini Jerom'a beslediği aşkta idrak eder, fakat bu aşkta ve onunla beraber ölmeğe razı olmuyor, onun içindir ki, şu keskin feryadı koyuverir: "Ah! Ruhlarımızı aynı zamanda aşk sayesinde aşkın maverasına sürüklemek kabil olsa..."

Zavallı Alissa! Sana ıztırapların için, imkânsızın peşinde yorulup öldüğün için, zavallı demiyoruz. Faziletin tuzağına kapılmış çırpınan Alissa! Sen, zaruretleri kabul edemediğin için zavallıydın. Kabuğunu atan bir meyve gibi beşerî zaaflarından soyunmağa çalıştıkça, onlar mütemadiyen gelip etine yapışıyorlardı ve böyle daha güzel oluyordu; çünkü bizim gibi etten ve kemikten yaratılmış bir mahlûk oluyordun ve azabın, bir kahramanın değil, insanın azabı oluyordu.

Muhakkak André Gide, asrımızın en huzursuz ruhudur. Ve bu huzursuz ruh, Alissa'ya hatırlattığı hikmete rağmen, devasız azabını ruhlara mütemadiyen sunuyor. Fakat biz bundan, bu zehirlenmeden müteessir değiliz. Çünkü André Gide'in azabı, bizim saadet ve hazlarımızı yapıyor. Ve bunu evvelâ en yüksek mânâda bir sanat şekliyle yapıyor. Ben André Gide'in lisanı kadar güzel pek az şey bilirim, hiç bir lisan bu vâzıh, ölçülü dil kadar ihtirasın şiddetini, ruh sükûnetlerinin sıtmalı tevekkülünü ve tabiatın değişen manzaralarını bize anlatamaz. Ne mesuttur Burhan Ümit ki, bu lisan güzelliklerini bize hatırlatacak derecede tercümesinde muvaffak olmuştur. Hakikaten Burhan Ümit, türkçeye çoktan beri mahrum olduğu bir şey, güzel bir kitap kazandırdı.

Dilimizin kifayetsizliğinden, darlığından bahsedenler, Burhan Ümit Bey'in bu tercümesine bir kere göz atsınlar. *Dar kapı*'yı ve Alissa'nın azaplarını istiap eden bir lisana insan kolay kolay kabahat bulamaz.

Bugünün gençleri *Dar kapı*'yı okumalıdırlar. Gündelik arzu ve emellerin içinde kararan ruhlar, bu kitapta derunî güzelliklerin zevkini bulacaklar, özenme ve imrenmenin yerine büyük ihtirasların yıkayıcı azabıyle karşılaşacaklar.

GÖRÜŞ, nr. 4, 4 Şubat 1932, s. 230 - 232

KİTAPLAR ARASINDA

Dün ve Yarın kütüphanesi, son zamandaki faydalı neşriyatı arasında büsbütün istisnaî kıymet sahibi olan iki kitap neşretti. Bunlar Hilmi Ziya'nın yazdığı *Uyanış devirlerinde tercümenin rolü* ile Suut Yetkin'in Lessing'den hülâsaten tercüme ettiği *Laokoon*'dur. Birincisinden ileride bahsedeceğim.

Laokoon, gazub bir Allah'ın gönderdiği iki yılanın korkunç halkaları arasında iki çocuğuyle beraber ölen Truvalı bir rahiptir. Virgile'in mısralarında şiirin ve düşüncenin benimsediği bu korkunç üsture Yunan sanatında — plastik sanatların şiirle ve heykeltraşînin resimle rekabete giriştikleri son devrinde— sanatkârların nazar-ı dikkatini celbetmiş ve şimdi aslı Roma'da Vatican müzesinde bulunan muhteşem grup meydana çıkmıştır.

Rönesans uzun müddet bu şaheseri eskilerden, bilhassa Pline ve Cicero'nun yazılarından tanımıştır.

1506 da bir tesadüfle meydana çıkan grubu, ki gece yarısı Roma civarında meş'ale aydınlığında yapılan hafriyatta Papa'nın emriyle bizzat bulunan Michel Ange tanımış ve "bu Pline'in tarif ettiği *Laokoon*" dur diye haykırmıştır. *Laokoon* meydana çıktığı günden itibaren fikir ve sanat âleminde daima bir aktüalite olmuş, bir taraftan plastikle uğraşan sanatkârları epeyce güç bir rekabete teşvik ederken, diğer taraftan sanat nazariyecilerini de meşgul etmiştir. Kadîm dünya ve onun sanatı hakkındaki telâkkiler değiştikçe, bu şaheser de —diğer aynı aydınlık düşünceden doğmuş kardeşleri gibi — yeni yeni ışıklar altında görülmeğe başlanmıştır. Bu suretle birbirini takip eden telâkkiler arasında Lessing'in *Laokoon*'u Kadîm Yunan sanatı hakkında mevcut prejüjeleri yıkan ve hakikati anlamağa doğru giden ilk büyük adımdır. Lessing, bu kitabında en büyük İngiliz sanat münekkitlerinden Spencer ile Alman rönesansının belki de en büyük adamlarından biri, belki de hakikî mübeşşiri olan Winckelmann'ı tenkit eder. Filhakika Virgile'in *Laokoon*'u anlatan parçasıyle asıl grubu mukayese eden Winckelmann bu ikisinin arasındaki farklardan bahsederken, bilhassa heykelde gayet bâriz olan ölüm karşısındaki sükûnet üzerinde durur ve bu tezadı — çünkü heykel grubunda *Laokoon*'un dudakları yarı açıktır; halbuki Virgile'de yılanın halkaları arasında korkunç çığlıklar atar — Yunan ahlâkı hakkında bazı mülâhazalarla izah çalışır.

Lessing ise, bu farkı şiirle heykeltraşî ve resim arasında mevcut ayrılığa verir ki, muhtelif sanatların bu tarzdaki bir anlaşılışı sadece bir yenilik olarak kal-

maz; aynı zamanda sanatların hudutlarını son devirlerin şiir tecrübelerine kadar âdeta kat'î denilecek şekilde tesbit eder. Mamafih kitap sadece tezi itibariyle şâyân-ı dikkat değildir, birçok fikirlerinin değişmesine rağmen kadîm dünya hakkında yazılmış eserlerin en güzellerinden biridir; muahhar devirler kadîm dünyayı biraz da bu kitaptan öğrenmiştir.

Suut Yetkin *Laokoon*'u tam olarak tercüme etmemiştir. Ne bugünkü kitapçılığımız, ne de okuyucularımızın sabrı bu cinsten geniş neşriyata tahammül eder. Bilhassa *Laokoon,* tebahhuru âdeta son haddine götüren kitaplardan biridir. Onun içindir ki, mütercim tam bir tercümeye kitaba kıymetinden hiç bir şey kaybettirmeyen yahut pek az kaybettiren bir hülâsayı tercih etmiştir. Genç ve çalışkan arkadaşımı tebrik ederim.

İZ, nr. 10, 1 Nisan 1935, s. 16

BİR MUKADDİMEYE DAİR

Jules Romains bugünkü Fransız muharrirlerinin en ileri gelenlerindendir. Şiir, roman, tiyatro, hikâye, tenkit ve muhtelif tecrübelerden müteşekkil muazzam bir külliyatın sahibidir. Her eserinde zamanının meselelerini gözönünde bulunduran, kendine ve muasırı olduğu insanlığa daima sadık olan büyük Avrupalılardandır. Bu itibarla fikirleri kendisi gibi düşünmeyenler için dahi birinci derecede ehemmiyetlidir.

Bu büyük şöhrette benim çok sevdiğim taraflardan biri şiiri bütün diğer sanatlardan üstün tutması ve onun nizamı ile beslenmiş olduğunu her zaman söylemesidir. Filhakika işe evvelâ şiirle başlamış, birkaç arkadaşıyle beraber harpten evvelki Fransız şiirinde o kadar mühim bir yer tutan Humanisme adlı şiir mektebini kurmuş ve o devirden itibaren de hemen hiç bırakmamıştır. Ara yerde zamanımızın belki de en değerli sahne külliyatı olan tiyatrolarını vermiş, hemen hepsi üzerinde ayrı ayrı ve uzun uzun konuşulan romanlarını yazmıştır. Bunların içinde henüz on üçüncü cildi çıkmış olan *Hüsnüniyet sahibi adamlar* adlı romanı, gerek mevzu ve gerek hacim itibariyle —hepsi galiba yetmiş yedi cilt olacak— bu sanatın en dikkate değer eserlerinden biridir.

Jules Romains'nin şiirleri benim bilhassa sevdiğim şiirler değildir. Onlar okuyucuyu ne yaşadığı zamanın dışına çıkarabilirler, ne de herhangi bir anımızı bir ebediyet vehmini verecek kadar derinleştirirler. O, insan ruhunda hususî bir mevsim ve iklim kuran şairlerden değildir. Bununla beraber cömert bir çeşmeyi andıran geniş ve beşerî ilhamı ile tıpkı bir beytinde olduğu gibi "her şeye rağmen vaad ettiğim şarkıyı söyleyeceğim, bu maceraya atılacağım" diyen namuskâr edasıyle ve nihayet zerre kadar öğreticiye düşmeyen titiz belâgatiyle bu şiirlerde insanı, karşılaştığı zaman tutan kuvvetli bir taraf da yok değildir. Esası hüsnüniyetlerin anlaşmasına dayanan fırtınasız, alâyişsiz fakat devamlı ve büyük aşklara benzeyen bir şiir... Zaten bir manzumesinde bizzat kendisinden "sâkin ve müsterih şâir" diye bahsetmiyor mu?

Jules Romais'nin son neşrettiği *Beyaz adam* adlı büyük manzume de böyledir; yani insanlığa gönderdiği haber itibariyle çok zengin, fakat bir şiir kitabından beklediğimiz "hatlar" bakımından pek o kadar parlak olmayan bir eser. *Beyaz adam*'ın en kuvvetli tarafı başındaki mukaddimedir. Bu mukaddimede şair bugünün şiir meselelerini kendisine has vuzuhla ve arkasında bütün bir orta sınıfı,

onun zevk ve itiyatlarını, hayat anlayışını mevcut bilmenin verdiği bir emniyetle anlatmakta; ve kendi tarihî seyrinin zaruretleriyle girdiği bugünkü çıkmazdan şiirin kurtulabilmesi için düşündüklerini söylemektedir.

Bu kudrette bir muasırın fikirlerini —bazı noktalarında kendisinden ayrılsak bile— bilmek faydasız olmayacağı için, kısaca hülâsa ediyorum. Maksadım kendime bir istinat noktası aramak değil, belki sadece bu çok geniş ve değerli tecrübenin tanınmasına delâlet etmektir.

Jules Romains'e göre bugün büyük şâir yok değildir. Bilâkis birçok memleketlerde çok büyük şâirler vardır. Fakat XIX uncu asrın başında ve hattâ ortasında olduğu gibi eserleri muazzam bir hâdise teşkil etmiyor ve o zamanlar olduğu gibi bütün münevver Avrupa tarafından müşterek bir alkışla selâmlanmıyor. Buna bakarak Avrupa'da şiir duygusunun azaldığı hükmünü de vermemelidir. Zamanımızda ruhlar bu hisse ve şiirin başlangıcını yapan her türlü heyecana, şevk ve vecde çok açıktırlar. Roman nesrine şiirin bu kadar girmesi de bunu ispat eder: "Şiir bu zamanda, asıl beğendiği kap olan manzumeden o kadar ihtiyatsızca dışarıya döküldü ki —şüphesiz bu yüzden manzume (daima poème mânasına kullanıyorum) şiirsiz kalmadı; çünkü menba bitmez tükenmezdir— fakat karideki şiir susuzluğu hemen her tarafta kendisini tatmin edebilmenin yakın, mebzul ve kolay, bilhassa kolay fırsat ve imkânlarını bulmuş oldu ve bittabi en yakın, en kolay olanlarıyle, yani ruhun hususî bir vaziyet almasına ihtiyaç göstermiyeniyle iktifa etti." Çünkü "hangi üslûptan ve hangi devirden olursa olsun, bir şiiri kendi kendimizden, kendi derunî zenbereklerimizden bir nevi silkinme elde etmeksizin ve bu suretle tabiî halimizden biraz çıkmadan" okuyamayız. İşte Jules Romains'e göre bugünün okuyucusu buna ihtiyaç görmeden, kendi nefsine ve kendi tenbelliğine karşı mücadele etmeden, velhasıl hiç bir güçlüğü yenmeğe lüzum görmeden şiiri nesrin hazinesinden almaktadır. Fakat okuyucuya şiir mütalaasından yüz çevirten, ne sadece nesrin temin ettiği bu kolaylıktır, ne de karmakarışık ve pek çok şeyler birden okunan bir devrin adamı olmasıdır.

Burada başka sebepler karışır ki bunların başında bizzat şiirin bugünlerde geçirdiği buhran gelir. Jules Romains dünkü şiirin kendi şeklinde yorulduğunu söylüyor. Bu da tabiîdir, çünkü şekiller eskir, canlı vücutlar hâlinden ölü kalıplar hâline gelir, kaidelerin sırrı, binaenaleyh tesiri kalmaz. O zaman okuyucu artık bu basitleşmiş şekille temasta derlenip toplanmayı, kendisini yenmeği ve değiştirmeği zahmetine değmez bir külfet gibi görür.

Her sanat zaman zaman kendi şekillerini değiştirmek mecburiyetini duyar. Fakat kendisine yeni kanunlar bulmadan evvel bir hürriyet devresi geçirir ki muharrire göre Fransız şiiri bugün o devrede bulunmaktadır. "Hattâ bu devirlerde sanatkârın dehasına yabancı gelen ve ilhamın cilvelerine herhangi bir suretle sed çekecek olan kaideleri hiç bir suretle kabul etmeyen, son derecede serâzad bir sanat tahayyül eden sanatkârlar bile çıkar." Şüphesiz ki böylesi bir hürriyet, bazı sanatlar için nisbeten mümkün olabilir. "Fakat şiir gibi kendisine çok yakın bir sanattan (yani nesirden) ancak muayyen bir şekil vasıtasıyle ayrılabilen yani müs-

takil olarak mevcudiyeti ancak bu şekle bağlı olan sanatlarda, bu şekle dokunulunca o sanatın mevcudiyeti tehlikeye gireceği" gayet tabiîdir. Bittabi bu kadar hür ve kaidesiz bir şiirle karşılaşan amatör de, kendisine verilen eserde şiir şekli namına kalan şeklin, asıl şiiri okurken takındığımız ve nesirle başbaşa kaldığımız zaman hiç ihtiyaç görmediğimiz o hususî dikkat ve alâkaya, "derunî dinleyişe, ses ve ritm tartılarına" değip değmeyeceğinden şüphe ediyor ve şiirle nesrin ortasında kalan bu şekilsiz eserdense, dümdüz nesri, kendisine mütalaanın hatlarından başka hiç bir zahmeti icap ettirmeyen nesri tercih ediyor.

Jules Romains'e göre karanlık şiir ve saf şiir iddiaları da bugünün okuyucusunu şiirden uzaklaştıran sebeplerdendir. Bunlardan birincisine taraftar olanlar, ifadesi kabil olana karşı gösterdikleri istihfafla karii bu sanata kayıtsızlığa alıştırıyorlar. İkincisine gelince onun, şiirin özünü arayacağım diye diye sahasını daralttığını ve onu tecrit ede ede mahvettiğini sanmaktadır.

Bittabi mukaddimenin bu tarafları üzerinde konuşulabilir.

Jules Romains vahim olmakla beraber geçici olduğuna da kani olduğu bu vaziyetten kurtulabilmek için sadece şekil buhranının halledilmesi kâfi gelmeyeceğine inanıyor ve "ben şiirin (geriye çekilerek) terkettiği kıyılara doğru tekrar yükselmesiyle ancak kurtulabileceğini sanıyorum. Bazı felçler gibi gittikçe ilerleyen bir mahcubiyet ve iffet hissiyle bahsetmekten çekindiği "maddeleri" tekrar elde etmesi lâzımdır. (Bunu bırakalım, bu nesir içindir) diye diye kendisine artık hiç bir şey kalmadığını gördü... Hülâsa yeni baştan büyük mevzuları, bugünkü şeklinde —yani bugünün kafasında kendi kendiliklerinden— kuruldukları ve tecessüm ettikleri şekilde ve nesre düşmüş olmak tenkidine katlanmak şartıyle büyük ve beşerî mevzuları almak lâzımdır. Düşününüz ki başka bir zaviyeden bakıldığı takdirde, mazideki büyük şiir yenilikleri bir zamanlar adi ve el değdirilmez addedilen büyük nesir parçalarına, yığın yığın nesre şiirin el koymasıyle başlar."

İşte muasır edebiyatın belki de en velut ve şüphesiz çok şuurlu bir işçisinin —bu işçi kelimesini bittabi en asil mânasında kullanıyorum— bugünkü şiir hakkındaki fikirleri. Görülüyor ki Jules Romains bir taraftan şiire yeni şekiller istiyor, diğer taraftan da onun kendi kendine çizdiği hudutları genişletmesini ve bütün hayatı istiap edebilecek bir sanat olmasını istiyor.

Şüphesiz ki bugün şiir âleminde mevcut olan rahatsızlığın en kestirme çaresi de budur, fakat...

Söyledim, ya, Jules Romains'in fikirleriyle ancak birkaç noktada mutabıkım.

CUMHURİYET, nr. 4963, 10 Mart 1938

SEÇME RUS HİKÂYELERİ

Dostum A. Gaffar Güney, öteden beri muhtelif mecmualarda neşretmiş olduğu tercümelerini *Seçme Rus hikâyeleri* adlı bir ciltte topladı. A. Gaffar, Rus edebiyatını yakından tanımış ve sevmiş olmakla kalmaz. O, türkçenin güzellik sırlarını bilen bir sanatkârdır; bunu, ilk okuduğum tercümesi olan Ivan Bunin'in *Ayna* adlı hikâyesinde gördüm. O zamandan beri onun tercümelerini arar bulur ve onlara daha sık tesadüf edememekten müteessir olurdum. Rus edebiyatından şimdiye kadar bizde epeyce tercüme yapıldı. Vâkıa bu edebiyatın asıl büyük tarafını yapan eserlerin çoğu henüz türkçeye geçmemiştir; fakat şimdiye kadar tercüme edilenlerle, aşağı yukarı, belli başlı muharrirler hakkında fikir edinmek kabildir. Bu tercümelerin noksanı, azlığından ziyade, bilhassa rusçadan doğrudan doğruya türkçeye geçirilmiş olmamalarıdır. Fransızca tercümesinden türkçeye adapte edilen bir Gogol veya Turgenyev'e ne dereceye kadar bir Rus muharriri diye bakabiliriz? Hattâ bu cins tercümeler fevkalâde muvaffakiyetli olsalar bile, içimizde yine bir nevi şüphe kalabilir. Geçen bir iki sene içinde bize Puşkin'i az çok tanıtan Hasan Âli Ediz ile Gaffar'ın tercümeleri bu itibarla şâyân-ı dikkattir. A Gaffar sadece fikri değil, cümlenin âdeta ritmini de türkçeye geçirmeğe çalıştığını ve bu suretle tercüme ettiği eserlerin şekil mükemmeliyetini kaybetmemeğe uğraştığını bir gün bana söylemişti. Rusça bilmediğim için, sıhhatini bizzat tevsik edemediğim bu sanatkâr endişesini beğenmemek mümkün değildir. Hakikatte cümle dediğimiz ve çok def'a sadece muayyen bir mânânın zarfı telâkki ettiğimiz şey, asıl güzelliği yapmaz mı? Bir cümlenin ihtiva ettiği şeyler, nihayet, o güzelliğin unsurlarıdır; fakat asıl terkip onun inhinası, ritmi, mevzuu kavrayıştaki yumuşaklığı ve bizzat kendisidir. Şüphesiz ki, bir dilden öbürüne bütün hususiyetleri aynı şekilde geçirmek imkânsızdır. Kelimelerin mânâca olan muadeleti belki elde edilebilir; fakat hakikî bir nâsirin daima göz önünde tutması lâzım gelen ritmi, aynen geçirmek mümkün olamayacağı gibi, örfün, kavme ait psikolojinin, bin türlü hayat hususiyetinin bu kelimelere bahşettiği nüansların da bir tercümede kaybolmaması imkânsızdır. Bununla beraber, nisbî bir imkân derecesinde tercüme edilen dilde, aslın muadili olan bir terkibi kurmak daima mümkündür. A. Gaffar —demin söylediğim gibi, asıllarıyle olan münasebetlerini hiç bir surette tahkik edemediğim tercümelerinde— bu büyük muvaffakiyeti göster-

miştir. O kadar ki, kitabının muhtelif sahifelerini okurken, türkçeyi, bize ait olmayan bir hayatla genişlemiş buluyoruz.

Bu tercümelerin ikinci hususiyeti de Rus hikâyeciliğinin, eksik de olsa, umumî bir manzarasını bize vermesidir. Hattâ onun için bir nevi müntehabat diyebiliriz. Vâkıa birçok muharrirler eksik. Fakat heyet-i umumiyesiyle bize Rus edebiyatının hususiyetlerini veren büyük çizgileri tanıtıyor. Orada biz, Rus muharrirlerinin eşya ve hâdiselerle temas tarzını, hayat karşısındaki sade duruşlarını, büyük meseleler karşısındaki alâkalarını toplu olarak görebiliyoruz.

Ayrıca kitap, Ivan Bunin'e tahsis ettiği geniş bir kısımla da Rus nesrinin bazılarınca en mucizeli sanatkârı addedilen bir muharririni bize tanıtıyor. Küçük hikâye, şekli itibariyle belki nesir sanatlarının en müşkülüdür. Büyük yayılmalara, geniş bir inşaya müsait olan romanda sanatkâr, daha ziyade umumî tesirlerin peşindedir.

Halbuki dar şekli içinde küçük hikâye, tek bir çekirdeğin etrafında, muharriri bütün sanat kabiliyetlerini toplamağa mecbur eder. Bu itibarla birçok muharrirleri, bu küçük şaheserlerin okuyucuları, Gogol'ü Rus edebiyatının belki en güzel eserlerinden biri olan *Bir delinin notları* ile Tolstoi'yu ise, *Üç ölüm* adlı hakikî ölüm şiiriyle tanıyacaklardır.

Dostum Gaffar'ın kitabını okurken, vaktiyle parça parça tattığım mütalaa lezzetlerini bir daha toplanmış buldum. Ve ilk mütalaalarının beni aldatmadığını gördüm. Bu sebeple inandım ki, türkçe, onun kaleminden, büyük bir Rus muharririni tam olarak kazanabilir. Fakat bu güzel ve sıcak üslûbun kendisini sadece tercümeye hasretmekle kalmamasını temenni ederim.

TASVİR-İ EFKÂR, nr. 5463, 3 Birincikânun 1940

FAUST'A DAİR BİR KİTAP

Muhterem dostum Profesör Adnan, bundan birkaç ay evvel, kendisini öteden beri işgal eden muhtelif ilmî mesai arasında, sanata da bir yer ayırdı ve bize Goethe'nin *Faust*'una dair küçük ve faydalı bir tahlil ve hülâsa nümunesi verdi. Sanat meselelerinde amatör mesaisi, bizi cemiyet içinde mevkiini ve hayatını yazı ile temin edenlerinkinden daha fazla memnun ediyor. Bana öyle geliyor ki, mesleğin icapları dışına çıkan bu çalışmalarda aşk kendisini daha güzel gösterir. Bir fikri veya bir şaheseri bir hastalık şeklinde yaşamaktan doğan bu cins eserlerde birçok hususiyetlerin eksik bulunması daima mümkündür, fakat onların yerini başkaları ve bir nevi samimiyet alıyor. Fakat Doktor Adnan Bey'e sadece bir meraklı gözüyle bakabilir miyiz? Ömrünün birkaç senesini Faust'a vermiş bir adam, bir meraklı olmaktan çıkar —hiç olmazsa bizim memleketimiz için— bir mütehassıs olur.

Filhakika bu küçük kitapta en fazla dikkatimi çeken şey, mevzuun lâyıkıyle bilinmesinden ve üzerinde çok düşünülmesinden doğan rahatlıktır. Şurasını daha evvel söyleyeyim ki, bu şaheserin hülâsası benim için daima tâli bir şey olarak görünmüştür; fakat bir asrı hemen hemen bulan garpla temasımızdan beri bu şaheserin —aynı büyük yıldız altında doğmuş olan birçok kardeşleri gibi— dilimize maledilmiş olması bu gibi mesaiyi henüz istiğna ile karşılayamayacağımızı gösterir. Bâhusus *Faust*'un lâyıkıyle anlaşılabilmesi için daima bir rehbere ihtiyaç vardır ve Profesör Adnan, çok mütevazin ve vâzıh eserinde bu rehberlik vazifesini mükemmel surette yapmaktadır.

Kitabın bir hususiyeti de, hiç bir görüş zâviyesine sapmadan, son derecede doğru olarak yapılmış bazı tercümelerin, metnin arasında sık sık tesadüf edilmesi ve bu suretle bu küçük hacimde kitabın bize asıl Goethe ile müteaddit def'alar karşılaşmak imkânını vermesidir. Fakat bundan daha mühim bir tarafı vardır: O da bu küçük hülâsada, şaheserin temas ettiği veya uyandırdığı meselelerin ihmal edilmemiş olmasıdır. Bu suretle edebiyatı ve edebî eseri Avrupalıca idrak etmek usûlünün güzel bir nümunesidir.

Bizim Avrupa fikir ve sanat âlemine hakkıyle girebilmek için bu medeniyetin mahsulü olan şaheserlerin ortaya atmış olduğu meseleleri benimsememiz lâzımdır. Çünkü ancak onlar vasıtasıyle tarihî zaruretlerin bizi zorladığı geniş istihalede katetmemiz lâzım gelen yolu idrak edebiliriz. Fakat yazık ki, Avrupa ir-

fanı karşısında daima biraz ezberci olarak kalmağı tercih etmiş ve garp âleminde tanıdığımız ve tattığımız şaheserleri birer uzak burç gibi temaşa etmekle iktifa etmişizdir. Halbuki onlar yaşayan bir zamanın ve onun emrinde teşekkül etmiş birtakım girift vaziyetlerin ve yine çok girift meselelerin, dikkatlerin, tekliflerin mahsulüdür ve bunlar lâyıkıyle bilinmedikçe esere vâsıl olmak güç olacağı gibi, bizzat insan anlayışımız da hep eksik kalacaktır.

Faust gibi bir ırkın, bir medeniyetin, dönüş noktasındaki bir yaşayış ve düşünüş tarzının zübdesi olan bir eserde ise, bu meseleler birden çok fazladır. Goethe bu esere sade kendi hayatının değil, âdeta insanlığın bütün tecrübesini koymuştur. Profesör Adnan, çok selis türkçesinin verdiği rahatlık içinde sırası geldikçe bu meseleleri vâzıh surette ortaya koyuyor. Her perdenin sonunda bu örtülü eseri çözüyor, tahlil ediyor.

Yalnız kitabın, müsaadeleriyle söyleyeceğim, bir eksiği var. Bu cins eserlerin faydalı olmak için okuyucularını asıl esere sürüklemeleri lâzımdır; bu itibarla bu tarzda yazılmış tahlil kitaplarının, aslın mucizesini daima arattırır bir şekilde yazılmaları icap eder. Aksi takdirde okuyucuya tanımadıkları eser hakkında selâhiyetle söz söylemek imkânını verirler ki, tehlikelidir. Vâkıa Profesör Adnan, kitabının birçok taraflarında bunu yapıyor, yani satırların altından yürüyen bir hisle Goethe'nin üslûbunun hasretini karie veriyor. Hemen her sahifede aslı görmek ihtiyacı uyanıyor. Fakat bizzat *Faust* üzerinde Goethe'nin çalışma tarzını anlatmak suretiyle bu his daha fazla takviye edilebilirdi. Filhakika bu iki trajedinin hazırlanması kadar şâyân-ı dikkat başka bir hâdiseye sanat ve fikir tarihinde tesadüf edilmez. Sabrın tâ kendisi olan Goethe, ömrünün sonuna kadar, kardeş bir ruh telâkki ettiği bu sihirbaz âlimin macerası üstünde durmuş, bir taraftan onun üzerindeki tefekkürleriyle âdeta kendi şahsiyetini ve hayatını yapmış, aynı zamanda insanlığın bütün tecrübesi ile eserini zenginleştirmek için her gayreti sarfetmiştir. Goethe'nin zamanı, kurun-ı vusta ve ilk Rönesans Almanya'sı, Rönesans İtalya'sı, modern zaman ve bütün cevheriyle ve tarihinin tekâmülüyle kavradığı kadîm Yunan âlemi, bu iki trajedide emsalsiz bir büyü ile mahfuzdur. Bilhassa İkinci *Faust*'da sadece şâirin kendisini beslemek için baş vurduğu kaynaklar, başlı başına mühim bir mesele olur. Bu suretle *Faust*'da kendiliğinden bir mesele, Goethe'nin çalışma tarzı diyebileceğimiz bir mesele vardır.

İşte bilhassa bu çalışma tarzının gençlerimiz için asıl şaheser kadar faydalı olacağına kaniiim. Zaten lâtincenin "sanat uzun, hayat kısadır" vecizesini ömrünün biricik düsturu yapan ve sanatın mükemmeliyet nizamını elde etmek için, bu nizamı evvelâ kendi nefsinde tesise çalışan bu büyük adamın hayatında insanlar için faydalı olmayacak hiç bir şey yoktur.

Goethe'nin hayatı... Bu, dünyanın en mucizeli hayatıdır. Denebilir ki, o, bir fâni hayatı olmaktan çıkmış, zekânın nurlu bir tasavvuru olmuştur. Hiç bir insan ömrüne derunî ahenk, ruh vahdeti bu kadar kuvvetle kendi izini nakşetmemiştir; vazife hissinin, güzel ve iyi aşkının ve yaşamış olmağı haddizatında bir talih olarak kabul eden ve kıymetini bilen (âdeta Yunanî) bir şuurun bu kadar mükem-

mel enmuzecine pek nâdir tesadüf edilir. Onun içindir ki, muhterem dostumun küçük ve faydalı eserindeki bu eksikliği bir başka kitapla, Goethe'nin hayatını anlatan bir eserle tamamlamasını istemek hepimizin hakkıdır. Maarif Vekâleti'nin biri nesir, biri nazım iki *Faust* tercümesini neşretmek üzere olduğu böyle bir zamanda, Goethe'nin hayatı için yazılacak bir eserin nasıl büyük ihtiyacı karşılayacağı aşikârdır.

Bu küçük mülâhazalar silsilesini bitirmeden evvel, Adnan Bey'in tahlillerinde fevkalâde muvaffak olduğunu ve bilhassa *Faust*'un ruhunun hakikaten affa mazhar olup olmadığı meselesi ile, Goethe ile kahramanı arasında bir ayniyet veya müşahebetin mevcut olup olmadığı meselesinin kitapta, çok şâyân-ı dikkat bir şekilde münakaşa edildiğini söylemek isterim. Profesör Adnan'ın kitabı, Goethe'nin şaheserine epeyce âşık hazırlayacaktır.

TASVİR-İ EFKÂR, nr. 4802, 31 Ağustos 1941

ANDRÉ GIDE VE NOBEL MÜKÂFATI

Bu harp sonu senelerinde, dışarı memleketlerde beni sevindiren birkaç hâdiseden biri de André Gide'in Nobel mükâfatını kazanması olmuştur. Bu asil jest, bu yerinde hayranlık, korkmakta haklı olduğumuz bir şeyde hepimizi tatmin etti: Avrupa duruyor.

Üzerinde esen felâket kasırgalarına, yıkılmış vatanlara, hâlâ gelmeyen sulhu bekleyen insan kütlelerinin sefaletine, işgal altında sekiz payitahtına, kardeş kavgasında kendisini israf eden Fransa ve İtalya'sına rağmen duruyor.

Çünkü André Gide, sade adı söylendiği zaman bir medeniyeti, bir kültürü en iyi taraflarıyle hatırlatan nâdir insanlardandır.

Harp yıllarında iki insanı sık sık hatırlar, düşünürdüm. Onlar işgal edilmiş, yanmış yıkılmış Avrupa'da, o hangi geleceğe gebe olduğu bilinmeyen ümit kırıcı karanlıkta bana kurtarıcı iki yıldız gibi görünürlerdi.

Bunlar nerede olduğunu bilmediğim Gide ile, işgal altındaki Paris'te vaktiyle bütün Avrupa için peygamberce bir sezişle haber verdiği gibi, şarapsız, sigarasız, hattâ ekmeksiz yaşadığını şöyle böyle öğrendiğim Paul Valéry idiler.

Biri bütün meselelerini hâlletmiş, erdiği berraklığın sayesinde bir elmas katılığında ve onun gibi çözülmez bir aydınlıkta, insanın kat kat üstüne çıkmış, zaafsız, hayretsiz, tek kelime ile sadece zekâ; öbürü fikirlerini ve inançlarını uzun devreli hastalıklar gibi yaşayan, birinin çarmıhından öbürünün çarmıhına gerilmek ve kemiklerinin çatırdadığını duymak için geçen bu iki şâir, benim için okuryazar, böyle demeyeyim —çok küçük düşer— düşünen ve duyan Avrupa'nın kendisi idiler.

Şüphesiz onlardan başka sevdiğim sanatkârlar, muharrirler de vardır. Fakat hiç biri benim için derinliğince bir medeniyet değildiler. Hepsi az çok bugünün bir maktaı gibiydiler. Şu veya bu şekilde bir düşünüşün, bir hüküm verişin etrafında toplanmış zamanımızın manzarası idiler.

Yalnız bu iki arkadaş, en saf şeklinde ve büyük çizgilerinde Avrupa'yı devam ettiriyorlardı. Masalları yenileştiriyorlar, kıymetleri yeni baştan kuruyorlar, hülâsa insanlığın özü olan bir kültürü, gündeliğin elinden ve tasalluttan kurtarıyorlardı.

Onun için, gülünç ve çocukça denecek kadar garip bir hisle, Alman ordularının düdüklü bombalarına, yıldırım iddialı yürüyüşlerine rağmen, onlar o anda

yaşamalarıyle, mağlup görülenlerin safında yaşamış olmalarıyle, Fransa ve Avrupa benim için davayı baştan kazanmış bulunuyordu. Çünkü onlar, bir kültürün insanlaşmış hüviyeti idiler. İçimizi yapan tanrılar, insanların arasında zaman zaman onların kılığına girerek dolaşmışlardır. Herkes bilir ki, tanrılar insanlar arasında gezmeğe razı oldukları zaman zafer ergeç muhakkaktır.

Beni böyle düşündüren şey şu idi: Bir medeniyette birkaç fikir an'anesi ve onları devam ettiren birkaç isim ve eser olduğuna inanıyordum.

Valéry ile Gide, benim için Sokrat'tan beri gelen bu zincirin son halkalarıydı. İnsanlığın büyük mirası onlarda yaşıyordu.

⁂

Pek az şey bu iki adamın geçen asrın on senesi içinde başlayan dostlukları kadar güzeldir. Daima parlak, daima muhteşem, istiğnasına bürünmüş genç Valéry ile bir yığın inkâr ve ikrarın arasında kendisini iç meselelerin cetveli hâline getirmiş genç André Gide, yirminci asrın kapısından böyle kol kola girdiler. Bu giriş ve dostluk belki asrımızın en güzel masalı olacaktır. Hattâ ölüm, Valéry'nin ölümü bile, onları birbirinden ayırmadı; belki bu dostluğu bir kat daha takdis etti. Öyle ki, siyah perdeye ikisinin gölgesi âdeta beraberce düştü.

Bununla beraber hiç olmazsa, Gide için bu dostluk pek kolay bir şey değildi. Aralarında pek büyük bir mizaç ayrılığı vardı. Valéry o kadar sevdiği Descartes gibi, kendisini, bütün buutlarıyle çok genç yaşta bulmuştu. Onun için sâkin, hayatın ve geçici şeylerin üstünde bütün insanî zaaflara yabancı bir düşüncenin kendisini ikrardan ibaret ömrünü yaşıyordu. Gide ise, bütün ömrünce kendisini aramağa mahkûmdu. O, insanlığa, insan talihine, bu talihin şartlarına bağlıydı. Onun için, ruh denen bir âlem, onun kendini ikrar çareleri, mağfiret ve selâmet yolları, bu yolların ezici yorgunluğu vardı. Valéry ise, "insan talihi" mefhumunu gülünç buluyordu. O, insanlıkta ebediyen var olacak tek şeye, zekâya inanmış, gerisine alayla, küçümseme ile bakıyor, her türlü hissin ve vecdin bir sinir buhranı olduğuna inanıyor, şuurun işleyiş şeklinden, o elle tutulmaz makineden başka bir şey düşünmüyordu.

Birisi için sanat bir nevi dua, mağfiretti. Öbürü için âdeta riyazî düsturlar hâline getirdiği sıkı nizamlarla elde edilen bir netice idi. Birinin düşünceden başka bir hayatı yoktu; öbürü ise her şeyi kendi hayatından çekip çıkarıyordu.

André Gide'in jurnalinde bu dostluğun hikâyesi en dikkat edilecek taraflardan biridir. Hattâ en sonuncu ciltte onun önünde nasıl kendisini sile sile yaşadığını anlatıyor: "Onun (Valéry'nin) şüphe götürmez üstünlüğünü, en lezzetli dostlukla yumuşatmasını bildiği parıldayışı duymak benim için büyük sevinç oluyor. Onun yanında kendimi pek az beğeniyorum, fakat artık bundan ıztırap çekmiyorum; bunu öğrendim; ben eserimi onunkinden ayrı bir planda yaptım. Onun eserini çok iyi anlıyor ve kendi eserimin onun sistemine giremeyeceğini, onun gözlerinde kıymet sâhibi olamayacağını kabul edecek kadar bu esere hayranım. Haklı olan odur ve ona sevgim, onun benim eserime ehemmiyet vermemesini ta-

biî bir şey gibi görüyor. Beşerî hiç bir tarafı olmayan şaşırtıcı zekâsı, kendisi için birtakım sert ve yenilmez nizamları kabule onu zorladı. En hayret edilecek tarafı da bu sert nizamı hiç feda etmeden, bütün şiir kıymetini muhafaza edebilmesidir..."

"Fakat Valéry tarafından idare edilseydim, yazı yazmağa cesaretim kalmazdı. Beni bu kadar uzun zaman ve bu kadar şiddetle rahatsız eden de bu oldu. Şimdi ben bu huzursuzluğun ötesine geçtim..."

Elli sene, kendi pırıltısından başka — onda galiba en gayrı şahsî şekilde — bir varlığı kabul etmeyen bir güneşin yanı başında, onun tarafından yutulmadan, onu bir an inkâr etmeden, onu hiç kimse tanımazken, dışarıdan kendisine doğru gelen bütün bir hayranlık ve alkışa kulaklarını tıkayarak her an işe henüz başlamış gibi çalışmak, gerçek kahramanlıktan başka bir şey değildir.

*
**

Gide, Fransa içinde ve Fransa dışında daha ilk görünüşünden itibaren çok sevilen, çok beğenilen bir adamdı. Fransız gençliğini Maurice Barrès'in ve Maurois'nın tesirlerinden, hattâ Anatole France'dan çekip alanların başında o gelir. *Dünya nimetleri,* neşredildiği senelerin bir nevi mukaddes kitabı idi. Teklif ettiği üstün hayat duruşuyle bu genç şâire hayran olmamak kabil değildi. Fakat tesirleri ne kadar büyük oldu ise, üzerindeki münakaşa da o kadar şiddetli oldu. Bu pazarlıklara, kabul ve inkârlara sebep olan da kendisi idi. O huzursuz bir zamanın, huzursuz bir çocuğu idi. Keşfetmek için doğmuştu. Fakat keşfedeceği Amerika dışında değil, içinde idi. Kendisini bu kadar şiddetle arayan ve hiç bir bulduğu ile iktifa etmeyen adam, elbette değişecekti. Gide de öyle sık sık değişti.

Baudelaire, hayatının tam bir muhasebesini yaptığı günlerden birinde "ben, içimdeki isteriyi (canlı bir mahlûk gibi) besleyip büyüten adamım" der. Gide için böyle bir formül aranacak olsa o, bütün ömrünce huzursuz ruhunu tatmine çalıştı, denebilir. Fikirler ve imanlar arasında kendisine hiç nasip olmayacak huzuru aradı. Bu vaad edilmiş cenneti bulamadıysa bile, bize gezdiği yollar kaldı. Yaşadığımız devrin en mühim şahadetleri olan bu kitaplar, kendini arayan bir düşüncenin, bu tükenmez susuzluğun mücevher kadehleri gibi önümüzdeki dizildi.

*
**

Bu iş için dünyanın en güzel cihazına ve bir de usûle sahipti. Birincisi kullandığı şekil, o aydınlığın ta kendisi fransızcadır. Gide'in dili, sarahat dediğimiz şeyin katıksız külçesidir. Ömrünün bugüne kadar en mühim meselesi, dil ve onun olgunluğudur. Pek az insan onun kadar şahsî ve herkesin dili bir üslûp kullanmıştır. Usûlü ise, kendisini gözden kaybetmemektir. Hayatının bütün olan bitenini kaydettiği jurnaldir. Dış dünya ve iç âlem, bütün şüpheler, korkular, tereddütler hep oradan, devrimizin en ehemmiyetli vesikalarından biri olan bu defterinden geçti. Fakat gündelik hâdiseleri insan iki türlü kaydeder: Ya herkes beğensin diye yahut da olduğum gibi görüneyim diye. Gide, kendisi olabilmek için herkese göz yumabilen takımdandı.

Bir hakikat kalmasın âlemde Allahım nihan

mısraını keşki bilseydi. Çünkü Gide'in asıl tekniği, metodu bu mısradadır.

*
**

Kendisini ararken insanı buldu. Adalet fikrini buldu. Daima mevcut olan şeyler bulunabileceğine göre, bu iki kıymetle dünyaya gelmişti, denebilir.

Memleketimize Balkan Harbi sonunda geldiği zaman, bize karşı o kadar zâlim olan Gide, sonuna doğru bu adalet endişesinin tam şampiyonudur. Onun içindir ki, 1928 - 1931 arasında Avrupa'da, bütün tarafların üstünde entellektüel haysiyetini kurdu. Bir nevi hakem gibi, bütün maddî kuvvetlerin üstünde yaşadı. Vâkıâ o da bir taraf adamıydı; fakat hak meselesini unutmuyordu.

Nazi davalarında, Sovyet Rusya'daki hazin maceralarda, Fransız müstemlekeciliğinde bir yığın yarayı deşti. Bir yığın utanılacak hakikatleri ortaya attı.

Onun *Sovyet Rusya'dan dönüş* ve *Dönüşü düzeltme* adlı kitapları adalet fikrini ve insanlığa hürmet hissini kaybetmemiş entellektüelden dünyanın neler bekleyebileceğini gösterir.

Hiç bir eser, Sovyet cennetinin yıldızlarını bu kadar kuvvetle kazımamıştır.

*
**

Entellektüellerin içeride ve dışarıda bir zümre ve imana saplanıp, onun namına yapılan haksızlıkları alkışladığı, büyük ve ebedî olması lâzım gerçekleri inkâr ettiği, üstüne düşen hakem vazifesi yerine, zâlim olmağı kabul ettiği bir devirde, Gide'in bu jestlerini beğenmemek kabil değildi.

Fakat yaşadığımız devir, garip bir devirdir. Hakem değil, mücadeleci istiyor.

André Gide'e büyük edebiyat mükâfatını vermekle, İsveç Akademisi evvelâ bu harbin o kadar zararını çeken Fransa'ya en güzel tavizlerden birini verdi. Sonra da asrın zekâ prenslerinden birine hakkını teslim etti.

Biz 1948 senesinde, saf düşünceyi, tarafsız adalet duygusunu, büyük mânâsında sanatı, bu kadar sevdiğimiz bir sanatkârın şahsında muzaffer görmekle bahtiyarız. Bu, belki daha aydınlık günlerin bir müjdesidir.

CUMHURİYET, nr. 8402, 6 Ocak 1948

PİERRE LOTİ'YE DAİR

Doğumunun Yıldönümü Münasebetiyle

I

Hidayetin yolu hiç bir zaman tek olmamıştır. Büyük mistikler ve dindarlar arasında Allah'a sevgiden, imandan, aşktan, acıdan gidenler olduğu gibi, günahtan, isyandan, hattâ en keskin şüphe ve inkârdan gidenler de vardır.

İnsanoğlu, kaderinin tamamlayacağı yolu, bazen hayat tecrübesinin ortasında çok güç ve çapraşık dolambaçlardan geçerek bulur.

İnsan düşüncesi ve insan sevgisi de böyledir. İnsan ıztırabını nabzında duyanların çoğu ise, çareyi ondan şüphe etmekte, hattâ ondan kaçmakta bulmuştur. Loti bunlardan biridir.

O, hayatla barışık doğmadı, yahut hiç olmazsa yetişme senelerinde insana ve cemiyete şüphe ile baktı. Orta hâlli ailesinin geçirdiği felâketler, babasının haksız yere itham edilmesi, iki sene süren bir muhakeme ve aile refahını yıkacak mühim bir parayı ödeme mecburiyeti, bu yükler ve sıkıntılar, en sonunda ölümü, genç Loti'ye insan işlerinin gidiş tarzını, cemiyet makinesinin kuruluş şeklini pek beğendirecek şeyler değildi. Denizci olmasının belli başlı sebebi bu hâdiseler olduğu gibi, edebiyata da gene onların yüzünden başlar. (Gençliğinin mühim bir kısmında bütün gayretlerini, satılmak üzere olan baba evini tekrar ele geçirmek ve babasından kalan borçlarını ödemek için sarfeder). Fakat daha başka sebepler de vardır. Bu iyi aile çocuğu, Avrupa medenî hayatına intibaksız doğmuştu. İçinde kurulmuş şeylere karşı derin bir isyan vardı. O, mesafelerin, valnızlığın, uzun ve rehavetli saatlerin, kendini kaybedeceği hulyaların adamı idi. San'atının asıl mihverini bu kaçma ve korkutulma, bir uzaklıkta kendisini bilmek ve etrafı için kaybolmak duygusu vücuda getirir.

Hatta hâtıra defterinin sebebi bu yalnızlık hissinden gelir. Buna fakir ve unutulmuş insanlara karşı çok derin bir merhameti, sade acımakla kalan, hattâ tam mânâsında Hıristiyan olmayan meselesiz bir merhameti de ilâve edebiliriz. İlk gençliğini en yaşlısı sekseni bulan üç ihtiyar kadının arasında geçiren, onlardan sık sık ayrılan, onlarla buluştuğu zamanlardaki sevinçlerini gören Loti, hayat makinesinin ne kadar karışık olduğunu hemen hemen evinin içinde görecektir. *İzlanda Balıkçıları*'nın galiba en beşerî sahifeleri kendi çocukluğunun hâtıralarındaki bu biçâre vedalardır.

II

Loti uzletin adamıdır. Bütün hayatı boyunca bu uzlet duygusu görülür. Ya kaçmıştır, yahut da ölümünden evvelki senelerde olduğu gibi veya eserlerinde olduğu gibi hâtıralarına gömülmüştür. Denize beslediği aşk da bu uzletten, onu âdeta kavrayıcı ısrarından gelir. Daha ilk gördüğü zaman manzarası, kokusu ve rengiyle bu sevgili, asil sevgili, kendisini yakalamıştır. Çok genç yaşta iken etrafında gittikçe darlaştığını hissettiği makine medeniyetine girmektense isyan etmiş, kendisine Stéphane Mallarmé'nin kuğusu gibi "yaşanacak bir yer" aramıştır. Romantizmin bütün hamlelerini tükettiği bir zamanda, 1850 yılının ilk ayında doğan bu romantik, ilk ceddi Chateaubriand gibi işe seyahatle başlar. Fakat onun gibi sadece kendisini bulmakla kalmaz. Kendisini ararken, az çok dünyayı bulur. Az çok diyorum, çünkü Loti, etrafını düşüncelerinin arasından görmez. O, gördükleri ve duyduklarıyle iktifa eder.

Eğer bir numaralı dünya vatandaşı kimdir, diye arıyorsanız, her gittiği yerde, kıyafetini, adını, huy ve âdetlerini değiştirerek yaşayan, çok yerli aşk maceraları geçiren ve biraz kök salacağını anlayınca, gemisine veya trenine —çünkü kara seyahatleri de yapar— atlayan ve kaçan, bu geçen asır bahriyelisini unutmayın.

Loti, bizim Yunus gibi hep:

Bir mübarek sefer olsa da gitsem

diye düşünür. Fakat "kumlarına gömülmek" için aradığı şey bir kâbe değildir. Bir nevi, neresi olursa olsundur. O, mesafelerin çocuğudur ve gurbetin adamıdır.

III

Kendisinde ikrarın muhtelif şekilleri vardır. Galiba en keskini bize yabancı bir kalabalıkta kendimizi yapayalnız bulmanın o acaip ve zalim duygusudur. Sıtma üşümelerine benzeyen ve çok def'a bir haz şeklinde görünen ürperti, Loti'nin hangi eserini açarsanız açınız, sahifeler boyunca, deniz düzlüğü veya kara genişliği, bu mesafenin veya bir şehrin veya kalabalığın veya üstüste asırların onun üstüne yüklendiğini görürsünüz. Edebiyatta dahi büyük bir seyahat asrı olan XIX uncu asrın diğer seyyahları bu histen mahrumdurlar. Onlar iş için, görmek için, malzeme toplamak için gezerler. Acaip, garip, değişik, kendilerine kâfi gelir. Şüphesiz eninde sonunda gördükleri şeyler onların da kalplerini burkar. Fakat hiç bir zaman kendi derilerinin dışına çıkmazlar. Hepsi vatanını ve sevdiklerini beraberlerinde götürerek yola çıkarlar. Hattâ bu seyahati yapmayanlar, onun sadece hulyasını kuranlar bile, bu hulyaya kendi âlemlerini de taşırlar.

Bu duygunun bize en kuvvetlisini veren Baudelaire bile, meşhur *Seyahate dâvet*'inde ve *Mensur şiirler*'inde bahsettiği uzak memlekete veya İngiliz şarkısı-

nın nakaratıyle "Buradan gayrı olan bir yere" sevgilisini beraber götürerek hattâ onu getirmek için gitmek ister. Loti böyle değildir. O, âdeta ölüme gider gibi çırılçıplak yola çıkar. Ancak yol başlayınca, o kadar sevdiği denizle, mesafeyle, kendi yalnızlığı ile peşinden koştuğu yabancı ile başbaşa kaldığı zaman giyinir. Bunun içindir ki, daima gittiği yerin vatandaşı olmuştur. Orada o hayatın lezzet, ıztırap, hulya, her şeyini benimsemiş ve fikirsiz başladığı yolculuklar çok def'a bir dava ile bitmiştir.

Aziz vatanımızın davasını kavraması ve senelerce o kadar güçlük içinde, bir yığın bize dost olmayan münasebet ve alâkalara rağmen, devam ettirmesi buradan gelir. Loti, nereye giderse oranındır. Çin'de Çinli, *Madam Krizantem*'in memleketinde bir Japon, Hind'de İngilizlerin varlığını yadırgayacak bir Hindli, Türkiye'de Âzade'nin âşıkı bir Türk, hem de en hâlis Türktür. Böylece çok Fransız olan bir Fransız muharriri üstüste bir yığın milliyetler peydahlar. Hattâ ötesine bile geçer, kendisinin de bir yazısında söylediği gibi, müdeaddit şahsiyetlerin sahibi ve sahnesi olur.

IV

Loti'de ilk göze çarpan şey, duyuları işleyişindeki kudrettir. Denilebilir ki, bu seyyah muharrir etrafıyle garip, çok keskin ve birkaç koldan temas hâlindedir. Tat alma, dokunma duyguları, mesafe duygusu, kulak ve göz onda daima verimlerini birbirini değiştirerek çalışırlar. Bu yüzden hiç bitmeyen bir büyü içinde yaşar ve okuyucusunu yaşatır. Bu orkestranın asıl maestrosu şüphesiz ki, gözdür. Loti'nin gözü nâdir rastgelinen cihazlardandır. Çünkü bütün diğer duyuları o idare eder. O, ressam doğan muharrirlerdendir. Hafif ve merhametli istihzasına varıncaya kadar her şey onda resimdir.

Garip bir renk anlayışı, daha iyisi çılgınca bir renk iştihası vardır. Sonradan ,başta Léon Daudet olmak üzere, bazı muharrirlerin o kadar itiraz ettikleri, üslûbundaki renk bolluğu buradan gelir. Nereden bahsederse etsin, evvelâ geniş nüanslı, çok dikkatli renklerle temas hâlinde kalırsınız. Ve bu resim, mevzudan mevzua asrından çıkmamak şartıyle mahiyet değiştirir. Sadece ekzotiği veren ressam Loti, empresiyonist Loti, eşyanın hususiyetini sayan teferruat adamı Loti, birbirini takip eder.

Belki de engin tabiatın ortasında kendisini — veya gemisini — tek başına görmekten gelen bir terbiye, onun eserinde tabiatı daima ön plana koyar. Şehir, kalabalık da deniz gibi bu yüzden ezici olur.

Loti kıvrılanı, büküleni, dalgalıyı, bitmek bilmeyeni, oluş hâlinde olanı veya bu hissi bırakanı anlatmakta, bilhassa tabiat manzaralarında emsalsizdir. Deniz, söylemeğe hâcet yok ki, Yunan esatirinden sonra ilk def'a bu muharrirle —Virgile ve Chateaubriand bir tarafa bırakılırsa— Avrupa edebiyatına girer. Conrad ve Morgan tabiatıyle ondan sonradır. Bu tabiat ressamı aynı zamanda sâkin saatlerin, şarka mahsus güneşli hulyanın, tevekkülün, meselesiz yaşamanın zevkini tadabilecek kuvvettedir.

Niçin söylemeyelim, XIX uncu asrın en iyi aşk romanlarından biri şüphesiz *İzlanda balıkçıları*'dır; *Kardeşim Yves* değilse eğer. Fakat ben birincisinin deniz tuzu kokan sisli havasını, ölümü o kadar yanımızda yapan merhametini tercih ederim.

V

Loti'nin insan sevgisinden bahsettim. Bu âvâre ruh, ömrünün sonuna doğru vatanımızın davasını tutmuştur. Daha Balkan Harbinden başlayarak, hayatımızın her safhasında onu yanı başımızda gördük. Millî Mücadele senelerinde Loti, hemen hemen bizim için tek yabancı dosttu. Bunu bir düşüncenin mücadelesi olarak değil, asıl muharrire yakışan şekilde doğruluk hissinin şaşmaz ve davasından vazgeçmez hakemi olarak yapıyordu. Son günlerini Âzade'nin mezar taşının yanı başında geçiren bu çok görmüş ihtiyar, bir an Türk sevgisinden vazgeçmedi. Bir milleti sevmek, büyük bir muharrir olmak için hiç şüphesiz kâfi değildir. Hattâ en zebun zamanında bile dahi olsa. Fakat asil ve muztarip bir milleti anlamak, o kadar peşin hükmü yenerek onun davasına hizmet etmek, elbette büyük bir insanlıktır.

Loti, bugünlerde az okunuyor. Daha doğrusu güzidelerden ziyade, o gölgede kalmış kalabalık okuyor. Fakat onda bugünün zevkini dahi tatmin edecek bir yığın şey bulunduğuna inananlardanım.

İnsanı bulan daima kalır. Loti, bunu bulanlardan biridir.

CUMHURİYET, nr. 9136, 16 Ocak 1950

BALZAC'A DAİR DÜŞÜNCELER

Unesco'nun millî yönetim komitesinin bu pazartesi günü İstanbul Üniversitesi'nde tertip ettiği Balzac merasimi, galiba büyük muharririn yüzüncü yıldönümü dolayısıyle yapılan tezahüratın sonuncusudur. Epeyce geciktiğine göre, onun ölüm ve doğum tarihlerini birleştirerek ilân edilen Balzac senesini biz kapattık, diyebiliriz.

Bu anma yılının ve etrafındaki hazırlıkların, Avrupa kültürünün bu çok mühim mevzuuna getirdiği aydınlıkların henüz tam bir bilânçosuna sâhip değiliz. Elbette onun hayatına ait şimdiye kadar bilinmeyen birçok hakikatler meydana çıkmış, bu hayatla eser arasındaki münasebetler, bu eserin zihinlerdeki macerası yeniden ve türlü zaviyelerle ele alınmıştır. Asıl mühim tarafı, bu münasebetle büyük romancının etrafındaki heyecan ve sevginin tazelenmesidir. Kim bilir şu anda Balzac için kaç büyük kitap yazılmaktadır?

Balzac'ın eseri romancılık sanatının en mühim merhalelerinden biridir. Tenkidin uzun yıllar ihmal etmesine rağmen, büyük kütle, Fransa'nın içinde ve dışında, onu daha ilk günden tutmuş, kendisinden sonra gelen sanatkârların hemen hepsi, muasırlarının birçoğu gibi, tesiri altında kalmış ve bu tesir gün geçtikçe artmıştır.

Bugün bile Balzac, gerek eserleriyle, gerek roman tekniğine getirdiği yenilikler, hattâ keşiflerle tahminimizden çok fazla taklit edilmektedir. Balzac'kâri roman, bu nev'in Proust, James Joyce, Dostoievsky gibi yenileştiricilerine rağmen, hâlâ mühim bir yekûn tutmaktadır.

Eserlerinde hazırladığı ve bize teklif ettiği hayat çerçeveleri o kadar çoktur ve bu teklif öyle kavrayıcı ve sürükleyicidir ki, onu en beğenmeyenler bile bu şaşırtıcı esere, hiç olmazsa hayat gibi nizamdan mahrum, fakat tükenmez bir hazine gibi bakmaktan ve faydalanmaktan vazgeçemezler.

Bununla beraber Balzac, daima tenkit edilmiş ve edilecektir. Kimi insanlar, *Comédie humaine*'in bir nevi edebî Himalâya gibi karşılarına çıkan yığıntısından ürküp çekilecekler, bir kısmı üslûbunu ağır bulacak veyahut onu birçok zevksizliklerle, karakterlerinin ve vak'alarının fazla mübalâğalı olmasıyle itham edeceklerdir.

Kaldı ki, ortada her zaman karşılaşacağı bir rakip, deha dediğimiz o acaip

mazhariyetin yalnız insanı sihirleyen imtiyazlarını benimsemiş, her dokunduğu şeyi birdenbire zerafetle giydiren o emsalsiz Stendhal vardır.

Balzac, mitolojideki Atlas'a benzer. Fakat başının üstünde gökyüzü yerine velveleli ve ıztıraplı hayatı taşıyan bir Atlas. Stendhal'in sanatı ise tam aksidir. O, hiç bir yük yüklenmediği gibi, kendi fazlalıklarını da atmıştır. Stendhal, cins koşu atları gibidir; sade çevik adale, sinir gerginliği ve hareket cümbüşü. Onda her şey, hikâye, sanat ve insana ait dikkat ve tecessüsler, zevkler, zaman zaman içinde köpüren isyan duygusu, asrına karşı duyduğu yabancılık, ömrünün çok esaslı mahrumiyetleri, hülâsa her şey zarif, zekidir ve bize yalnız lezzet olarak gelir.

Balzac, hayatı ağırlaştırdığı nispette, o hafifleştirir. Hiç bir şey onda fazla ehemmiyetli değildir. Hiç bir şeyin altını çizmez, ona hususî aydınlık tutmaz. Böyle olduğu hâlde, bu vitrinde her şey, imkânsız şekilde göze çarpar. Hattâ görünmeyenler, mağazanın dibinde unutulanlar bile...

Balzac'da her şey, çok sert bir maddeden, büyük zorluklarla çekilmişe benzer. Hattâ ameliye gözünüzün önünde oluyor gibidir. Onun için eseri doğum sancılarıyle doludur. Halbuki Stendhal'de, eski masallarda, musikînin büyüsüyle yerinden yuvarlanan, üst üste gelen ve mabedi kendiliklerinden inşa eden taşlar gibi, sanatının bütün malzemesi kendiliğinden harekete gelir gibi bir hâl vardır. Sanki hep el altında bulunan şeylerle işini görür. İnsan ruhunun sırları, ellerinin ufak bir kımıldanışında, bir güvercin sürüsü gibi dört yanındadır.

Balzac'ın sanatı heykeltraşlıktaki doğrudan doğruya taştan yontma denilen tekniğe benzer; öbürü ise daima ince, lâtif kıvrımlarla devam eden desendir. Ölüm bile onun eserinde fazla çıkıntı yapmaz, fazla kör düğümü olmaz. Lâzımsa eğer, eseri bitirir.

Niçin bu iki büyük adamı karşılaştırdım? Birinden bahsederken öbürünü hatırlamak behemehal lâzım mı? Galiba aynı asrın iki ayrı çehresi oldukları için. Onlar hiç bir zaman birbirini tamamlamazlar. Fakat yanyana gelince hayat denen, insan ruhu denen şeyler az çok bizde tamamlanır.

Bununla beraber Balzac'ın tesiri daha geniş, daha büyük ve hattâ âni oldu. Modern roman, *Comédie humaine*'den doğdu. O, hayatı ve yaşadığı asrı daha ciddiye aldı. Daha derinden benimsedi. Yaşadığı devrin sanatını devrinin emrine verdi.

Ona kadar roman, hususî isimler taşırdı. İlk def'a bir vak'anın ve beş on kişinin etrafında bütün hayatı ve cemiyeti o topladı. Sade bununla kalmadı, devrinin hayata getirdiği izah şekillerini de kabul etti. Eserinde en çok geçen kelimeler, fizyoloji ve cemiyet kelimeleridir. Birinden metodunu alıyor; öbüründe ise malzemesini buluyordu. Böylece romana yeni bir saha, çok geniş bir saha açtı. Bu itibarla yeri nev'in başlangıcı olan Cervantes'in yanındadır.

Şüphesiz o da XVIII inci asra çok bağlıydı. Hattâ doğrudan doğruya bu asırla beslenmişti. Galiba asrında en çok sevdiği şeyler, bu asrı devam ettiren taraflarıydı.

Onu yaşadığı zamanlarda tanımak ne kadar zevkli bir şey olacaktı. Baudelaire tanımış. *Hayatıma dair notlar*'da ilk edebî dostluklar arasında onun da adını söyler. Fakat yazık ki, bu tanışıklık hakkında hiç bir izahat vermez. Bununla beraber, *Comédie humaine* muharririnden, devrinde en iyi bahseden gene odur. İlk def'a galiba o, Balzac'ın sade müşahede ile yazmadığını, bu eserin altında daha çok başka melekelerin çalıştığını söyler. *Şer çiçekleri* şâirine göre, Balzac'ın eseri devrinin destanıdır.

Üslûbu hakkında da ilk sağlam müşahede ondan gelir. Hiç olmazsa, bu üslûbun gravür sanatıyle olan münasebetini anlatır.

Balzac, *Louis Lambert*'inde, "kendisine bir kardeş gibi benzeyen" bu kahramanında kendi zihnî kabiliyetlerinden çok iyi bahseder. Hakikatte o, ikinci görüş, iç görüşü diye andığımız şeye sahipti. Ayrıca da çok kuvvetli, bir gördüğünü bir daha unutmayan bir hâfızası vardı. Kendisine mahsus, XVIII inci asrın Swedenborg, Mesmer gibi muharrirlerine bağlı bir insan ve hayat sistemini kurmuştu. Bütün hayatı ve bilhassa insan ruhunu (kudret ve irade) ile izah ediyordu.

"Düşünmek görmektir" sözü eserinin bütün bir tarafını bize izah eder. Bu kadar teferruat, hayatın her çeşit manzarası, bu kadar sıhhatli şekilde ancak hususî bir görüş kabiliyetiyle mümkün olabilirdi. Şurasını da söyleyelim ki, Balzac, romanları için tam bir etüd veya anket yapar, akla gelmeyecek vesikalar toplardı. Canlı ve yazılı şahitlerin hiç birini kaçırmazdı.

Balzac'da her şey toptandır. Bütün kelimesi onun için icat edilmişe benzer. Kemiyetle keyfiyet ancak onun eserinde ve bir de galiba Shakespeare'de bu kadar ahenkle el ele yürür. *Comédie humaine,* tekrarın bile kıymet kazandığı bir dünyadır...

Nadir olanın, hattâ eşsizin üzerinde kurulmuşa benzeyen sanat piyasası, Balzac'da en acaip istisnasıyle karşılaşır. Bir bakıma göre, asrının, standarda göre gittiğini haber verdiği (daha o zamanda!) sanayii taklit eder gibidir.

Onun eserinde her şeyin birkaç benzeri, muvazisi, değişiği ve haddi vardır. Parmaklarının ucuyle bir iki rötuştan sonra insan, hayat değişiverir. Fakat asıl büyük olan, ihtirası, bu ihtirasıyle kavradığı dünyadır.

Bizi arkamızdan oynatan iplerin hepsi, bütün münasebetler ve vaziyetler bu eserdedir. Aşk, kıskançlık, iktidar arzusu, para hırsı, mistik endişe, insanı bir kuklaya çeviren küçük meraklar, hepsi bu eserde mevcuttur. *Baba Goriot, Eugénie Grandet, Cousine Bette, Cousin Pons, Vadideki zambak, Otuz yaşındaki kadın, Altın gözlü kız* ve daha sayamadıklarım, sayamayacaklarım, bilhassa o eşsiz Colonel Chabert, hepsi hayat dediğimiz bütünü ayrı zaviyelerden ve bu bütünlük hissini hiç kaybetmeden yoklamış şâheserlerdir. Denebilir ki, Balzac zaman ve mekânın sırrına sâhiptir. Ortaçağdaki bir hikâyeyi anlatırken, yaşadığınız gün yanı başınızda yürür. Grandet Baba'nın hasisliğini anlatır veya kızının o içten zengin uzletinden bahsederken, bu sessiz taşra şehrine, devrinin Paris'inin, ilk def'a nabzını kendisinin aradığı, bulduğu modern büyük şehrin gürültüsü kendiliğinden dolar. Fakat Balzac, sadece hayatın dış manzarasını, insan talihinin

kendi içinden kurulan makinesini zorlamamıştır. O, insan zihninin ve insan ruhunun macerasını da anlatmıştır. *Louis Lambert, Meçhul şaheser, Mutlakın peşinde,* hattâ *La Peau de chagrin,* o cins eserlerdir ki, seriyi ancak bir Paul Valéry, *M. Teste*'deki tecrübeyle tamamlayabilirdi.

Balzac'ın eseri yaşadığı devirden çok uzaklara giden kehanetlerle doludur. Onun para hırsıyle kıvranan kahramanlarının çoğu, biraz da Üçüncü İmparatorluğun, hattâ Üçüncü Cumhuriyet Fransa'sının ve bu devirlerin tarihî ritmiyle daha ileri zamanlarda yaşayan cemiyetlerin romanı değil midir?

Fakat bu kehanetlerin en şaşırtıcısı, şüphesiz ki, *Meçhul şaheser*'dir. Çünkü bu küçük hikâyede, yazıldığı devirden en aşağı bir asır sonra, insanlığın geçireceği mühim bir macera, modern sanatın bir macerası vardır. Eserinin üzerinde dura dura yaptıklarını bozan ve geniş tabloda, sevdiği kadının yerine birtakım üst üste renksiz, şekilsiz çizgiler, iç içe kavislerden (âdeta taştan bir duvar gibi) ve bir de bir köşecikte uzanmış, çok canlı ve çok güzel bir ayaktan başka bir şey bırakmayan bu ressam, sade bir psikolojik hakikatin değil, bizim trajedimizin kahramanıdır.

Kim bilir, Picasso bu eseri kendi sihirli sanatıyle süslerken, belki de bu ithama, bu kehanete meydan okuyarak büyüyü bozmak istemiştir. Herhâlde eseri, onun sanatını âdeta tamamlar.

CUMHURİYET, nr. 9518, 2 Şubat 1951

PARİS'TEKİ SEFARET BİNAMIZA, NERVAL'E VE PRENSES DE LAMBALLE'E DAİR

Paris'deki sefaret binamız, XVIII inci asırdan, daha iyisi XV. Louis devrinden kalma, Prenses de Lamballe konağı, geçen asrın ortalarından sonuna doğru, evvelâ Doktor Esprit Blanche'ın, sonra da onun oğlu meşhur akliyeci Doktor Emil Blanche'ın hastahanesi idi. Gérard ve Nerval, 1853 ile 1854 arasındaki son buhranlarında burada iki def'a kaldı. Hastalığının hikâyesi ile delilik nöbetlerinin rüyalarını anlatan o harikulâde *Auréalia*'sını, hiç olmazsa büyük bir kısmı ile burada yazdı. *Ateş kızları*'nı burada topladı ve modern Fransız şiirinin eşiği olan o muammalı ve azaplı sonnet'lere *(Les Chimères)* burada son şeklini verdi.

Bu şâirin hayatı kadar acıklı ve bir bakıma şiirin ve rüyanın kendisi başka bir şey tasavvur edilemez. En büyüklerinin bile o kadar gayretle ve cehtle icada çalıştıkları bir yığın şeyi, o doğrudan doğruya günlük hayatında buluyor ve azabı yahut saadetini yaşıyordu. Hasta muhayyilesinde medeniyetler, dinler, hurafeler, itikatlar, eski masallar, kendi aşkları ve hayatının mühim tesadüfleri, büyük ve çalkantılı bir suda kenetlenen ışıklar ve gölgeler gibi durmadan birbirine karışıyordu. Talihsiz ve öksüz bir çocukluk, çok uzaklarda, Napoléon muharebelerinin hengâmeleri içinde ölmüş olan hiç görmediği bir annenin hâtırası, bir türlü idare edemediği bir aşk, sanat hayatındaki muvaffakiyetsizlikler, bu muhayyileyi durmadan zorluyor, zaman kanunlarını altüst etmeğe götürüyordu. Nerval, bütün bunlarla ve bunların yanı başında, çok ısrarlı hattâ şuurlu bir çalışma ile ermişliğin bir adım gerisinde, her çeşit ölümden beter bir ölümün —deliliğin— kapısında, tam hidayetin ve rahmaniyetin değilse bile, çok besleyici bir isyanın kaybolan her şeyi, çok üstün, âdeta metafizik bir planla bulmağa muktedir bir hasretin ve pişmanlığın diliyle konuştu ve kendisine şiir dünyasında çok hususî bir yer yaptı.

Sefarethaneye, İspanya seyahatime ait bir iş vesilesiyle gitmiştim. Bahçeye kuvvetli bir yaz sağnağı altında girdiğim zaman onu düşünmekten çok uzaktım. Zaten Paris'te bulunduğum müddetçe bu sevdiğim şâirin peşinde o kadar çok koşmuştum ki, bu işten biraz da yorgundum. Fakat çıkarken iş değişti. Yağmur durmuştu. İyi tarh edilmiş bahçede büyük ağaçların yapraklarından düşen damlaların sesinden başka bir şey işitilmiyordu. Bu sessizlikte cinsini tayin edemediğim bir kuş sesi, ağır ve mahzun, bir şeyi hatırlamak ister gibi öttü ve sonra birdenbire çok yüklü bir sususla sustu. Belki de bu sususun yüzünden —yarım

kalmış gibi bir hâli vardı— *Auréalia*'nın nasılsa ezberimde kalmış bir cümlesini hatırladım:

"Karanlıkların içinden iki nota, biri ağır, öbürü tiz, çınladı ve hemen arkasından ebedî yuvarlak (güneş veya bir yıldız) kendi mahrekinde dönmeğe başladı. İlâhî neşidenin başlangıcı ilk oktav kutlu ol!"

Belki bu cümlenin gerisi de gelecekti. Fakat birdenbire karşıma çıkan siyah bir otomobilden kurtulma telâşı, hâfızamın coşkunluğunu yarıda kesti. Bu cinsten bir cümleye veya benzerine, büyük mistiklerin ve ilk kilise ilâhilerinin dışında ancak Dante'nin *Âraf*'ında veya *Cennet*'inde, Vivaldi veya Bach'ın bazı parçalarında rastlanabilir. Fakat başını ve bilhassa gerisini hatırlayamamam benim için hakikî bir azaptı. Bütün sahife, büyük göz kamaşmalarında olduğu gibi, hiç bir vâzıh şekil teklif etmeden sade yaldız parıltısı ve renk cümbüşü, gözümün önünde idi.

Bu seyahatte ilk def'a kitaplarından uzak olmanın ıztırabını duydum. Çünkü bu cümlenin arkasından geleni behemehal okumak istiyordum. Hiç olmazsa bir *Auréalia* bulabilmek için dönüşte metroya binmedim ve ilk rastladığım kitapçıdan bir iki Nerval aldıktan sonra Champs - Elysées'ye doğru yürüdüm.

Fakat girdiğim kahvede paketi açmadım. Belki de hatırlayamadığım cümlenin mavi yıldız ışığıyle zihnimde çalkanması hoşuma gidiyordu. Bu suretle bu cümle daha fazla benim oluyordu.

⁂

Nerval, gençliğimde benim kendi kendime keşfettiğim şâirlerdendir. Baudelaire üzerinde çalışırken ona rastlamıştım. İlk okuduğum şiiri, *Fantaisie* adlı şiiri oldu. Ondan sonra yavaş yavaş bütünü ile tanıdım. Öyle ki, Abbé Brémond'nun *Saf şiir* yazısıyle yeniden canlanan Nerval dalgası bize geldiği zaman —daima bu işlerde birkaç sene gecikiriz— ben Nerval'ime sâhiptim. Bu şiiri galiba Cahit Sıtkı, türkçeye çevirdi. Fakat şiir tercüme edilemiyor. Daha ilk kelimede her şey, yani bütün füsun kayboluyor.

André Gide'in anlamadığım taraflarından biri de antolojisinin mukaddimesinde bu emsalsiz şâiri hemen, delilik hoşuma gitmez diyen bir dille reddetmesidir. Bunu belki de surrealistlere karşı olan vaziyetini tasrih için söylüyordu. Fakat başka türlü söyleyemez miydi? Bazı dostlarımda olduğu gibi, sevdiğim sanatkârları da birbiriyle anlaşmamış görmek benim rahatımı kaçırıyor.

Gide'in şüphesiz bir noktada hakkı var. Bazı büyük sanatkârlardaki mizaç ve yaşama hususiyetlerini zamanımızda çok ciddîye alıyor ve bütün dehaları bu aksaklıklarda imiş gibi onların üzerine yükleniyor, onları taklit ediyoruz. Nerval şiirde, onun kadar dehalı ve acaip Van Gogh, resimde böyle oldu. Delilik hiç bir zaman metod olamaz.

⁂

Valéry, *Les Chimères* şâirine karşı daha çok insaflı. Geçenlerde rastladığım

bir makalede, bu şiirlerin yeni bir baskısı için yazdığı mukaddimeden alınmış çok güzel şeyler okudum. Zaten Valéry daima en güzel ve en doğru düşünen ve gören adamdı. Şurası var ki, o şâirdi. Fransız mısraının üzerinde, işi en iyi bilen adam sıfatıyle durmuş ve düşünmüştü. Onun çok sevdiğim ve daima kullandığım "Rüyasını anlatmak isteyen adamın bile azamî şekilde uyanık olması gerekir." cümlesinde Nerval'i hatırlatan bir taraf var. Çağrılarının değişikliğiyle, sır havasıyle bizi o kadar şaşırtan bu sonnet'leri ancak çok uyanık, yapmak istediği şeyi çok iyi bilen bir zekâ söyleyebilirdi. Hakikat şu ki, bir şiirin psikolojik başlangıcı ile kendisi ayrı ayrı şeyler. Birincisi şu veya bu şekilde daima karanlıktan gelir. İkincisi, yani asıl şeklini bulmuş eser ise bütünü ile aydınlığın işi.

Valéry, şiirle rüya arasında hiç bir uygunluk bulmuyor. Ona göre, rüyaya benzeyen tek sanat romandır. Çünkü hülâsa edilerek anlatılması kabil.

*
* *

Nerval'e ne dereceye kadar deli denilebilir? Daha doğrusu bu eserde hastalığının hakikî payı nedir? Bir bakıma her şey oradan, zihnî hayatındaki bu başkalıktan geliyor. Çünkü onun sanatının büyüsü, hâdiseler ve eşyaya getirdiği tabiat-üstü ışıkta. Bununla beraber bu eser o kadar düzgün, hele sonlarında —onu bize asıl veren kısmıyle— o kadar birbirinin tamamlayıcısı ve o kadar mükemmel ki, insan böyle bir eserin zihnî bir ârızanın mahsulü olmasına imkân veremiyor.

*
* *

Derin kuyular gibi, deli de çocukluğumda beni çok çekmişti. Yedi yaşımdan on bir, on iki yaşlarıma kadar birkaç deli dostum vardı. Bu yüzden bir iki tehlike bile geçirdim. Bir tanesi her gün evden yiyecek taşıdığım ve eşya filân götürdüğüm Sinop'un meşhur Deli Ömer'i, bir akşam üstü beni Tophane'de —bilmem Sinop'da böyle bir semt var mı şimdi— bütün çarşı halkının gözü önünde boğmaya kalktı. Zorla elinden kurtardılar. İlk büyük hayâl sukutum deliliğin zannedildiğinden çok dar olduğunu ve çabuk bittiğini öğrenmem oldu. Son tanıdığım deli, dünyanın en muhayyilesiz adamıydı. Rüya bile görmüyordu. Zaten yirmi, otuz kelime ile konuşurdu. Kuyu merakımdan daha çok evvel kurtuldum. Delide bizi çeken şey, bütün karanlıkların muhayyilemiz üzerindeki büyüsüdür. Fakat deli, karanlığın kendisi değil, sadece vehmidir. Zihnin gecesi, kozmik gece gibi, aydınlık fikrini beraberinde taşımaz.

*
* *

Nerval deli değildi. Sadece rüyayı seçen, onun nizamını zaman zaman uyanık hayata taşıyan adamdı. O ebedî dönüşün adamı idi. Ölümü yenmek istiyordu. Ve onun için sık sık onun gecesine gidiyordu. Şiiri ölümün karanlığından doğan bir deniz güneşi gibi bize getirir. Sonunda karanlık onu yendi. Ümitsiz bir

gecesinde kendisini fakir ve orospuların oturduğu Vieille Lanterne sokağında bir evin parmaklığına astı.

Bu Prenses de Lamballe, Büyük İhtilâl'in en acaip ve lüzumsuz şekilde kanlı hâdiselerinden biri olan Eylül katliâmının (1792) kurbanlarındandır. Katliâmı evvelâ, ihtilâli tehlikede gören Robespierre o meşhur "iktidarı halka bırakın" cümlesiyle kışkırtmıştı. Fakat komrnünü bu işe asıl sürükleyen, gazetesindeki devamlı hücumları, kan isteyişleri ile Marat idi. Marie Antoinette, kendisini çok seven Prenses de Lamballe'i, ihtilâlden çok evvel, Paris'i altüst eden meşhur gerdanlık hikâyesinde kullanarak efkâr-ı umumiyede harcamıştı. Kraliçe bu hâdiseden sonra genç ve güzel —yahut sadece sevimli— muhibbesini uzun zaman unutur, ancak ihtilâl başladıktan sonra hatırlar. Krallığın davasına kazanmak istediği adamları onun salonunda kabul etmeğe başlar yahut onun vasıtasıyle bu adamlarla temas eder.

Katliâm evvelâ Abbay'deki mahpusları öldürmekle başladı. Oradan Châtelet'ye, Salpetier'ye, La Force'a geçti ve nihayet Bietre'deki biçâre çocukları, fâhişeleri öldürdükten sonra söndü. Böylece yüzlerce müdafaasız insanın kanı, sekiz gün, ele geçen her vasıta ile döküldü. Madame de Lamballe işlerin vahimleştiği günlerde ortadan kaybolmağa muvaffak olmuştu. Fakat 10 ağustos'ta kral ailesinin meclise ilticası üzerine, o kadar muhabbetle bağlı olduğu kraliçesini yalnız bırakmamak için yanına gitti. İhtilâl yalnız 10 ağustos gecesini onun kral ailesiyle beraber geçirmesine müsaade etmiş, ertesi günü bu kendi ayağıyle gelen avı, veliahdın mürebbiyesi Madame Tourzeile ile beraber La Force'a göndermişti.

Katliâmcılar Madame de Lamballe'ı eylülün üçünde, sabah erkenden La Force'dan alarak Abbay'e naklettiler. Burada daha ilk günü, belki de o zaman ihtilâlin Adliye nâzırı olan Danton tarafından gönderilen Stanislas Maillard adlı bir adam kendiliğinden işe müdahele ederek bir çeşit halk mahkemesi kurmuş ve bu suretle birçok insanı kurtarmağa muvaffak olmuştu. Madame de Lamballe'ın kurtulması ihtimali çok kuvvetli idi. Zaten, hakkında hüküm verecek olanlar, yani katiller arasına kendi adamları da sokulmuştu. Birkaç kelime söylemesi kâfi gelecekti. Hattâ buna da ihtiyaç kalmamıştı. Biri kommün âzasından, öbürü katliâmcılardan ikisi onu kapıya doğru götürüyorlardı. Bu vatandaştan istenen tek şey, "Yaşasın millet" diye bağırmaktı. Fakat birdenbire gözüne sokağın (Saint - Antoine sokağının) köşesinde, üzerinde birinin yürüdüğü çıplak insan cesetlerinin yığını ilişti ve "Korkunç!" diye haykırarak başını çevirdi. İlk hareket Charlet adında bir berberden geldi. Mızrağıyle başındaki takkeyi düşürdü. Fakat alnı da yaralanmıştı. Bu kan her şeyi altüst etti. Kurtlara benzeyen bir katil sürüsü kan görünce çileden çıkıyordu. Darbeler birbirini takip etti. Birdenbire bütün bir kin uyanmıştı. Madame de Lamballe'ı sadece öldürmekle kalmadılar, başını ve cinsî uzvunu kestiler, kalbini kopardılar. Hattâ bu kalbi ısıranlar olduğu bile söyle-

nir. Başına gelince, günlerce Paris sokaklarında bir mızrağın ucunda gezdirildi, hattâ kraliçenin görmesi için Temple'a bile götürdüler.

Gariptir ki, iki def'a yattığı bu konağın tarihini bilmemesine imkân olmayan Nerval, bu kadından hiç bahsetmez. Nerval bu katliâmdan Maillard sayesinde kurtulan Gazotte'un hayatını yazmıştı. Altüst olmuş muhayyilesi, ona sadece dinî, mistik kâbuslar veya rüyalar hazırlardı.

CUMHURİYET, nr. 12362, 25 Ekim 1958

BAJAZET CHEZ BAJAZET (*)

Onu aşağı yukarı Jean Racine'in yaşında, Sultan IV. Murad'ın ölümünden bir sene evvel (1639) doğmuş tasavvur ediyorum. Böylece çocukluğu ve gençliği Sultan İbrahim devri ile oğlu IV. Mehmed'in ilk devirlerini dolduran karışıklıklar içinde geçmiş, sonra Köprülü Mehmed Paşa'nın bütün imparatorlukta yaptığı büyük ve kanlı temizlikleri görmüş ve şimdi Fâzıl Ahmed Paşa devrinin nısbî sükûn ve emniyeti içinde yaşamaktadır. Sarayda kendisini ilerde Reis-ül-küttâb — Hariciye Nâzırı — yapacak mühimce bir vazife görür. Bu itibarla ecnebilerle daimî denecek şekilde temastadır. Sadrazamın kendisine mensuptur. Birkaç dededen beri İstanbul'ludur. Ve ailesi daima bu cinsten veya benzeri işler görmüştür. Binaenaleyh yakın tarihe ait bilgisi dedelerden kalma sahîh ve kat'î "temoignage" lara dayanır. Zaten bu işlere kendisi de çok meraklıdır. Hemen her duyduğu hâdiseyi, sevdiği şâirlerin beyitlerini salık aldığı ilâçlarla beraber küçük mecmuasına kaydeder. İyi müslüman ve müphem şekilde mutasavvıftır. *Kur'an*'ı ezberden bilir ve *Mesnevî*'nin birçok beyitlerini hatırlar. Darb-ı meseller ve "citation" larla konuşur. Boş zamanlarında şiir yazar, ayrıca kaligrafiye ve musikîye çalışmıştır. Devletini ve padişahını sever, yaşadığı zaman için bedbin, ilerisi için nikbindir. Kendi bilgi ve görgüsünün mihverinde kalmak şartıyle akl-ı selîmi her şeye tercih eder.

Romanesk terbiyesini *Leylâ ve Mecnun, Yusuf ve Züleyhâ, Husrev ve Şirin* gibi uzun lirik hikâyelerden ve *Binbir gece*'den almıştır. "Merveilleux", asıl ruh iklimidir. Müphem şekilde realist ve utilitariste, garip şekilde santimantaldir. Bütün İstanbullular gibi, Sultan ve Sünnet düğünlerinde günlerce süren eğlencelerde gördüğü şeylerle bazen oyuncu kollarının oynadıkları kısa iptidaî farslardan, kahvelerde meddahların bütün "personage" ın taklidini yaparak anlattıkları meddah hikâyelerinden ve Karagöz'den başka "spectacle" görmemiştir. Metinli

(*) Tanpınar'ın *Théâtre de Racine II* adlı edisyon için hazırladığı ve "Préface de Ahmed Hamdi Tanpınar de l'Université d'İstanbul" şeklinde takdim edilen "Bajazet chez Bajazet" nin esas nüshası olan bu yazıyı yazarın müsveddeleri arasında bulduk. Fransızca neşredilen yazı, üzerinde birçok değişiklikler ve tasarruflar yapıldığından, esas hüviyetini kaybetmiştir. Bu sebeple biz, birinci ve türkçe yazılmış redaksiyonu vermeyi uygun bulduk. Tanpınar makalesinin nasıl olsa fransızca neşredileceğini düşünerek, metinde lüzumundan fazla fransızca kelime kullanmaktan çekinmemiştir.

tıyatroyu, hele trajediyi hiç bilmez. Vâkıa medrese tahsilinden çok iyi tanıdığı Aristo'nun, "taklit insan tabiatı için esastır" sözünü daima hatırlar. Fakat bunu ruhunun selâmeti ve hayatının muhafazası için iyi örneklere ayak uydurmak şeklinde bir nasihat olarak kabul eder. Bununla beraber gördüğü birkaç "spectacle" veya tiyatro benzerine, taklit veya taklit oyunu adını verir. Bu cehalet bütün Avrupa işleri gibi tiyatroyu da merak etmektedir. Bütün İstanbullular gibi eğlenceyi sever ve mütecessistir.

Bu itibarla efendisi olan paşa, Fransız sefarethanesinde bu 1673 senesi kışında Marquis de Nointel'in verdiği müsamerede bulunmasını ve Saray-ı Hümâyun'a ait olduğu söylenen yeni piyesi görmesini teklif ettiği zaman pek memnun olmuştur. Zaten sefirin maiyetinde olan o iyi kalpli, safça mütecessis, Türk işlerine meraklı, tiyatroyu kendisi de bazı farslar yazacak ve bir *Cide* temsilinde Elvire rolünü alacak kadar seven ve ertesi günü jurnaline bu rolde giydiği yerli kadın elbisesini inceden inceye kaydedecek kadar seven Antoine Galland ile —*Binbir gece*'nin müstakbel mütercimi— dosttur. *Bajazet*'nin ilk tab'ı 1672 temmuzunda olduğuna göre aradaki zaman içinde kitabın bir nüshasının İstanbul'a gelmiş olması mümkündür. "honnête homme" umuzun reaksiyonlarını takip edebilmek için kâfi derecede fransızca bildiğini kabul edelim.

Daha evvel söyleyelim ki, tasavvur ettiğimiz adam, bir trajedi seyretmektense, bir Molière komedisini seyretmekten daha hoşlanacak ve kendisine daha yakın bulacaktır. Yine Racine'in bir trajedisi yerine, meselâ Shakespeare'in *Fırtına*'sını görseydi, hiç bir itirazsız kabul edecekti. Çünkü bu tam istediği ve bir taratıyle içinde yaşadığı masaldır. O zaman Prospero'yu, hikâyesini daima hatırladığı ve başı sıkıldığı zaman "occulte" kuvvetlerini kıskandığı Ebu Ali Sina'ya benzetecek, Ariel'i onun hükmünde bir hüddam (insanların büyü kuvvetiyle kendilerine bağladığı iyi ruhlara denirdi. Swedenborg bu ruhlara inanırdı) telâkki edecek, Caliban'ı lânet ettiği şeytan sanacak ve piyesin "happy end" i ile mesut olacaktı. Fakat talihine bu trajedi çıkmıştır. O talihine daima razı olur.

Şimdi onu salonda takip edelim. Şüphesiz evvelâ sahnenin bu tarzda hazırlanmasına şaşıracaktır. "Fazla külfet etmişler, bayağı bir divanhâne tanzim etmişler. Bir oyun için bu kadar zahmete ne hacetti..." Aktörlerin bu kadar ciddi şekilde ve ezberden konuşmalarını da anlamayacaktır. O Karagöz ve kukla sahnelerinin "improvisation" unu sever ve insan hâfızasına ait hususî bir ekonomisi vardır. Hele piyesin kitap şeklinde evvelden yazılmış olmasını hiç anlamaz. Çünkü onun için tiyatro, bir kitap yazmak değil, bir oyun, bir taklit tertip etmektir.

Daha birinci perdenin ilk meclisinde, mukaddes bildiği sarayın ve bilhassa haremin böyle seyircilere açılmasına itiraz edecektir. "Başkaca oynayacak şey bulamadılar mı ki, saraydan bahsediyorlar ve padişahımız gibi "glorieux" bir padişahın şerefine halel verirler," diyecektir. Bir tek tesellisi bu işin imkânsızlığıdır. Bu meselede Achomat'ın Osmin'e verdiği izahata "gevezelik, bavardage" diyecektir.

Fakat, asıl mukavemeti vak'anın kendisine olacaktır. Burada trajedinin "conventionnel" i ile mevzuun "historique" i zarurî surette zihninde karşılaşacaktır. O, Şehzade Beyazıd'ın öldürülmesinin İran'la olan muharebelerdeki mağlubiyetlerden ve düşman eline düşen Bağdat'ın geri alınamamasından müteessir olan askerin çıkarttığı isyanla — Racine bu isyandan bahsetmez, fakat Bağdat'ın düşmesi üzerinde ehemmiyetle durur — daha âsilerin dört genç şehzadeyi "Efendilerimizin oğullarını görmek isteriz" diye ayak divanına getirmeğe padişahı zorladıkları ve ancak Sadrazam Receb Paşa ile Müftü Ahizâde Hüseyin Efendi'nin padişah nâmına onların hayatlarına kefil olmalarından sonra, dairelerine gitmelerine râzı oldukları günden itibaren bir emr-i vâki olduğunu gayet iyi bilir. Binaenaleyh vak'ayı ister istemez tarihî çerçevesine iade edecektir. Filhakika, padişah isyanın sükûn bulmasından biraz sonra, Receb Paşa'yı idam etmiş, Bursa'ya yaptığı kısa bir seyahat esnasında çıkan bir dedikodu üzerine acele İstanbul'a gelerek şeyh-ül-islâm'ı evvelâ nefyetmiş, sonra da öldürtmüştür. Receb Paşa'nın ölümünden evvel ona söylediği birkaç söz, padişahın o trajik günü hiç unutmadığını gösterir. "Honnête homme" umuz ayrıca Şehzade Beyazıd'ın tek başına değil, kardeşi Süleyman'la beraber öldürüldüğünü ve bu vak'anın 1638 deki Bağdat seferinden sonra değil, ondan üç sene evvel olan Revan seferi (1635) ve bilhassa padişahın kendisine veliahd olacak bir oğlunun doğuşu üzerine olduğunu da elbette biliyordu. Bu çocuk yaşamamış ve Sultan Murad üçüncü kardeşi Kasım'ı da öldürttüğü için saltanat İbrahim Han'a kalmıştır.

Aklının almayacağı şeylerden biri de Sultan Murad'ın sefere çıkarken sarayın idaresini bir gözdeye emanet etmesidir. Bir kadına verilen bu mutlak kudret, Racine trajedisinin bütün "vraisemblence" ını "honnête homme" umuz için ortadan kaldıracaktır. Çünkü böyle bir iktidar, şehzade annesi olan ve doğumdan sonra nikâh edilen başkadın veya haseki adını alan kadınlara dahi verilmemiştir. Hakikatte padişah karılarının resmî hiç bir sıfatları yoktur. Sarayda resmen bir otorite olarak kabul edilen tek kadın Valide Sultan'dır. Osmanlı sarayının esaslı politikası kadın ve ailenin herhangi bir ferdinin saltanata iştirakini kabul etmemekti.

Trajedide harem ağalarının, bilhassa çok mühim iki şahıs olan Dar-üs-saade ağası ile kızlar ağasının bulunmamasına da çok şaşıracaktır. (Bize göre, Racine'in bu iki mühim şahsiyeti veya birini piyesine koymamasının sebebi, o zamanlar bilhassa Comedia dell'arte'de zenci tipinin bir komik unsur kabul edilmesidir. Onları piyese sokmamakla şâir, nev'in asaletini ve "pureté" sini korumuş oluyordu.)

Şüphesiz trajedinin yazılışına da bazı itirazları olacaktır. Bu cinsten ehemmiyet verilmiş bir eserde *Kur'an*'dan âyetler, Peygamber'den hadisler, *Mesnevî*'den beyitler veyahut bunlara telmih eden cümleler, vaziyete misal gösterilecek bir iki hayvan hikâyesi —tıpkı La Fontaine masalları gibi— ona göre zarurîdir. Ancak bunlarla eserin nasihatı meydana çıkar. Söylemeğe hacet yok ki, honnête homme'umuz garp sanatlarının esası olan "realité concrète" e tamamiyle yaban-

cıdır. Hayatı isterse idealize etsin, olduğu gibi gösteren bir eseri beyhude bulur. "Zaten herkesin gözü önünde oluyor gidiyor. Bu şekilde taklit neye yarar! İbret alacak olan, hâdiselerden ibret alır. İyi bir eser, ibret alınacak nokta üzerinde ısrar etmelidir." Buna mukabil fransızcayı Racine'i üslûbunda anlayacak kadar bilirse, o zaman mısra yapısı ve müzikalitesi hoşuna gidecektir. "Vâkıâ analoji ve parlak hayâller yok. Yunus ilâhisi gibi sade söyler! Ama hakka ki, güzel söyler. Mısralarını altın sikke gibi basar." Çünkü bu XVII nci asırda Türk şiiri bir çeşit racinien mısraın peşinde idi.

Görülüyor ki, buraya kadar "honnête homme" umuz az çok Corneille veya Madame de Sevigné'nin yanı başındadır. Çünkü Racine'in trajedisi hakikaten örfümüze yabancıdır.

Şahıslara ve trajedinin "structure" üne gelince, iş biraz değişecektir. Filhakika "honnête homme" umuzun çekeceği bütün güçlük, tarihî vak'ayı bir aşk hikâyesi olarak almasındadır. "Conflit" ye itiraz edeceğini sanmıyorum. Bizde de büyük aşk hikâyeleri bir kahramanın iki kişi tarafından sevilmesiyle kurulurdu. Roksan'ın kıskançlığına gelince, onu kendi hareminde az çok tecrübe etmiştir. Vâkıa haremdeki kadınlar bu kadar asil konuşmazlar. Fakat bir hikâyede asil ifadenin —Şarkta biraz da fazla süslü— şart olduğunu bilir. Doğrusunu isterseniz, çetin vaziyetlerde bir iki küfrün araya girmemesine biraz müteessirdir. Ama kendi içinden söyleyerek tamamlar.

Achomat'ı derhal tanıyacağına eminim. Kendi efendisine, eski paşasına, amcasının oğlunun şimdi Halep'de veya Konya'daki paşasına benzediğine hükmedecektir. O, kendisinin içinde yaşadığı güvensizliğin, korku ve kinin, hasedin yarattığı insandır. Yalnız bir şeyi kabul etmez, böyle bir mühim paşanın burjuva evlerine aşk mektubu götürüp getiren bohçacı kadınlar gibi aşk entrikaları tertip etmesine çalışmasına.

O, padişah değiştirmelerinin nasıl yapıldığını bilir. "Bana kalırsa ocakluya biraz para, Dar-üs-saade ve kızlar ağalarına, ulemaya, ocak ihtiyarlarına bolca hediye dağıtmak, etrafa biraz dedikodu yaymak daha münasip olurdu. Hem bir paşa, böyle bir şeyi açıktan açığa söylemez. İhtilâflar "Şeriat elden gitti, devlet battı" diye sûret-i haktan konuşarak hazırlanır. Hayır, bu paşa öbür paşalara benziyor ama, cülûs nasıl yapılır, bilmiyor. Galiba Fransız şâirinin kabahati. "Bu millet her şeye aşkı sokar." Fakat onun Atalide ile evlenme projesini pek beğenecektir.

Bajazet'yi derhal seveceğine eminim. Onun asil tavırları, talihini kabul edişi, bir prensten bekleyeceği şeydir. Böyle güzel bir prensin alelâde şehirliler gibi aşk tuzağına düşmesine, hele ihtiyatsızlık edip o mektubu göndermesine çok üzülecektir. Kendisi babasının nasihatını dinlediği için hiç mektup yazmaz. Çünkü dedesinin babası bu yüzden hayatını tehlikeye sokmuştu. Genç kızın kozunu baştan tutacağı için, Bajazet'nin aşk yüzünden tahtını ve hayatını kaybetmesini pek o kadar da yadırgamaz. Piyes ilerledikçe "Ne olur sanki, her ikisini de nikâh et! Şeriatımızda bu iş var. Allah'ın emri." Fakat işte Atalide —daha doğrusu Atiye

Sultan, çünkü adamımız filologdur ve bu ismin aslını derhal bulur— buna pek razı değil. Vâkıa itiraz etmez. Ama mazlum mazlum boynunu büker. Ah bu kadınlar!

Bajazet ile Atalide onu Osmanlı hanedanının talihi hakkında bazı düşüncelere götürecektir. "Erkekleri tahta çıkmazsa, ya kement altında ölürler veya hapiste çürürler. Kızları ihtiyar vezirlere hediye edilecektir. Dışardan bakılınca saltanat sürerler. Ama hakikatte nizam-ı âlem için kendilerini feda ederler. En şevketlü padişah bile ölürken sevgili oğullarının kement altında ölmemesi veya hoşça bakılması için yürek parçalayıcı vasiyetler eder. Ne çare! Dünya devleti insana kolay gelmiyor. Galiba biz de bu felâketleri için onları seviyoruz" der.

Racine'in yerinde kendisi olsa, şüphesiz Atalide ile Bajazet'yi derhal evlendirir, kırk gün kırk gece düğün yapardı. Çünkü bu prensleri sevmiştir. Roksan'ı da kırk katıra bağlayıp dağa, bayıra salıverirdi.

Fakat bu sevgi Roksan'ı tanımasına, hattâ beğenmesine hiç de mâni değildir. "Ejderha gibi kadın! Allah şerrinden saklasın!" Fakat onun padişah karısı olması fikrini pek de yadırgamaz. "Bizde âdet değil. Bir kere böyle kurulmuş. Ama hakikaten niye evlenmiyorlar. Evlenseler, herkes gibi yaşasalar ne bu kadar çocukları ölür, ne de bu cinayetler. Onlar da rahat eder, biz de ederiz..." Fakat bunun imkânı olmadığını bilir. "Şimdi cennette olan Sultan Osman böyle bir olmaz işe giriştiği için öldürüldü..."

"Arrivisme" ine rağmen Roksan'ı biraz da *Yusuf* hikâyesinin Züleyha'sına benzetecek ve onda şeytan iğvâsının tam bir "incarnation" unu görecektir. Bittabi Atalide'le Bajazet'nin aşkı da onun için bir çeşit ilâhînin başlangıcı olacaktır.

Bajazet'nin ikinci perdenin dördüncü sahnesindeki konuşmasını çok alâka ile dinleyecek ve bilhassa :

Une esclave attachée à ses seuls intérets

mısraı da ona imparatorluğun mukadderatı hakkında başka düşünceler ilham edecektir. "Hakikaten öyledirler. Fakat ne yaparsın ki, nizam-ı âlem böyle kurulmuş. İçinden çıkamıyoruz işte. Yoksa hangimiz bu işin böyle olduğunu bilmeyiz. Bu hayatta birçok şey fâsit bir dairedir. İçinde dolanıp durursun. Bir tek kurtuluş yolu vardır. O da Allah'a bağlanmak!"

Elbette ki, Racine'in sadece trajedi "convention" larına uyarak yazdığı bu piyeste imparatorluğun harem ve esirlik, Yeniçeri ocağı, Divan gibi müesseseler ve sarayın evlenme sisteminden yürümek suretiyle ve bilhassa bütün piyesin fatalité'sini idare eden Sultan Murad'ın görünmeyen, fakat devamlı mevcudiyeti ile bütün bir politik şark kurduğunu anlamayacaktır. Fakat yavaş yavaş onun bizi tanıdığına kani olacaktır. Dördüncü perdenin yedinci sahnesinde Achomet'le Osmin'in Atalide'le bir evde tek başına kaldıktan sonra, onun serbestçe çıkıp gitmesine müsaade etmelerine çok kızacaktır. "Hiç de böyle paşa görmedim. Osmin'e

bir göz işareti yapsaydı, mesele hal olurdu. Yahut kendisi bu işi yapardı. Hiç bu ejderha kılığına girmiş kadın böyle ele geçmişken bırakılır mı? Hem böyle bir anda... Bajazet'nin mektubundan sonra, bu, ikinci hata ve tedbirsizlik. Ama bu Achomet de böyle bir adama benzemezdi. Bu işte bir gaflet var. Tevekkeli araplar kaza gelecek insanın gözü kör olur, demezler... Eh, ne yapalım, Allah'ın takdirini kulun tedbiri elbette bozamaz. Şimdi bu Racine Çelebi'nin taklidindeki dersi anlıyorum. Biz hepimiz takdir-i ilâhinin elinde oyuncağız. O bizi, tıpkı Karagöz oynatanın elindeki meşinden kesilmiş figürleri oynatması gibi oynatır. Yalnız bu frenk taklidi bizim taklit oyunlarımızdan başka. Oyunu gölgelere oynatacakları yerde, bayağı insanlara oynatırlar. Temsil için olduğunu söyleyecekleri yerde, doğruluğuna insanı kandırmağa çalışırlar. Şüphesiz bu da bir fikir. Yalnız bir kabahati var, oyun çok fena bitti. O nur topu gibi şehzadelere yazık oldu. Bayağı onları sevmiştim. Allah'ın kullarına bu kadar acıklı şeyler gösterip herkesi ağlamaklı yapmak doğru mu? Bana kalırsa bu "barbarisme" in ta kendisi.

Fakat buna rağmen Racine Çelebi aşktan anlıyor ve kadın kalbini biliyor. Hakka ki, güzel tiyatro tertip etmiş. Usta adam ve bizi de tanıyor. Derin hakikatlerimizde tanıyor. Doğrusu çok şey öğrendim. Şüphesiz dışımızdan baktığı için böyle tanıyor. Tevekkeli Hayâlî merhum:

O mâhiler ki deryâ içredir deryâyı bilmezler

dememiş!" Evet, XVII nci asır sonunda bir İstanbul efendisi, Fransızların dediği gibi, bir "honnête homme", Bajazet'yi, hazin talihi Racine'in dehasına rastladığı için aramızda ilk garplılaşan bu prensi ve onun trajedisini seyretmek fırsatını bulsaydı, zannederim ki, aşağı yukarı böyle düşünürdü.

INDEKS

ŞAHIS ADLARI

A

ABASIYANIK, Sait Faik/123
ABDURRAHMAN ŞEREF/195, 208
ABDÜLAZİZ/62, 197, 206, 218, 222-227, 233, 235, 236, 245, 246, 249, 395, 396
ABDÜLHALİM EFENDİ/282
ABDÜLHAMİD I/189, 202
ABDÜLHAMİD II/76, 105, 106, 121, 197, 198, 205, 206, 208, 219, 227, 236, 237, 240, 248, 265, 268, 269, 272, 275, 401
ABDÜLLATİF PAŞA/221
ABDÜLMECİD/189, 199, 205, 223, 411
ABU ALİ SİNA/174
ACHILLE/342
ADIVAR, Adnan/473-475
ADIVAR, Halide Edib/106, 120
ADONIS/312
AFRODİT Bk. VENÜS
ÂGÂH EFENDİ/223
AĞAOĞLU, Ahmet/445
AHMED III/171, 202
AHMED CEVDET PAŞA/196-206, 240, 252, 357, 412, 421
AHMED HAŞİM/106, 109, 111, 122, 134, 274, 284-294, 311, 319, 322, 353, 371, 386-388, 405, 416, 419, 447
AHMED MİDHAT EFENDİ/56, 57, 62, 67, 72, 76, 105, 119, 203, 227, 238, 240, 242, 246, 251, 275
AHMED REFİK Bk. ALTINAY, Ahmet Refik
AHMED PAŞA/141, 144, 155
AHMED RATİB PAŞA/221
AHMED VEFİK PAŞA/125, 207-211 420
AHMED YESEVİ/134, 331
AKİF BEY (Akif Paşa'nın torunu)/7
AKİF PAŞA/137, 150, 189-195, 250
AKSEL, İhsan Şükrü/350
AKTAY, Salih Zeki/375, 437
ALEMDAR MUSTAFA PAŞA/204
ÂLİ/204, 396, 401
ALİ AZİZ EFENDİ, Giritli/174, 175
ÂLİ BEY, Direktör/210, 242
ALİ EMİRİ EFENDİ/397
ALİ İZZET BEY, Beylikçi/400
ÂLİ PAŞA/197, 198, 206-209, 222, 223, 225, 228, 229, 236
ALİ SUAT/365, 366
ALİ SUAVİ/223
ALİ ŞİR NEVAİ/138, 151, 210
ALRIC, Arthur/193, 195
ALTINAY, Ahmet Refik/172
ANCHISE/268
ANDAY, Melih Cevdet/115, 116, 406
ANTOINE, André/125
APOLLINAIRE, Guillaume/117
APOLLON/146, 156, 274, 308
ARAGON, Louis/117
ARISTO/130, 494
ARISTOFAN/25
AROLAT, Ali Mümtaz/112
ARŞİMED/212, 241
ARTEMİS/375
ASAF, Özdemir/118
ASYA, Arif Nihat/367
ÂŞIK ÇELEBİ/74
AŞIK GARİP/96
AŞIK VEYSEL/112
ATA BEY/421
ATAÇ, Galip/415
ATAÇ, Nurullah/25, 71, 73, 92, 118, 179, 181, 284, 306, 414-422
ATAİ/137, 151, 340

ATATÜRK/100, 101, 107, 113, 122, 423-426, 437
ATAY, Falih Rıfkı/109, 291
ATLAS/485
ÂYETULLAH BEY/222
AYKAÇ, Fazıl Ahmet/306-308, 349

B

BACH, Johannes Sebastian/489
BÂKÎ/58, 84, 110, 137, 139, 142-150, 153-160, 169, 173, 178, 179, 182-184, 205, 299, 315, 322, 325, 326, 331, 332, 337, 340, 353, 416
BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı/252, 392
BALZAC, Honoré de/38, 40, 47, 53, 54, 58, 64 ,66, 356, 357, 417, 484-487
BARAK BABA/134
BARRÈS, Maurice/72, 122, 419, 478
BAŞMAN, Avni/437
BATTAL GAZİ/96, 166
BAUDELAIRE, Charles/25, 40, 64, 114, 254, 289-291, 302, 321, 332, 336, 341, 354, 355, 367, 446, 454, 457, 481, 486, 489
BEETHOVEN, Ludwig von/40
BELEK, Fahri/370, 371
BELIN, François Alphonse/210
BERGSON, Henri/107, 109
BEŞİR FUAD/57, 76, 105, 240, 275
BEYATLI, Yahya Kemal/24, 25, 39, 49, 54, 73, 86, 89, 107-109, 110, 111, 134, 148, 158, 164, 172, 173, 184, 185, 258, 274, 285, 289, 290, 299-309, 311-315, 317-357, 372-376, 385, 410, 412, 415, 416, 419-421, 435, 438, 445, 446, 460
BEYAZID (Şehzade)/495
BİLBAŞAR, Kemal/124
BLANCHE, Emil/488
BLANCHE, Esprit/488
BOLAYIR, Ali Ekrem/252
BOURGEOIS, Emil/109
BÖLÜKBAŞI, Rıza Tevfik Bk. RIZA TEVFİK
BREMOND, Henri, abbé/18, 111, 455, 489
BUDA/27
BUĞRA, Tarık/124
BUKAĞILI DEDE/55
BUNIN, Ivan/471, 472
BURSALI TAHİR/195
BYRON, George Gordon, Lord/39, 41

C

CAFER ÇELEBİ/340
CAMUS, Albert/122, 123
CEBRAİL/254
CELÂL NURİ BEY Bk. İLERİ, Celâl Nuri
CEMŞİD/330
CENAB ŞEHABEDDİN/184, 276, 309-311, 382, 400
CENDRARS, Blaise/117
CENGİZ/234
CERVANTES/163, 485
CEVAT ŞAKİR, Bk. HALİKARNAS BALIKÇISI
CEZANNE, Paul/40, 64
CHAPLIN, Charlie/84, 117
CHATEAUBRIAND, François René de/251, 481, 482
CHATTERTON, Thomas/323
CHURCHILL/189, 190
CICERO/466
CLAUDEL, Paul/307
COCTEAU, Jean/118, 355, 364
CONRAD, Joseph/482
COPPÉE, François/262
CORNEILLE, Pierre/256, 348, 496
COURTEILLE, Pavet de/195
CUMALI, Necati/118

Ç

ÇAĞLAR, Behçet/113
ÇALLI, İbrahim/445
ÇAMLIBEL, Faruk Nafiz/111, 112, 375, 376
ÇEHOV ,Anton/123
ÇELEBİ, Âsaf Halet/118
ÇERKES MEHMED/167

D

DAĞLARCA, Fazıl Hüsnü/115
DAĞLIOĞLU, H. T./195
DANTE ALIGHIERI/28, 35, 130, 254, 489
DANTON, Georges-Jacques/491
DANYAL Peygamber/190
DAUDET, Alphonse/280, 281
DAUDET, Léon/419, 482
DAUMIER, Honoré/351

DAVİT EFENDİ/446
DEBUSSY, Claude/319, 355
DEDE EFENDİ/35, 90, 412
DELİ ÖMER/490
DELİ PETRO/130
DERUNİ MEHMED EFENDİ/90
DESCARTES, René/477
DICKENS, Charles/54, 66, 257, 277, 323
DIRANAS, Ahmet Muhip/112, 114, 125, 385, 416
DİNO, Abidin/445
DİNO, Arif/445, 446
DİONYSOS/146, 156, 182, 308
DOSTOIEVSKY, Fédor/47, 54, 66, 122, 138, 151, 321, 484
DREYFUS/41
DUMAS FILS, Alexandre/232, 282
DUPUY, Charles/109
DURKHEIM, Emile/107
DURSUNOĞLU, Cevat/423, 425, 426, 437

E

EBÜZZİYA TEVFİK/75, 193-195, 221-223, 225-227, 231, 236, 239, 240, 244-247
EDİBOĞLU, Baki Süha/118
EDİZ, Hasan Âli/471
EFLATUN/170, 429
EGELİ, Ekrem Şerif/350
EISENSTEIN, Serghei Mikrailovitch/113
ELIOT, T.S./39, 117
ELUARD, Paul/117
EMERSON, Ralph Waldo/97
EMİL, Birol/6
EMİN BÜLENT Bk. SERDAROĞLU, Emin Bülent
EMİN EFENDİ/191, 192
EMİN NİHAD BEY/56
ENEA/268
ENİS BEHİÇ Bk. KORYÜREK, Enis Behiç
EOL/171
EPİKÜR/218, 429
ERINNYES/31, 254
ERSOY, Mehmed Akif/27, 105, 299, 310, 322, 386
ERTAYLAN, İsmail Hikmet/252
ESAD EFENDİ/204
ESCHYLE/268
ESENDAL, Memduh Şevket/123
EURYDICE/34
EVLİYA ÇELEBİ/6, 58, 161-168, 172, 256
EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi/114, 115, 406
EYÜBOĞLU, Sabahattin/447
EYYUBİ BEKİR AĞA/35, 90, 412

F

FABRE, Lucien/454
FARGUE, Léon Paul/367
FATİN EFENDİ/195, 401
FAZIL AHMED PAŞA/493
FEHMİ/199
FÉNÉLON/210
FETHİ PAŞA/206
FEVZİ AHMED PAŞA/190
FICHTE, Johann Gottlieb/108, 389
FITZGERALD, Edward/39
FLAUBERT, Gustave/121, 122, 417
FRANCE, Anatole/52, 419, 461-463, 478
FRANK, César/319
FREUD, Sigmund/168, 462
FUAD PAŞA/197-199, 206, 208, 222, 228, 236, 237, 401
FUZULİ/6, 60, 110, 134, 137-160, 254, 325, 326, 353, 377, 437

G

GALATÉE/305
GALLAND, Antoine/494
GARD, Roger Martin du/54, 58
GAUTIER, Théophile/63, 412
GAVER, von/192
GAZOTE/492
GEORGE, Stéphan/39
GIBB/189, 193-195
GIDE, André/114, 117, 289, 421, 464, 465, 476-479, 489
GIONO, Jean/54
GOETHE, Wolfgang/39, 41, 54, 63, 91, 321, 430, 473-475
GOGOL, Nicolas/54, 471, 472
GONCOURT Kardeşler/64, 119, 280, 281
GORKI, Maxim/51, 123
GOURMONT, Rémy de/111, 286

GÖKALP, Ziya/100, 106, 107-109, 120, 210, 403
GÖKMEN, Muhterem/439
GÜÇHAN, Muzaffer Esat/350
GÜLLÜ AGOP/226
GÜNEY, A. Gaffar/471, 472
GÜNTEKİN, Reşat Nuri/122, 125, 439-443
GÜRKAN, Kâzım İsmail/350
GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi/67, 68, 116, 119, 120, 179, 181, 251, 275

H

HACI BEKTAŞ VELİ/134
HÂFIZ OSMAN/343
HAFIZ POST/90
HAKKI BEY Şirvanîzade/246
HÂLET EFENDİ/194, 204
HALETİ EFENDİ Azmîzade/165
HALİKARNAS BALIKÇISI/123
HALİL RIFAT PAŞA/192
HALÛK (T. Fikret'in oğlu)/105, 262, 269, 384
HAMDİ PAŞA/208
HAMMER/200-202, 357, 421
HANÇERLİOĞLU, Orhan/124
HASAN RIZA PAŞA/246
HAYALİ/141, 143, 154, 498
HAYRULLAH BEY/193
HEMINGWAY, Ernest/123
HERDER, Johann Gottfried/389
HÉRÉDIA, José Maria de/332, 333
HERSEKLİ ARİF HİKMET/218, 221, 396, 397
HIZIR, Nusret/421
HİSAR, Abdülhak Şinasi/122, 408-413
HOFMANN, François-Benoit/293
HOMIROS / 28, 63, 138, 151, 166, 335, 380, 430
HORACE/332-334
HOROZCU, Oktay Rıfat/115, 116, 406, 416
HÖLDERLING, Friedrich/40
HUGO, Victor/28, 39, 63, 72, 105, 210, 224, 234 ,256, 332, 336
HUXLEY, Aldous/54, 122
HÜDAİ/374
HÜSEYİN (Hz.)/139, 152, 160
HÜSEYİN Efendi, Ahizade/495
HÜSNÜ PAŞA/225
HÜSREV PAŞA/192

I

IBSEN, Henrik/106, 113
IRMAK, Sadi/259
ISTRATI, Panait/123
ITRİ/90, 412

İ

İBNİ HALDUN/201, 203
İBNÜLEMİN MAHMUD KEMAL Bk. İNAL, İbnülemin Mahmud Kemal
İBRAHİM II/493, 495
İBRAHİM MÜTEFERRİKA/75, 202
İBRAHİM PAŞA Damat/170-172, 202
İBŞİR PAŞA/162
İLERİ, Celâl Nuri/257
İNAL, İbnülemin Mahmud Kemal/190, 191, 195, 211, 224, 225, 227, 249, 252, 395-404
İSKENDER BEY/222
İSMAİL HAKKI BEY/227
İSMET BEY/194
İSTEFENAKİ BEY/190
İZZET MOLLA/59

J

JACOB/282, 283
JACOB, Max/117
JAURES, Jean/
JOUANIN/192
JOYCE, James/484

K

KABAKÇI MUSTAFA/204
KADI BURHANEDDİN/331
KALBURLU DEDE/55
KÂMİL PAŞA/400, 403
KAMU, Kemalettin/112, 376, 377
KANIK, Orhan Veli/115, 116, 127, 406, 416, 447, 448
KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN/142, 143, 153, 154, 160, 167
KAPLAN, Mehmet/5, 6
KARABEKİR, Kâzım/425
KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri/106, 108, 109, 120-122, 285, 355, 419

KARAY, Refik Halit/106, 108, 120, 121
KASIM (Şehzade)/495
KÂTİB ÇELEBİ/74, 200
KEATS, John/257
KEMAL AHMED/416
KISAKÜREK, Necip Fazıl/112, 125, 368, 380, 381
KIVAMÎ/144, 155
KOCAGÖZ, Samim/124
KOÇİ BEY/74
KONFÜÇYÜS/333
KORYÜREK, Enis Behiç/311
KÖNİ, Yunus Kâzım/429-432
KÖPRÜLÜ, Fuad/106, 133, 142, 153, 193-195, 392
KÖPRÜLÜ MEHMED PAŞA/493
KÜLEBİ, Cahit/118

L

LACLOS, Pierre Choderlos de/417
LA FONTAINE/116, 251, 495
LAMARTINE, Alphonse de/207
LAMBALLE, Prenses de/488, 491
LAOKOON/147, 157, 305, 466
LATİFÎ/142
LESAGE, Alain-René/210
LESKOFÇALI GALİB/249, 396
LESSING, Gotthold Ephraim/466
LOTI, Pierre/279, 480-483
LOUİS XV/488
LUCIUS/211
LUDWIG II/40
LUTFİ EFENDİ/195, 205, 206

M

MAETERLINCK, Maurice/72, 122
MAHMUD I/221, 244
MAHMUD II/189, 192, 194, 202, 222, 400, 401
MAHMUD EMİN PAŞA/395
MAHMUD NEDİM PAŞA/198, 207, 222, 225, 226
MAILLARD, Stanislas Marie/491-492
MAILLOL ,Aristide/352
MALHERBE, François de/277
MALLARMÉ, Stéphane/39, 64, 110, 148, 158, 184, 285-287, 289, 329, 367, 451, 452, 454, 457, 481
MALRAUX, André/129
MANN ,Thomas/446
MARAT, Jean-Paul/491
MARIE-ANTOINETTE/491
MAUPASSANT, Guy de/72, 106, 121-123
MAURIAC, François/122
MAUROIS, André/478
MAURRAS, Charles/419
MEDDAH SURURİ/67
MEHMED III/238
MEHMED IV/166, 167, 493
MEHMED ALİ PAŞA Damat/190, 206
MEHMED BEY/222, 223
MEHMED EFENDİ Ayıntabizade/189
MEHMED PAŞA Gürcü/162
MEHMED PAŞA Kara/167
MEHMED RAUF/276
MEHMED SÜREYYA/195, 211
MERAL (N. Ataç'ın kızı)/422
MERİÇ, Rıfkı Melül/392-394
MERİMÉE, Prosper/366
MESMER, Franz Anton/486
MEVLÂNÂ CELALEDDİN RUMÎ/134, 307
MICHAUD, Joseph François/117
MICHEL ANGE/41, 54, 466
MIRBEAU, Octave/121
MILTON, John/63
MİDHAT PAŞA/197, 198, 226, 227, 235, 237, 247
MİMAR SİNAN/333
MOLİÈRE, Jean-Baptiste Poquelin/38, 125, 207, 208, 210, 494
MOLLA CAMİ/152
MOLLA KASIM/135
MONET, Claude/182
MONTAIGNE, Michel Eyquem de/414, 418, 419
MONTESQUIEU/222
MONTHERLANT, Henry Millonde/58, 436
MORÉAS, Jean/109, 312, 419
MORGAN, Charles/22, 482
MOZART, Wolfgang Amédée/36
MUALLİM NACİ/261, 264, 275, 312
MUNN, Albert de/109
MURAD IV/182, 493, 495, 497
MURAD V/224, 226, 235, 246, 249
MURAD EFENDİ Bk. MURAD V
MUSSET, Alfred de/261, 262
MUSTAFA III/202

MUSTAFA ASIM BEY/221
MUSTAFA FAZIL PAŞA/223, 224
MUSTAFA İZZET Yesarizade/192
MUSTAFA MAZHAR EFENDİ/189, 190
MUSTAFA REŞİD/203
MUSTAFA REŞİD PAŞA/189, 196-199, 204, 206-208, 222, 246
MUSTAFA (Şehzade)/142
MÜFTÜOĞLU, Ahmet Hikmet/120, 282, 283
MÜSTAKİMZADE/396

N

NÂBİ/74, 137, 151, 160, 348
NABİZADE NAZIM/76, 203, 275
NAHİFÎ/138, 151
NÂİLÎ/92, 110, 170, 178, 179, 182, 246, 247, 249, 322, 331, 337, 353, 383, 406, 416
NÂİLÎ-İ KADÎM/24
NAİMA/58, 200, 204, 396
NALLI DEDE/55
NAMIK KEMAL/27, 56, 57, 62, 66, 67, 72, 75, 76, 104, 108, 119, 173, 193-195, 203, 209, 212-218, 220-246, 248-252, 254, 257, 260, 265, 275, 276, 322, 382, 389, 440
NAPOLÉON III/218
NAPOLEON BONAPARTE/47, 453, 488
NASREDDİN HOCA/116
NECATİ BEY/137, 141-144, 147, 150, 153-155, 157
NECATİ BEY/425
NECATİGİL, Behçet/118
NEDİM/58, 92, 110, 134, 142, 144, 146, 147, 150, 153, 155-157, 169-173, 178, 179, 182, 205, 254, 313, 322, 325, 326, 332, 337, 340, 353, 383, 435, 437
NEDİM-İ KADİM/170
NEF'Î/24, 92, 134, 150, 160, 169, 171, 172, 179, 180, 182, 249, 254, 258, 299, 315, 319, 322, 325, 331, 337, 376
NEPTÜN/335
NERVAL, Gérard de/254, 287, 421, 488-490, 492
NESİMÎ/150
NEŞATÎ/170, 416
NIETZSCHE, Friedrich/308
NİJAD (R. Ekrem'in oğlu)/250, 252
NİZAMÎ Genceli/138, 139, 151, 152,
NOINTEL, Marquis de/494
NURİ BEY/222, 223, 225, 227

O

OFFENBACH, Jacques/224
OISTRAKH, Davit/130
ONAN, Necmettin Halil/112, 247, 351
ORHAN GAZİ/136
ORHAN KEMAL/124
ORHON, Orhan Seyfi/111
ORPHÉE (ORFEUS)/34, 410
ORTAÇ, Yusuf Ziya/111
OSMAN II/497
OSMAN PAŞA Müderris/221
OSMAN PAŞA Topal/221
OZANSOY, Halit Fahri/111

Ö

ÖLMEZOĞLU, Âli/206
ÖMER HAYYAM/39, 115
ÖMER SEYFEDDİN/106, 120
ÖZÖN, Mustafa Nihat/174, 211, 225, 252

P

PAN/183
PASCAL, Blaise/302
PEÇEVÎ/58, 200
PELLICO, Silvio/232, 248
PERTEV PAŞA/189-192, 401
PETER, Walter/414
PICASSO, Pablo/324, 336, 487
PLINE Eski/466
POE, Edgar Allan/117, 453, 454, 457
PONSONBY/191
PRÉVERT, Jacques/117
PROTÉE/22
PROUST, Marcel/31, 36, 54, 58, 72, 117, 372, 408, 410, 421, 484
PSYCHÉ/304
PUŞKİN, Alexandre/277, 337, 471

R

RACINE, Jean/91, 303, 336, 346, 493-498
RAN, Nazım Hikmet/27, 28, 113, 114, 125

RAŞİD/194
RAUF PAŞA/189
RAWINSON (Albay)/424
RECAÎ EFENDİ/248
RECAİZADE MAHMUD EKREM/62, 67, 184, 203, 224, 230, 232, 248-252, 260-262, 264, 322
RECEB PAŞA/495
RÉGNIER, Henri de/285, 415
REMARQUE, Erich Maria/459, 460
REMBRANDT (Harmenszoon VAN RYN)/54, 171
RENAUT, Louis/109
RENOIR, Auguste/182
REŞAD BEY/222-225
RILKE, Rainer Maria/39, 118, 408
RIMBAUD, Arthur/457
RIZA TEVFİK/106, 112, 400 ,406
ROBESPİERRE, Augustin de/491
RODENBACH, Georges/285
RODIN, Auguste/54, 337, 352
ROLAND, Charles/207
ROMAINS, Jules/122, 468-470
ROSSINI, Gioacchino/40
RUHİ-İ BAĞDADÎ/140, 153
RUHİDDİN EFENDİ/207
RÜŞTÜ PAŞA Şirvanîzade/246

S

SABA, Ziya Osman/118, 445
SABAHATTİN ÂLİ/123
SADIK RIFAT PAŞA/75
SAFA, İlhami/446
SAFA, Peyami/122, 363, 364, 444
SAİD BEY/198
SAİD PAŞA Sadrazam/401-403
SAMİPAŞAZADE SEZAİ/62, 76, 250, 252, 275
SARI SALTUK/134
SARTRE, Jean-Paul/355
SCHILLER, Friedrich/211
SCHOPENHAUR, Arthur/105
SELÇUK, Hamdi/434
SELİM III/194, 202, 204, 221, 400, 412
SERDAROĞLU, Emin Bülent/386
SEVIGNÉ Mme de/496
SEVÜK, İsmail Habib/252, 434-438
SHAKESPEARE, William/41, 54, 125, 138, 151, 211, 224, 233, 257, 486, 494
SOKRAT/224, 477
SOKULLU/216
SOREL, Albert/109
SOUPAULT ,Philippe/117
SÖNMEZGÜL, Asım/346
SPENCER, Herbert/466
STAEL, Mme de/389
STEINBECK, John/123, 124
STENDHAL/47, 64, 66, 138, 151, 417, 485
STRINDBERG, August/113
SUNGU, İhsan/211, 225
SUPERVIELLE, Jules/115
SUPHİ PAŞA/222
SÜLEYMAN (Şehzade)/495
SÜLEYMAN BEY Cebbarzade/189
SÜLEYMAN NAZİF/138, 151, 256, 310, 400, 424
SÜMBÜL SİNAN/343
SWEDENBORG, Emmanuel/486, 494

Ş

ŞAKİR AĞA/90
ŞANİ-ZADE/204, 396
ŞARLO Bk. CHAPLIN, Charlie
ŞEKİB EFENDİ/207
ŞEMSEDDİN BEY/221
ŞEYH EBÜLVEFA/134
ŞEYH GALİB/74, 110, 134, 137, 138, 150, 151, 160, 171, 267, 310, 322, 323, 325, 332, 340, 353, 418, 437
ŞEYH MÜŞFİK/193
ŞEYHÎ/137, 141, 144, 155
ŞEYHÜLİSLAM ARİF HİKMET/206, 396
ŞEYHÜLİSLAM YAHYA/340, 396, 416
ŞİNASİ/104, 194, 203, 241, 244, 245, 248, 249, 251, 252, 337, 389

T

TAB'I MUSTAFA EFENDİ/90, 412
TANBURÎ CEMİL BEY/344
TANER, Haldun/124
TANPINAR, Ahmet Hamdi/5, 6, 112, 133, 161, 279, 493
TANRIÖVER, Hamdullah Suphi/106
TAPDUK EMRE/134, 135
TARANCI, Cahit Sıtkı/112, 114, 384, 406, 444-448, 489
TARHAN, Abdülhak Hamid/72, 73, 105, 160, 209, 212, 214, 230, 231, 241, 243,

249, 250, 252-261, 306, 307, 322, 324, 405, 437
TARLAN, Ali Nihad/139, 152
TECER, Ahmet Kudsi/27, 28, 98-100, 112, 125, 292, 294, 379, 421, 427, 435, 440
TECER, Besim/440
TEODOR KASAP/210
TEVFİK BEY (İbnülemin'in kardeşi)/402
TEVFİK (Türkiyat'ta memur)/399
TEVFİK FİKRET/27, 86, 105, 184, 214, 243, 251, 257, 260-269, 276, 279, 281, 287, 299, 306, 307, 309-311, 319, 322, 324, 325, 336, 338, 353, 382, 386, 410
TEZVEREN SULTAN/55
THACKERAY, William Makepeace/442
THIBAUDET, Albert/57, 71, 329, 431
TOLSTOI, Léon/47, 54, 138, 151, 472
TUNCEL, Bedrettin/437
TUNCEL, Necmettin/437
TUNÇ, Mustafa Şekip/109, 445
TURGENYEV, Ivan/471

U

ULYSSE/356
UNAMUNO, Miguel de/103
USULİ/141, 143, 154
UŞAKLI, Ömer Bedrettin/112
UŞAKLIGİL, Halid Ziya/63, 72, 119, 263, 275-280, 307, 442

Ü

ÜLKEN, Hilmi Ziya/389-391, 445, 466
ÜMİT, Burhan/464, 465
ÜNAYDIN, Ruşen Eşref/252, 353
ÜRGÜP, Fikret/124
ÜSKÜDARLI HAKKI BEY/325
ÜSTÜN, Nevzat/118

V

VALÉRY, Paul/39, 64, 110, 117, 177, 263, 284, 287, 292, 336, 421, 422, 451-458, 476-478, 487, 489, 490
VANDAL, Albert/109
VAN GOGH, Vincent/489
VASIF (Enderunlu)/249
VASİLAKİ EFENDİ/207, 211
VASSAF EFENDİ/191, 192
VELASQUEZ, Diego/170
VENÜS/38, 325
VERDI, Giusippe/224
VERLAINE, Paul/39, 114, 293, 340, 447, 457
VEYSEL KARANİ/133
VIGNY, Alfred de/332
VINCI, Leonard da/41, 453
VIRGILE/28, 332, 333, 466, 482
VIVALDI, Antonio/489
VOLTAIRE/91, 105, 209

W

WAGNER, Richard/40
WALT DISNEY/116
WATTEAU, Jean-Antoine/36, 170
WHITMAN, Walt/117
WINCKELMANN, Johanne Joachim/466

Y

YAHYA BEY/137, 141, 142, 143, 149, 151, 154, 159, 416
YAHYA EFENDİ/169, 182
YAHYA NACİ EFENDİ/207
YAHYA SEZAİ EFENDİ/282
YALÇIN, Hüseyin Cahit/120, 214, 243
YANNING, Emile/462
YAŞAR KEMAL/124
YENİŞEHİRLİ AVNİ/249
YETKİN, Suut Kemal/466, 467
YİRMİ SEKİZ ÇELEBİ MEHMED EFENDİ/163
YUNUS EMRE/106, 118, 133, 134, 135, 136, 137, 150, 307, 354, 380, 481, 496
YUNUS Peygamber/34
YURDAKUL, Mehmed Emin/27, 106, 108, 250, 264, 336
YUSUF KÂMİL PAŞA/218, 222, 332, 395, 401
YÜCEL, Hasan Âli/437

Z

ZÂTİ/143, 154
ZEVS/315
ZEYNEB HANIM/332
ZİYA BEY Bk. ZİYA PAŞA
ZİYA PAŞA/63, 104, 194, 203, 223, 224, 228, 229, 231, 240, 245, 248, 250, 251
ZOLA, Emile/38, 41, 50, 54, 64, 76, 122, 262, 281, 462

ESERLER VE ESERLERDE GEÇEN ŞAHIS ADLARI

A

Abdullah Efendinin rüyaları (A. H. Tanpınar)/112
Abdullahü's-sagîr (A. Hamid)/256
Achomat (Bajazet)/494, 496-498
Acımak (R. N. Güntekin)/442
Action française/419
Açık deniz (Y.K. Beyatlı)/299, 303, 305 306, 314, 315, 317, 340, 348, 354
Adamcıl (A. Vefik Paşa)/210
Adem kasidesi (Akif Paşa)/194
Adil Giray (Cezmi)/217
Adnan Bey (Aşk-ı memnu)/276, 280, 281
Afife Anjelik (R. Ekrem)/251, 252
Ağaç (O. V. Kanık)/406
Ahmed Bey Bk. Sıtkı Bey
Ahmed Cemil (Mai ve siyah)/270, 273, 276 ,277, 279, 280
Ahmed Vefik ve Ziya Paşaların Tartufe tercümeleri (İhsan Sungu)/211
Ahşid (Karabelâ)/232
Aile mecmuası/344
Akademi fikir hareketleri/326
Akıncılar (Y. K. Beyatlı)/315
Akif Bey (N. Kemal)/231, 233
Aks-i sada (A. Haşim)/285
Akşam (F .Belek)/370, 371
Akşam gazetesi/419
Akşehir türbe ve mezarları (R. M. Meriç)/392
Albayrak gazetesi/423
Albertine (Albertine Perdue)/31
Album des anciens vers (P. Valéry)/451
Alev kelimesinin imlâsı hakkında (A. Haşim)/286
Al-i abâ mersiyesi (Fuzulî)/143, 144, 154, 155
Ali (O. Hançerlioğlu)/124
Ali Bey hikâyesi Bk. *İntibah*
Alissa (Darı kapı)/464, 465
Alparslan gazeli (Y. K. Beyatlı)/340
Altın gözlü kız (Balzac)/486
Alyoşka (Karamazof kardeşler)/66
Ana (M. C. Anday)/116
Ana yurt mecmuası/274, 301
Araba sevdası (R. Ekrem)/67, 251, 252
Araf (Dante)/35, 489
Arkadaşım (Gorki)/123
Arslan Bey (Köroğlu'nun oğlu)/99
Asıl (Muhayyelât)/174
Aslı ile Kerem/95
Asya şarkıları (S. Z. Aktay)/375
Aşk ahlâkı (H. Z. Ülken)/391
Aşk-ı memnu (H. Z. Uşaklıgil)/119, 276, 277, 279-281
Aşık tarzının menşe ve tekâmülü (F. Köprülü)/195
Atala (Chateaubriand'dan R. Ekrem)/ 251, 252
Atala yahut Amerika vahşileri (R. Ekrem)/252
Atalide (Bajazet)/496, 497
Ateş kızları (G. de Nerval)/488
Atiye Sultan Bk. Atalide
Aurélia (G .de Nerval)/488, 489
Au sujet d'Adonis (P. Valéry)/451
Ayaşlı ve kiracıları (M.Ş. Esendal)/123
Ayıntap meşahiri (H. T. Dağlıoğlu)/195
Ayna (I. Bunin)/471
Aynalar (J. Cocteau)/118
Ayşe kadın (Muhayyelât)/176
Ayyar Hamza (Âli Bey)/210
Ayvaz (Koçyiğit Köroğlu)/99
Azarya (A. Vefik Paşa)/210
Aziyade/270 ,482, 483

B

Baba Goriot (Balzac)/57, 486
Baharda (Tevfik Fikret)/262
Bajazet (Racine)/493, 496-498
Bâkî divanı/147, 148, 158
Balıkçılar (T. Fikret)/262, 263
Battal Gazi destanı/96, 166
Bayramiye (Nedim)/172
Bebek (A. N. Asya)/367
Behlül (Aşk-ı memnu)/280
Bekârlar (Montherlant)/436
Belâgat-i Osmaniye (A. Cevdet Paşa)/199
Ben ve ötesi (N. F. Kısakürek)/112, 113, 368
Beş şehir (A. H. Tanpınar)/112
Beyaz adam (J. Romains)/468
Beyaz geceler (Dostoievsky)/122, 138, 151
Beyaz lâle (Ö. Seyfeddin)/120
Bible Bk. *İncil*
Bihter (Aşk-ı memnu)/276, 277, 280
Bilitis'in şarkıları (P. Louys)/367
Binbir gece/60, 129, 174, 175, 430, 493, 494
Binbir gündüz/174
Bir adam yaratmak (N. F. Kısakürek)/113
Bir cenaze alayı (Y. K. Köni)/429, 430, 432, 433
Bir delinin notları (Gogol)/472
Bir ecnebi ile mülâkat (A. Haşim)/286
Bir gurbet sabahında (F. Belek)/370
Bir günün sonunda arzu (A. Haşim)/288
Birkaç hikâye, birkaç tahlil (N. F. Kısakürek)/368
Bir kadının jurnalından (Y. K .Köni)/429, 430, 432, 433
Bir lahza-i teahhur (T. Fikret)/269, 384
Bir muadele-i sevda (H.R. Gürpınar)/68
Bir ölünün defteri (H. Z. Uşaklıgil)/277
Bir riyazînin muaşakası (A. H. Müftüoğlu)/282
Bir sefilenin hasb-ı hâli (A. Hamid)/250
Bir serencam (Y. K. Karaosmanoğlu)/121
Bir tepeden (Y .K. Beyatlı)/341
Bir uşağın hâtıratı (Thackeray)/442
Bir yetimin sergüzeşti (İbnülemin M. Kemal)/396
Boğaziçi mehtapları (A. Ş. Hisar)/122, 408, 410-412
Boğaziçi yalıları (A.Ş. Hisar)/122
Bomba (Ö. Seyfeddin)/120
Boule de suife (G. de Maupassant)/121
Bu dağların ardında (F. Belek)/370
Budala (Dostoievsky)/66
Bulutlar (A. K. Tecer)/380
Bulutlu bir mayıs sabahıydı (Y. K. Köni)/431
Büyü şiir (Y.K. Beyatlı)/354

C

Calais burjuvaları (Rodin)/337
Caliban (Prospero ile Caliban)/422
Celâl (Celâleddin Harezmşah)/233-235
Celâl mukaddimesi (Namık Kemal)/75, 241
Celâleddin Harezmşah (N. Kemal)/234, 235, 238
Cennet (Dante)/489
Ceride-i havadis/190
Cevad (Muhayyelat)/174
Cevdet Tarihi Bk. *Tarih-i Cevdet*
Cezmi (Namık Kemal)/39, 215-217, 235, 237-239
Cezmi (Cezmi)/67, 216, 217, 238
Cide (Le) [Racine]/494
Chambre double (Baudelaire)/292
Charme (P. Valéry)/454
Chartreuse de Parme (Stendhal)/57, 62, 138, 151
Chimères (G. de Nerval)/488, 489
Cil Blas (Gil Blas) *Santillani'nin sergüzeşti* (A. Vefik Paşa)/210
Cinler (Y. K. Beyatlı)/352
Clelia (Chartreuse de Parme)/62, 138, 151
Colonel Chabert (Balzac)/486
Comédie humaine (Balzac)/357, 484-486
Coppée'nin bir şiiri (Tevfik Fikret)/262
Cousin Pons (Balzac)/486
Cousine Bette (Balzac)/486
Cromwell (V. Hugo)/234
Cumhuriyet gazetesi/23, 26, 41, 79, 130, 140, 145, 149, 163, 168, 185, 306, 308, 331, 334, 338, 347, 351, 394, 417, 420,

422, 426, 433, 438, 443, 470, 479, 483, 487, 492
Cürüm ve ceza (Dostoievsky)/47

Ç

Çağlayanlar (A. H. Müftüoğlu)/282
Çaldıran (Y. K. Beyatlı)/325, 331, 340
Çalıkuşu (R. N. Güntekin)/122, 441, 442
Çınar (F. Belek)/370
Çok bilen çok yanılır (R. Ekrem)/252

D

Dağ adamı (Ali Suat)/366
Dalkavuknâme tercümesi (Vasilaki Ef.)/207
Dar kapı (A. Gide)/464, 465
Davalaciro (Finten)/284
Dede Korkut hikâyeleri/95, 99
Dekbazlık (A. Vefik Paşa)/210
Demircilerin grevi (F. Coppée)/262
Deniz (Y. K. Beyatlı)/25, 299, 303, 305, 314, 315, 317, 319, 331, 340, 354
Deniz türküsü (Y. K. Beyatlı)/315, 317-320, 337, 340, 354
Dergâh mecmuası/108, 109, 122, 127, 284-286, 289, 290, 415, 419, 420, 436
Dertli Kerem (F. Felek)/370
Dilâgâh (Muhayyelât)/175
Dilâşub (İntibah)/62, 67, 239
Dilrüba (Akif Bey)/233
Diplomate ottoman (Un) [A. Alric]/195
Divan şiiri antolojisi (N. H. Onan)/247
Diyojen gazetesi/227
Diyorlar ki (R. E. Ünaydın)/252, 353
Dokuzuncu hariciye koğuşu (P. Safa)/122, 361-364
Don Civani (A. Vefik Paşa)/210
Don Kişot (Cervantes)/56, 57
Dostumun kitabı (A .France)/463
Döner ayna (H. E. Adıvar)/121
Dönüş (Y. K. Beyatlı)/352
Dönüşü düzeltme (A. Gide)/479
Dudaktan kalbe (R. N. Güntekin)/440
Dudu kuşları (A. Vefik Paşa)/210
Duhter-i hindu (A. H. Tarhan)/256
Dünya nimetleri (A. Gide)/114, 478

E

Edebî hayat (A. France)/463
Edebiyat üzerine makaleler (A. H. Tanpınar)/6
Efruz Bey (Ö. Seyfeddin)/120
Einleitung (Fr. Schrader)/283
Ekrem Bey (İsmail Hakkı)/252
Elvire (Le Cide)/494
Emir Nevruz (N. Kemal)/237
Enderun sanatkârları (R. M. Meriç)/394
Engerek düğümü (Mauriac)/122
Erenköyünde bahar (Y. K. Beyatlı)/323, 325, 354
Erenlerin bağından (Y. K. Karaosmanoğlu)/121
Eser-i Akif Paşa/192
Eski şeyler (Rübab-ı şikeste)/261
Eski şiirin rüzgârıyle (Y. K. Beyatlı)/353
Eşber (A. H. Tarhan)/256
Etranger (L') Bk. *Yabancı*
Eugénie Grandet (Balzac)/362, 486
Eupalinos (P. Valéry)/292
Evliya Çelebi seyahatnamesi/161, 165
Evrak-ı perişan (N. Kemal)/237
Eylül (M. Rauf)/277
Eylül sonu (Y. K. Beyatlı)/355

F

Fahim Bey (Fahim Bey ve biz)/408, 409
Fahim Bey ve biz (A.Ş. Hisar)/122, 408, 410
Fantaisie (G. de Nerval)/489
Fatih-Harbiye (P. Safa)/122
Fatin Efendi tezkiresi Bk. *Tezkire-i Fatin*
Faust (Goethe)/304, 305, 473-475
Fazıl Ahmed'e gazel (Y.K. Beyatlı)/313
Felâtun Bey'le Râkım Efendi (A. Midhat)/251
Fener (N. F. Kısakürek)/368
Ferahnaz (Muhayyelât)/174
Ferdi ve şürekâsı (H. Z. Uşaklıgil)/278, 280
Feride (Çalıkuşu)/441, 442
Ferruh (Muhayyelât)/174
Fêtes galantes (Verlaine)/36
Fezleke-i tarih-i osmanî (A. Vefik Paşa)/207, 210
Fırtına (Shakespeare)/494

Finten (A. Hamid)/257
Firdevs Hanım (Aşk-ı memnu)/280
Frankfurt seyahatnâmesi (A. Haşim)/294
Fuzulî Divanı/39, 147, 152, 157, 160, 436
Fuzulî'nin farsça divanı/146, 149, 153, 156, 159
Fuzulî ve Leylâ ve Mecnun/160

G

Garam (A. Hamid)/250
Garip (O. V. Kanık, M.C. Anday, O. R. Horozcu)/115
Garp cephesinde yeni bir şey yok (E. M. Remarque)/459, 460
Gazi Giray (Cezmi)217, 238
Gece (F. Belek)/370
Gece devriyesi (Rembrandt)/171
Geceler (A. de Musset)/261
Geçen dakikalarım (N. F. Kısakürek)/368
Geçmiş yaz (Y. K. Beyatlı)/342
Genç kalemler mecmuası/105-108, 120
Genç prens (Velasquez)/170
Gina (Chartreuse de Parme)/62
Gladiatör (Y. K. Köni)/431
Goriot Baba Bk. *Baba Goriot*
Göç (A. H. Müftüoğlu)/283
Gökten yere (T. Fikret)/265
Göller (A. Haşim)/416
Göl saatleri (A. Haşim)/285, 287, 288
Gönül Hanım (A. H. Müftüoğlu)/283
Görüş mecmuası/17, 20, 364, 366, 367, 458, 460, 463, 465
Gözler (N. F. Kısakürek)/368
Grandet Baba (Eugénie Grandet)/486
Gurur (F. Belek)/370
Güftesiz beste (Y. K. Beyatlı)/306, 313
Gülistan ve Dalkavuknâme (A. Vefik Paşa)/211
Gülnihal (N. Kemal)/226, 231, 233
Gülruh (Muhayyelât)/174
Güneş mecmuası/283
Güzel olsaydım (T. Fikret)/262

H

Hacı Lebib (Muhayyelat)/174
Hacle (A. Hamid)/254, 307
Hadika gazetesi/226-228
Hafız'ın kabri (Y.K. Beyatlı)/305
Halı (A. N. Asya)/367
Halûk'un âmentüsü (T. Fikret)/264
Halûk'un defteri (T. Fikret)/105, 108, 268, 269, 382, 384
Halûk'un vedaı (T. Fikret)/264, 269
Han duvarları (F. N. Çamlıbel)/376
Harabat (Ziya Paşa)/63, 231, 251
Hâristan ve Gülistan (A. H. Müftüoğlu)/282
Harizm Şah (Muhayyelât)/174
Harp ve sulh (Tolstoi)/54, 138, 151
Hasan'ın gazası (T. Fikret)/263
Hasta çocuk (T .Fikret)/262
Hastalar (Dostoievsky)/66
Hâtıralar (N. Ataç)/417, 420
Hayal şehir (Y.K. Beyatlı)/327, 328, 330, 331, 343, 354
Hayat-ı hakikiye sahneleri (H.C. Yalçın)/120
Hayatıma dair notlar (Baudelaire)/486
Hazan gazeli (Y.K. Beyatlı)/84, 314, 325
Hazer (N. H .Ran)/113
Hazine-i fünun/249
Hece mersiyesi (Akif Paşa)/137
Hemşireme (T. Fikret)/307
Her ay mecmuası/257
Hernani (V. Hugo)/98, 210
Hevesnâme/59
Hikâye-i hikemiye-i Micromégas (A. Vefik Paşa)/207, 210
Hikmet-i tarih (A. Vefik Paşa)/209
Hikmet-ül-hukuk (Namık Kemal)/229, 237, 239
History of Ottoman Poetry (Gibb)/193, 195
Hoca Nasreddin hikâyeleri (O. V. Kanık)/116
Homes de bonne volonté (Les) Bk. *Hüsnüniyet sahibi adamlar*
Hoş sada/404
Hulyada bir temâşâ (R. Ekrem)/251
Hurşid Bey (Acımak)/442
Husrev ü Şirin/493
Hürriyet gazetesi/224, 225, 227-229
Hüseyin Nazmi (Mai ve siyah)/279
Hüsn ü Aşk (Şeyh Galib)/74, 138, 151, 160, 267, 310
Hüsnüniyet sahibi adamlar (Jules Romains)/122, 468

I

Indifférent (L') (Watteau)/170
Islah-ı ahval-i Devlet-i Aliyye (Sadık Rıfat Paşa)/75
Issız bahçelerde (F. Belek)/370
Itrî (Y.K. Beyatlı)/109, 355

İ

İbni Haldun tercümesi (A. Cevdet Paşa)/199
İbret gazetesi/225-228
İçimizdeki şeytan (S. Âli)/123
İkdam gazetesi/282, 392
İklil al-Mulk (Muhayyelat)/174
İlâhiyat mecmuası/392
İlâhlar kana susamışlardı (A. France)/463
İlhan (A. Hamid)/256, 307
İnce Memed (Yaşar Kemal)/124
İncil/281, 464
İnfial-i aşk (A. Vefik Paşa)/210
İnsanî vatanperverlik (H. Z. Ülken)/391
İntibah (N. Kemal)/56, 63,66, 67, 216, 231, 238, 239, 251
İntibah mukaddimesi (N. Kemal)/119, 241
İrfan Paşa'ya mektub (N. Kemal)/75, 231
İslâm Ansiklopedisi/5, 176, 195, 211, 252, 283
İsmail (Miskinler tekkesi)/442
İsmet Hanım (Gülnihal)/233
İstanbul mecmuası/6, 198, 202
İstanbul türküsü (A. V. Kanık)/116
İstanbul'u dinliyorum (O. V. Kanık)/116
İstanbul'u fetheden yeniçeriye gazel (Y. K. Beyatlı)/315, 340
İstanbul'un içyüzü (R. H. Karay)/121
İstinye (Y. K. Beyatlı)/352
İttihad-ı İslâm (Celâl Nuri İleri)/257
İzlanda balıkçıları (P. Loti)/480, 483
İz mecmuası/305, 371, 467

J

Jerom (Dar kapı)/464, 465
Jeune Parque (La) (P. Valéry)/454
Julien Sorel (Kırmızı ve siyah)/362
Juliette (Dar kapı)/464
Juliet (Romeo ve Juliet)/138, 151

K

Kadınlar mektebi (A. Vefik Paşa)/210
Kadro mecmuası/109, 122
Kaldırımlar (N. F. Kısakürek)/368
Kamar Can (Muhayyelat)/174
Kanije (Namık Kemal)/237
Kanunî mersiyesi (Bâkî)/145, 154, 156, 173, 205, 315
Kanun-ı medenî tercümesi (A. Cevdet Paşa)/198
Kaplan Paşa (Gülnihal)/233
Kar musikileri (Y. K. Beyatlı)/344
Karamazoflar (Dostoievsky)/47, 66
Karabelâ (Namık Kemal)/231, 232
Karabibik (N. Nazım)/76, 275
Kardeşim Yves (P. Loti)/483
Karilerime (T. Fikret)/265
Karnaval (Y. K. Beyatlı)/352
Kaside-i hasb-ı haliye (Fuzulî)/140, 153
Kavaid-i osmaniye (A. Cevdet Paşa)/199, 204
Kendi gök kubbemiz (Y. K. Beyatlı)/352, 354
Kemal-üs-sudur Bk. *Son sadrazamlar*
Kemal-üş-şuara Bk. *Son asır Türk şâirleri*
Kenan (T. Fikret)/263
Kervan kıran (F. Belek)/370
Kezban'a mektuplar (N. Ataç)/421
Kerem (Kerem ile Aslı)/96
Kırım ve Kafkasya risalesi (A. Cevdet Paşa)/199
Kırmızı zambak (A. France)/463
Kısas-ı enbiyâ (A. Cevdet Paşa)/199, 203, 205, 240
Kıssa-ı Receb Paşa (Muhayyelat)/175
Kızıl elma (Z. Gökalp)/108
Kiralık konak (Y. K. Karaosmanoğlu)/122
Kocalar mektebi (A. Vefik Paşa)/210
Koca Mustâpaşa (Y. K. Beyatlı)/325, 330, 331, 343, 354, 355
Koçyiğit Köroğlu (A. K. Tecer)/98, 100, 112

Konserto (N. F. Kısakürek)/113
Kop dağında bir dükkân (N. F. Kısakürek)/368
Körler (A. N. Asya)/367
Köroğlu destanı/95, 96, 98-100
Köşe başı (A. K. Tecer)/112, 427, 428
Kur'an/493, 495
Kuş (F. Belek)/370
Kutbiddin (Celâleddin Harezmşah)/235
Kuyucaklı Yusuf (S. Âli)/123
Küçük aile (T. Fikret)/263
Küçük efendi (H. Z. Uşaklıgil)/280
Küçük mecmua/108
Küçük tiyatro/428
Kültür haftası/48, 52, 391, 446

L

La dame aux camélias (A. Dumas fils)/57, 232
La Fontaine tercümeleri (O. V. Kanık)/116
Lahit (A. K. Tecer)/27
Lamia (Dudaktan kalbe)/440
Lamia (Mai ve siyah)/279, 280
Laokoon (Lessing)/466, 467
La Turquie (Jouanin ve Von Gaver)/192
Lehçe-i osmanî (A. Vefik Paşa)/208-210, 312
Léonard da Vinci'nin usulüne medhal (P. Valéry)/453
Letâif-i rivâyât (A. Midhat)/56, 63
Lettre sur Mallarmé (P. Valéry)/455
Levâyih-i Hamidiyye (Bâkî)/58, 205
Leylâ (Leylâ ve Mecnun)/60, 138, 139, 151, 152
Leylâ (Nazar) (Y. K. Beyatlı)/313, 336
Leylâ ve Mecnun (Fuzulî)/60, 137-140, 150-153, 159, 493
Leylâ yahut bir mecnunun intikamı (A. H. Müftüoğlu)/282
Liberte (A. H. Tarhan)/257
Liseur du roman (le) (A. Thibaudet)/431
Louis Lambert (Balzac)/486, 487
Lütfi Tarihi/191, 195
Lüzumsuz adam (S. F. Abasıyanık)/123
Lysis (Eflâtun)/170

M

Macit Bey (Köşebaşı)/427
Madam Krizantem (P. Loti)/482
Mağruka (R. Ekrem)/250
Mahbub-al-kulub (A. Ş. Nevaî)/210
Mahmurluk (Y. K. Köni)/429, 432
Mahur beste (Dede Efendi)/35
Mahur beste (Eyyubî Bekir Ağa)/35
Mai ve siyah (H. Z. Uşaklıgil)/119, 276, 277, 279
Makber (A. H. Tarhan)/105, 137, 150, 160, 250, 254, 255, 258, 307
Makber'in sonuncu tab'ı (S. Irmak)/258, 259
M. L. Brigge'nin notları (Rilke)/118
Marsaillaise/194
Marûzât (A. Cevdet Paşa)/198, 205, 240, 412
Matmazel Noralya'nın koltuğu (P. Safa)/122
Mazi-âti (T. Fikret)/269
Mecmua-i Ebüzziya/244, 245
Mecelle (A. Cevdet Paşa)/197, 200, 240
Mecnun (Leylâ ve Mecnun)/138, 139, 143, 151 ,152, 154
Meçhul şaheser (Balzac)/487
Mehlika Sultan (Y. K. Beyatlı)/313
Mehpeyker (İntibah)/62, 67, 238, 239
Mektepten memlekete (Y.K. Beyatlı)/86
Melankolya (L. Daudet)/419
Memleket hikâyeleri (R. H. Karay)/121
Mensur şiirler (Baudelaire)/341, 481
Mephistopheles (Faust)/293
Merakî (A. Vefik Paşa)/210
Merdiven (A. Haşim)/285, 311, 386, 387
Mesnevî tercümesi (Nahifî)/138, 151
Mesnevî tercümesi (A. N. Tarlan)/152
Mesnevî (Mevlânâ)/59
Mes prisons (S. Pellico)/248
Mes prisons muahezenamesi (N. Kemal)/75, 224, 231, 232
Meş'ule Bacı (Miskinler tekkesi)/442
Metn-i metin (A. Cevdet Paşa)/203, 204
Mevahib-i ledünniye (Bâkî)/147, 157
Mevlid (Süleyman Çelebi)/205
Mev'ud hüküm (H. E. Adıvar)/106
Micromégas tercümesi (A. Vefik Paşa)/209
Mihrâbâd (Y. K. Beyatlı)/412
Mihriyar (Y. K. Beyatlı)/352
Mihnet-i Keşan (İzzet Molla)/59

Millî edebiyat cereyanının ilk mübeşşirleri (F. Köprülü)/193, 195
Millî Mücadelede Erzurum (C. Dursunoğlu)/423-426
Millî tetubbular mecmuası/108, 195
Milliyet gazetesi/291
Mir'at-i âlem mecmuası/251
Miskinler tekkesi (R. N. Güntekin)/122, 440, 442, 443
Miyar-ı sedad (A. Cevdet Paşa)/197, 199
Mlle de Corton (Aşk-ı memnu)/280
Mohaç türküsü (Y. K. Beyatlı)/340
Molla Emin (Muhayyelât)/174, 176
Morning Herald/190
Mösyö Sylvestre Bonnard'ın cinayeti (A. France)/461, 463
Mösyö Teste (P. Valéry)/35, 287, 453, 487
Muharrerat-ı hususiye-i Âkif Paşa/191, 192
Muhayyelât (Ali Aziz Efendi)/174, 175
Muhbir gazetesi/223
Muhsin Bey yahut şairliğin hazin bir neticesi (R. Ekrem)/251, 252
Muhtar Bey (Gülnihal)/233
Mutlakın peşinde (Balzac)/487
Mülkiye mecmuası/288
Münşeat-ı Akif/190, 192, 193, 195
Mürebbiye (H. R. Gürpınar)/68
Müsameret-nâme (Emin Nihad Bey)/56
Müslüman saati (A. Haşim)/286

N

Naci Bi'llah (Muhayyelât)/174, 175
Nâçiz (R. Ekrem)/251, 252
Nâdim-i hayat (T. Fikret)/266
Nağme-i seher (R. Ekrem)/252
Namık Kemal Antolojisi (A. H. Tanpınar)/243
Namık Kemal ve İbret gazetesi (M. N. Özön)/225
Natacha (Harp ve Sulh)/138, 151
Nâtıka (Muhayyelât)/175
Nausica (Odysseia)/138, 151
Nazlı (Muhayyelât)/176
Nefrin (R. Ekrem)/252
Nerdesin (A. K. Tecer)/27, 379
Nesil (Muhayyelât)/174
Nesrin (T. Fikret)/262
Nesteren (A. H. Tarhan)/256
Nihal (Aşk-ı memnu)/277, 280
Nijad Ekrem (R. Ekrem)/250, 252
Nilüfer (A. K. Tecer)/27
Nourritures terrestres (Les) Bk. *Dünya nimetleri*
Nutuk (Atatürk)/426
Nümune-i edebiyat-ı osmaniye (E. Tevfik)/190, 193, 195
Nüzhet (Dokuzuncu hariciye koğuşu)/364

O

O belde (A. Haşim)/285, 388
Okumuş kadınlar (A. Vefik Paşa)/225
Okun ucundan (Y. K. Karaosmanoğlu)/121
Oluş mecmuası/28, 29, 178, 214, 259
XIX .Asır Türk edebiyatı tarihi (A. H. Tanpınar)/6
Ophélia (Hamlet)/138, 151, 385
Orhon âbideleri/99
Orphée'nin vasiyetnamesi (J. Cocteau)/355
Osmin (Bajazet)/494, 497
Osmanlı müellifleri (Bursalı Tahir)/195
Osmanlı tarihi (N. Kemal)/217, 237, 244
O taraf (Y. K. Beyatlı)/352
Otel odaları (N. F. Kısakürek)/368
Otuz beş yaş şiiri (C.S. Tarancı)/114
Otuz yaşındaki kadın (Balzac)/486
Ovide tercümesi (A. Haşim)/292

Ö

Ölmek (A. Haşim)/387
Ölü (A. H. Tarhan)/254, 307
Örümcek ağı (N. F. Kısakürek)/368
Özdemiroğlu Osman Paşa (Cezmi)/216, 238

P

Padişahım al menekşelerini ver gülümü (A. H. Müftüoğlu)/283
Panaroma (Y.K. Karaosmanoğlu)/122
Parmaksız Salih (N.F. Kısakürek)/113
Paşa (Dokuzuncu hariciye koğuşu)/364
Paul Baeumer (Garp cephesinde yeni bir şey yok)/459, 460

Pejmürde (R. Ekrem)/252
Perde-i teselli (T. Fikret)/268
Perihan (Cezmi)/62, 217, 239
Petruchka (I. Stravinsky)/447
Peyker (Aşk-ı memnu)/280
Pinti Hamid (Teodor Kasap)/210
Piyale (A. Haşim)/111, 284, 285
Piyale mukaddimesi (A. Haşim)/284, 287
Peau de Chagrin (La) (Balzac)/487
Poésie pure (La) Bk. *Saf şiir*
Poèmes (L .P. Fargue)/367
Pollyanna/437
Possédés (Les) (Dostoievsky)/47
Prospero (Fırtına)/494
Prospero ile Caliban (Nurullah Ataç)/421

R

Raci (Mai ve siyah)/276, 280
Rahmet (Y. K. Karaosmanoğlu)/121
Rahşan (İbnülemin M. Kemal İnal)/396
Ramazan mektubu (N. Kemal)/230, 239
Ramazaniye (Nedim)/172
Raskolnikof (Suç ve ceza)/66, 362
Râşid tarihi/244
Razıdil Bk. *Gülnihal*
Receb Paşa (Muhayyelât)/175
Renan müdafaanâmesi (N. Kemal)/75
Rindlerin ölümü (Y. K. Beyatlı)/351, 374
Risalat-al-firasiya va'l-siyasiya (Akif Paşa)/193
Risaletü'n-nushiyye (Yunus Emre)/135
Roksan (Bajazet)/496, 497
Rolla (A. de Musset)/262
Roman (F. R. Atay)/291
Romeo ile Juliette (Shakespeare)/138, 151
Ruhî Divanı/153
Rübab'ın cevabı (T. Fikret)/268
Rübab-ı şikeste (T. Fikret)/105, 261, 262, 264-269, 384
Rübaîler (Y. K. Beyatlı)/357
Rücu (T. Fikret)/268, 269

S

Saatçi kardeşler (H. Z. Uşaklıgil)/278
Sabih (İbnülemin M. Kemal İnal)/396
Saf şiir (Brémond)/455, 489
Saffet Hanım (Fahim Bey ve biz)/409
Saffet Hanım (Köşebaşı)/427
Sagesse (Verlaine)/447
Sahaif-ül-ahbar (Nedim)/58, 205
Sahaif-i hayatımdan (T. Fikret)/266
Salambo (Flaubert)/293
Salkım söğüt (N. Hikmet)/113
Sanatkârın ölümü (C. S. Tarancı)/114
Savruk (A. Vefik Paşa)/210
Sayıklama (N. F. Kısakürek)/368
Seçme rus hikâyeleri (A. G. Güney)/471
Sefaretnâme (28 Çelebi Mehmed Efendi)/163
Serencam (Y.K. Karaosmanoğlu)121
Servet-i fünun mecmuası/106, 108, 109, 119, 250, 251, 261, 262, 265, 267, 268, 282
Ses (Y.K. Beyatlı)/299, 306, 314, 325, 337, 348, 354, 446
Sessiz gemi (Y. K. Beyatlı)/347
Seviye talib (H. E. Adıvar)/106
Seyahate davet (Baudelaire)/481
Seza (T. Fikret)/263
Shakespeare'in seyahati (L. Daudet)/419
Sıtkı Bey (Vatan yahut Silistre)/234
Sicill-i osmanî (Mehmed Süreyya)/190, 209, 211
Silâhtar tarihi/204
Simon ve Marie (A. Midhat tercümesi)/57
Sinekli bakkal (H. E. Adıvar)/121
Sis (T. Fikret)/268
Sivrisinekler (A. K. Tecer)/27
Siyah Venüs (Baudelaire)/446
Sylvestre Bonnard (M. Sylvestre Bonnard'ın cinayeti)/461, 462
Son (A. N. Asya)/367
Son asır Türk edebiyatı tarihi (M. N. Özön)/252
Son asır türk şairleri (İbnülemin Mahmud Kemal İnal)/190, 191, 195, 224, 225, 249, 252, 396, 397, 401-403
Son eseri (H. E. Adıvar)/106
Son nağme (T. Fikret)/265, 267, 268
Son pişmanlık Bk. *İntibah*
Son sadrazamlar (İbnülemin Mahmud Kemal İnal)/396, 401-403
Sovyet Rusya'dan dönüş (A. Gide)/479
Söyleşi (N. Ataç)

Süha (Süha ve Pervin)/279
Süha ve Pervin (T. Fikret)/265
Süleyman Ağa (Muhayyelât)/175
Süleyman Efendi (Kitabe-i seng-i mezar)/115, 116
Süleymaniye'de bayram sabahı (Y. K. Beyatlı)/331, 340, 354

Ş

Şafakta (A. Haşim)/288
Şâhida (Muhayyelât)/175
Şair evlenmesi (Şinasi)/252
Şairin ölümü (C. Sıtkı Tarancı)/445
Şarkılar (Y. K. Beyatlı)/313
Şebab mecmuası/285
Şeb-i nisan (A. Haşim)/285, 387
Şecere-i evşal-i türkiye (A. Vefik Paşa)/209
Şehriyar (Cezmi)/62, 217, 239
Şemsa (R. Ekrem)/251, 252
Şer çiçekleri (Baudelaire)/302, 341, 457, 486
Şeref-âbâd (Y. K. Beyatlı)/313
Şeyh İzz-al-din (Muhayyelât)/174, 175
Şeyh Müştak'a mektup (Akif Paşa)/192-194
Şık (H. R. Gürpınar)/251
Şıpsevdi (H. R. Gürpınar)/68, 251
Şiir (P. Valéry)/422
Şi'r-i kamerler (A. Haşim)/284, 285
Şikâyet-nâme (Fuzulî)/137, 150
Şirket-i Hayriye nizamnâmesi (A. Cevdet Paşa-Fuad Paşa)/199

T

Tabib-i aşk (A. Vefik Paşa)/210
Tabsıra (Akif Paşa)/191, 193, 194
Tahir ile Zühre/95
Tahrib-i Harabat (N. Kemal)/75, 213, 231, 242
Takdir-i Elhan (R. Ekrem)/250-252
Takib (N. Kemal)/213, 231, 242
Takrizat (R. Ekrem)/252
Takvim-i vakayi gazetesi/192, 195
Talim-i edebiyat (R. Ekrem)/250, 252, 264
Tan g./374, 378, 381, 385, 388
Tanburi Cemil'e gazel (Y. K. Beyatlı)/313
Tanin gazetesi/268, 415
Tardiye (Ş. Galib)/171
Tarık (A. H. Tarhan)/257
Tarih-i Cevdet (A. Cevdet Paşa)/197, 199, 200-203, 206
Tarih-i kadim (T. Fikret)/105, 264, 269
Tarih musahabeleri (A. Şeref)/195, 208
Tartüf (A. Vefik Paşa)/210
Tasvir-i efkâr gazetesi (eski)/103, 209, 222, 230, 239, 244, 245, 248, 249, 299
Tasvir-i efkâr gazetesi (yeni)/73, 84, 180, 217, 220, 320, 398, 407, 409, 472, 475
Taş parçası (R. N. Güntekin)/442
Tazarru-nâme (Fuzulî)/205
Tecdid-i izdivaç (T. Fikret)/263
Tefekkür (R. Ekrem)/250, 252
Telâki (Y. K. Beyatlı)/313
Telemaque tercümesi (A. Vefik Paşa)/210
Temâşâ-yi hazan (C. Şehabeddin)/184
Terakki gazetesi/248
Terci-i bend (Ziya Paşa)/250
Tercüman-ı hakikat gazetesi/248
Tercüme dergisi/117, 195, 211
Terkib-i bend (Ruhî-i Bağdadî)/140, 153
Terkib-i bend (Ziya Paşa)/250
Tevarih-ül-hülefâ (A. Cevdet Paşa)/199
Tezakir-i Cevdet/198, 205
Tezer (A. H. Tarhan)/256
Tezkire-i Fatin/190, 195, 403
Théâtre de Racine II/493
Thérèse Raquin tercümesi (M. Naci)/275
Tiyatro (N. Kemal)/226
Tohum (N. F. Kısakürek)/113
Turan (Z. Gökalp)/107
Turhan (A. H. Tarhan)/256, 307
Tuvalet ve letafet (A. H. Müftüoğlu)/282
Türkçe şiirler (M. E. Yurdakul)/264
Türkçede roman (M. N. Özön)/174
Türkçülüğün esasları (Z. Gökalp)/100, 107, 210
Türkleşmek, islâmlaşmak, muasırlaşmak (Z. Gökalp)/107
Türk sazı (M. E. Yurdakul)/106
Türk tarih encümeni mecmuası/205, 396

Türk teceddüt edebiyatı tarihi (İ. H. Sevük)/252, 435
Türk tezyinî sanatları (R. M. Meriç)/ 392-394
Türk yurdu mecmuası/108, 283
Türkische Bibliothek (Jacob)/282, 283
Türkische Frauen (Fr. Schrader)/282

U

Ufuk çizgisi (Y. K. Köni)/429
Ufuklar (Y. K. Beyatlı)/352
Ulus gazetesi/21, 61, 65, 97, 100, 323, 414, 447
Usul-ül-hikem fi nizam-ül-ümem (İ. Müteferrika)/75, 202
Uyanış devirlerinde tercümenin rolü (H. Z. Ülken)/389, 391, 466
Uyku (A. K. Tecer)/380
Uzlet (Y. K. Beyatlı)/325

Ü

Üç ölüm (Tolstoi)/472
Üçüncü adam (film)/117
Ülkü mecmuası/28, 33, 37, 55, 76, 112, 124, 173, 247, 278, 413
Üsküdar (Y. K. Beyatlı)/314
Üzümcü (A. H. Müftüoğlu)/283

V

Vadideki zambak (Balzac)/486
Vakit gazetesi/248
Valde-i Atik (Y.K. Beyatlı)/331
Variété (P. Valéry)/451, 452, 454, 455, 457
Varlık mecmuası/109, 357, 369, 421, 448
Vatan yahut Silistre (N. Kemal)/226, 227, 234
Venedik'te ölüm (T. Mann)/446
Verin zavallılara (T. Fikret)/263
Victor Hugo (Beşir Fuad)/76, 275
Viran bağ (Y. K. Beyatlı)/306
Voltaire (Beşir Fuad)/76, 275
Vurun kahpeye (H. E. Adıvar)/120
Vuslat (R. Ekrem)/252
Vuslat (Y. K. Beyatlı)/337, 355

Y

Yabancı (A. Camus)/123
Yadigâr-ı şebab (R. Ekrem)/252
Yeğenim (A. H. Müftüoğlu)/283
Yakacık'ta akşamdan sonra bir mezarlık âlemi (R. Ekrem)/250
Yakarış (A. H. Müftüoğlu)/283
Yalan (A. N. Asya)/367
Yaprak mecmuası/127
Yaprak dökümü (R. N. Güntekin)/440-442
Yarasa (A. K. Tecer)/379
Yastığımın rüyası (A. N. Asya)/367
Yaşadığım gibi (A. H. Tanpınar)/6
Yazılan bozulmaz (A. K. Tecer)/112
Yedi meş'ale/112, 127
Yemek (A. Haşim)/294
Yeni hayat (Ziya Gökalp)/108
Yeni mecmua/108, 113, 120-122, 127
Yeni Osmanlılar tarihi (Ebüzziya Tevfik)/222, 223, 245, 247
Yeni Turan (H. E. Adıvar)/106
Yeni Türk mecmuası/295
Yeni Türkiye/127
Yeşil gece/(R. N. Güntekin)/122, 440-442
Yollar (A. Haşim)/285
Yolpalas cinayeti (H. E. Adıvar)/121
Yorgaki Dandini (A. Vefik Paşa)/210
Yunus Divanı/136
Yusuf ile Züleyha/493, 497

Z

Zavallı çocuk (N. Kemal)/231-233, 251
Zehra (Acımak)/442
Zehra (N. Nazım)/275
Zekiye (Vatan yahut Silistre)/234
Zemzeme I (R. Ekrem)/250-252
Zemzeme II (R. Ekrem)/252
Zemzeme III (R. Ekrem)/250
Zemzeme mukaddimesi (R. Ekrem)/249, 252, 261
Zeyno'nun oğlu (H. E. Adıvar)/120
Zor nikâhı (A. Vefik Paşa)/210, 211
Zulmet (A. Haşim)/285
Züleyha (Yusuf ile Züleyha)/497

YER ADLARI

A

Abbay/491
Adana/124
Afrika/293
Ağrı dağı/114
Akdeniz/332, 343, 355, 356, 461
Akkâ/227
Aksaray/257, 420
Alemdağı/302
Almanya/40, 291, 390, 430, 474
Amasya/256
Amerika/112, 124, 390, 478
Anadolu/46, 50, 51, 85, 90-92, 95-97, 102, 106, 116, 118, 121, 122, 124, 134, 160, 164, 207, 220, 221, 290, 301, 366, 376, 392, 402, 411, 424, 437, 441, 442
Anadoluhisarı/252
Anadolu kulübü/439
Ankara/98, 101, 102, 109, 112, 122-125, 283, 291, 293, 362, 418, 421, 435-437, 440, 447
Ankara caddesi/446
Antalya/399
Arabistan/96, 157, 271, 272, 333
Asya/88, 213, 234, 242, 333, 393
Atina/174
Atlantik/335
Avrupa/39, 40, 47, 51, 71, 77, 86, 89, 107, 130, 151, 163, 164, 195, 196, 209, 223-225, 227, 229, 232, 248, 256, 257, 272, 284, 345, 390, 445, 447, 463, 469, 473, 476, 479, 480, 482, 484, 494
Avusturya/167
Ayazpaşa/448
Aydın/207

B

Bağdat/142, 153, 175, 235, 495
Bahariye caddesi/292
Balıkesir/424
Basra/174
Baylan/445
Belgrat/223
Beyazıt/248, 435
Beylerbeyi/434
Beyoğlu/192, 446
Bietre/491
Bingöl/378
Bitlis/193
Bizans/430
Boğaz-Boğaziçi/110, 111, 192, 277, 280, 281, 302, 306, 333, 337, 340, 342, 343, 347, 373, 408, 411-413, 439
Bosna/164
Bosna-Hersek/197
Boyacıköy/190
Bozok Bk. Yozgat
Bursa/122, 162, 189, 191, 192, 195, 207, 208, 393, 408, 495
Büyükada/109
Büyükdere/192

C

Cazirat-al kubra/174
Cebbar-zade camii/162
Cenevre/224
Cenubî Afrika/128
Cenubî Amerika/461
Cerrahpaşa hastahanesi/350, 448
Champs-Elysées/489
Cihangir/327, 329, 330
Cumhuriyet kahvesi/446

Ç

Çaldıran/148, 158, 354
Çamlıbel/96, 98, 99
Çamlıca/216, 238, 434
Çin/129, 130, 174, 333, 482

D

Degüstasyon/444, 445
Diyarbakır/107, 362
Dolmabahçe sarayı/219
Dumlupınar/424

E

Edirne/189, 191, 192
Eğin/96
Eğri/164
Eminönü/445
Endülüs/130
Erenköy/323
Erzurum/165, 223, 423-425
Eyüp/193, 270

F

Fener/190
Fırat/96
Fransa/52, 76, 225, 348, 390, 476-479, 484, 487

G

Galata/192, 445
Gedikpaşa tiyatrosu/226
Gelibolu/226
Girit/167, 223
Gureba hastahanesi/439

H

Halep/96, 496
Haydarpaşa/362
Hicaz/189, 190
Himalaya/484
Hindistan-Hint/129, 175, 255, 256, 333, 482
Hollanda/461

I

Irak/160
Isfahan/174

İ

İçerenköy/343
İkbal kıraathanesi/289, 415
İngiltere/191
İran/74, 130, 139, 141, 173, 216, 217, 221, 231, 238, 253, 289, 333, 495
İskenderiye/190
İspanya/163, 488
İstanbul/46, 55, 62, 92, 108, 110, 116, 120, 137, 150, 160, 162, 175, 176, 185, 189, 190-192, 197, 206, 207, 216-219, 221, 223, 225-227, 230, 231, 235, 246, 248, 257, 268, 270-273, 277, 279-282, 291, 301, 323, 327, 329, 332, 333, 339, 344, 347-349, 351, 363-366, 372, 373, 409, 421, 424, 425, 427, 428, 437, 438, 441, 445, 446, 494, 495, 498
İsveç/479
İsviçre/272, 273, 419
İşkodra/196, 199
İtalya/474, 476
İzmir/207, 351, 362, 424, 443

K

Kadıköy/190, 292
Kafkasya/199
Kahire/174
Kalamış/302
Kandilli/372, 373
Kandiye/166, 167
Kanlıca/327, 337, 343, 344, 356
Karabağ/238
Kars/221, 423, 424
Kasımpaşa/273
Kastamonu/223, 437
Kayseri/78, 93
Kazvin/238
Kerbelâ/139, 152, 160
Kerç/282
Keşmir/333
Kıbrıs/223
Kırım/199, 206, 228, 229, 412
Kızılırmak/96, 425
Kilis/165
Kocaeli/189
Konstantaniye Bk. İstanbul
Kolaro (gömlekçi)/440
Konya/165, 421, 496

Kordon/351
Kosova/162
Kozan/401
Kozyatağı/343
Köprü/445
Küçüksu/252
Kütahya/93, 393

L

La Force/491
Londra/189, 207, 209, 224, 253, 256
Löbon/291

M

Macaristan/207
Magosa/221, 224, 226, 227, 230-232, 246
Malatya/96
Malazgirt/109, 238, 424
Malta/108
Manisa/122, 266
Marmara/227, 330
Marsilya/282
Memleketeyn/207
Mercidabık/373
Mersin/78
Mısır/121, 130, 149, 159, 167, 175, 180, 190, 202, 223, 272
Midilli adası/235, 239
Moda/24
Mohaç/354
Mora/282
Mondros/423
Musul/39
Muş/193

N

Nahşeb/333

O

Oyvar/166

P

Pakistan/333
Paris/50, 107, 199, 207, 208, 218, 223, 224, 232, 253, 256, 311, 312, 340, 341, 447, 461, 476, 486, 488, 491, 492
Parkotel/350
Peşte/282
Petersburg/208
Pire/282
Pompei/182
Poti/282
Prusya/225

Q

Quai Malaquais/461

R

Rodos adası/227, 235, 245, 246
Roma/19, 40, 74, 130, 222, 236, 268, 305, 422, 431, 466
Rumeli/90, 106, 164, 192, 221, 282, 411
Rumelihisarı/208
Rusya/113, 114, 192, 229

S

Saint-Antoine sokağı/491
Sakarya/133
Sakız adası/219, 236
Salpetier/491
Selânik/105, 107
Sırbistan/207
Sıvas/78, 93, 112, 118, 165
Sinop/490
Sivastopol/400
Sovyet Rusya/479
Süleymaniye/190, 273, 334, 354
Süphan dağı/96

Ş

Şehir gazinosu/351
Şişli/252

T

Tahran/207
Taif/237
Taksim/434
Teb/268
Temaşalık/443
Temple/492
Tokatlı/445, 446
Tophane/192
Tophane (Sinop)/490
Topkapı sarayı/204, 394
Trablusgarp/248, 283
Trabzon/424
Tuna/302
Tünel/290
Türbe/290

Türkiyat enstitüsü/399
Türkiye/49, 115, 117, 121, 163, 164, 168, 269, 279, 281, 335, 357, 482

U

Uzak-Doğu/111

Ü

Üsküdar/216, 327-331, 337, 343, 356, 365, 373
Üsküp/165

V

Vaniköy/248
Vatican müzesi/466
Vieille Lanterne sokağı/491
Viyana/162, 163, 167

Y

Yemen/175, 271
Yenizelânda/266, 271
Yıldız dağı/96
Yıldız sarayı/396, 403
Yozgat/189
Yunanistan/332



Bir Türk felsefesi yoktur, fakat bir Türk edebiyatı vardır ve bu edebiyat, duygular, hayaller ve semboller vasıtasıyle Türk milletinin hayat karşısında aldığı tavrı, yani Türk'ün insan, kâinat, toplum, din hakkındaki görüşlerini canlı bir şekilde ifade eder.

Felsefe, doğuda ve batıda efsanelerin, dinlerin ve edebî eserlerin yorumundan doğmuştur. Eğer, bir Türk felsefesi yaratılacaksa, bunun kaynağı, hiç şüphesiz Türk edebiyatı olacaktır.

Türkler, edebî eserler vücuda getirmişler ve severek okumuşlardır ama onların derin mânaları üzerinde düşünmemişlerdir. Türkiye'de en basit şekli ile edebiyat tenkidi, Tanzimat'tan sonra başlar. Bunların büyük bir kısmı sövme, övme veya basit dil ve tarih yanlışlıklarının tesbitinden ibarettir.

Edebî eserlerin ilmî olarak incelenmesi Ord. Prof. Dr. Fuad Köprülü ile başlar. Köprülü, Türk edebiyatı ile Türk tarihi arasında bağlantılar kurar, Nurullah Ataç, derine inmeyen izlenimci bir tenkitçidir. Kendisi de bir sanatkâr olan Ahmet Hamdi Tanpınar (1901 - 1962) Türk edebiyatına yaratıcı bir gözle bakar. Onun başkalarına üstün olan tarafı, tarih ile beraber sosyoloji, psikoloji ve felsefe kültürüne de sahip oluşudur. O, Türk edebiyatını zengin bir kültüre dayanan bir bakışla yorumlar. Bunu ona ait XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi ile Dr. Zeynep Kerman'ın toplayarak bir araya getirdiği Edebiyat Üzerine Makaleler'de açık olarak görürüz.

Bu makaleler Türk edebiyatı üzerinde yeni yorumlar yapmak isteyenlerin mutlaka okumaları gereken kaynaklardır. Bilhassa üniversite öğrencileri ile serbest düşünceli aydınlar, onlarda ciddi olarak tartışabilecekleri pek çok yeni görüşler bulacaklardır.

Prof. Dr. Mehmet Kaplan

Fiatı:70 TL