29

100 SORUDA

EDEBİYAT BİLGİLERİ

RAUF MUTLUAY

3. BASKI

GERÇEK YAYINEVİ

100 SORUDA EDEBİYAT BİLGİLERİ

Rauf Mutluay

100 SORUDA DİZİSİ : 29

Birinci Baskı :
Şubat 1972

Gözden Geçirilmiş İkinci Baskı :
Kasım 1977

Üçüncü Baskı :
Nisan 1979

Kapak : Sait Maden

Kapak Baskısı : Reyo Ofset

Dizgi ve Baskı
GÜL Matbaası

RAUF MUTLUAY

100 SORUDA EDEBİYAT BİLGİLERİ

GERÇEK YAYINEVİ

Cağaloğlu Yokuşu, Saadet İş Hanı, Kat 4
İstanbul

I. BÖLÜM

TANIMLAR NİTELİKLER

Soru 1 : Edebiyat nasıl bir sanattır? Sanatların doğuş ve gelişmeleri sırasında edebiyatın yeri nedir?

• İnsan türünün nerede, ne zaman, nasıl... öteki varlıklardan ayrıldığını; kendisini koruma içgüdüsüyle en büyük gücü, toplum halinde yaşama yolunu, hangi ilişkilerle sağladığını kesinlikle bilmiyoruz. Gerçi bazı hayvan türlerinde de toplu yaşama varsa da (karıncalar, arılar, bazı maymun türleri..) zamanla değişip gelişmeyen içgüdülerin hep aynı kalan otomatizmine dayandığı ortadadır. En eski yerleşme yerlerindeki buluntulara göre insan; toplumsal yaşama içinde çeşitli dayanışma yolları bulmuş, zekâsının buyruğunda elinin gelişmesiyle araçlar yaratmış, en ilkel plânda da olsa anlaşma yollarını gerçekleştirmiş, işte bu aşamada da sanat ürünlerine ihtiyaç duymuştur.

• Sanatın, her şey gibi, bir toplumsal ürün, bir insanın öteki insanlarla ilişkisinden doğan bir yaratış olduğu ortadadır. Issız adaya düşen Robenson, bir toplum içinde eğitilmiş durumda olduğu için uygun bir örnek olamaz. Ancak yaşamasına yardım edilmek şartiyle ıssız bir adada büyütülecek tek bir çocuk, bazı düşünürlerin iddia ettikleri gibi uygarlığın doğal bir mirasını taşımıyorsa eğer, doğa karşısında sanat eseri yaratmak gereğini duymayacaktır. Eğer Robenson'un karşısına çıkarılan Cuma gibi onun da bir benzeri bulunursa, aralarındaki ilk ilişkilerden başlayarak sanatsal bazı ürünlerin doğacağını düşünebiliriz. Çünkü insanın sanat ihtiyacı, onu hayvandan ayıran çok çeşitli davranışların, özelliklerin doğal durumudur: Duyma, düşünme, hayran olma, yarına hazırlanma, sevme, acıma, elini kullanma, araç yapma, çevreyi tanıma, eğlenme, oynama, bilme ihtiyacı, merak etme, olayları tekrarlama, taklit... En eski mağara resimleri ile bugünkü ilkel sanat ürünlerinin incelenişi, sanatın doğuşunu yorumlamakta birleşen görüşlere az çok kesinlik kazandırmıştır:

• «Gittikçe çoğalan kanıtların zenginliğine bakarak sanatın başlangıçta büyü olduğu, gerçek ama bilinmeyen bir dünyaya egemen olmaya yarayan tılsımlı bir araç olduğu sonucuna varabiliriz. Din de, bilim de, gizli bir biçimde —tıpkı bir tohum gibi— büyüde birleşiyordu. Sanatın bu büyücülük görevi giderek toplumsal ilişkilere ışık tutmak, yoğunlaşan toplumlardaki insanları aydınlatmak, insanların toplumsal gerçekleri tanıyıp değiştirmelerine yardım etmek görevine dönüştü... Belli bir dönemde, toplumun eriştiği düzeye göre sanatın bu iki öğesinden biri daha ağır basabilir: Kimi zaman çağrışımlarla büyüleyen yanı, kimi zamansa ussal ve aydınlatıcı yanı; kimi zaman sezgi, kimi zamansa yargı gücünü kesinleştiren yanı. Ama ister oyalasın, ister uyarsın, ister gölgelendirsin, ister aydınlatsın, hiç bir zaman gerçekliğin katı bir tanımlaması değildir sanat. Sanatın görevi her zaman insanı bütünlüğü içinde heyecanlandırmak, kendisini bir başkasının yaşamı ile bir görebilmesini, başkalarında kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamaktır» (Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği)

• En eski Türk inanışlarında Tanrı'nın kişioğlu'yla birlikte göklerde uçtuğunu, onu balçıktan yoğurarak kendisine eş yaptığını görüyoruz. Kökü Tevrat'a dayalı kutsal kitapların hepsi de Tanrı'nın topraktan Âdem'i yarattığı, ona ruhundan nefes verdiği için «eşref-i mahlûkat» saydığı... noktasında birleşiyorlar. Şüphesiz ki taştan önce toprağa şekil verebilmiştir insan; en ilkel bir kap pişiren çömlekçinin çamura şekil verirken harcadığı çaba, sanatın faydalı güzelliği olmuş ve bu kutsanmıştır. «... Kendisini bir başkasının yaşamı ile bir görebilmek, başkalarında kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemek », toplum içinde yaşayan insanın onsuz edemediği bir davranıştır. Sözgelimi Yunus Emre'nin şu dizelerinde hayatın bütünlüğü, Tanrı da içinde olmak üzere bütün evrende aynı insancıl ruhun dolandığı, hayvanların da bir çeşit ruh sahibi olduğu inancı göze çarpmaktadır :

«Emriyle bulut oynatan, yerde bereket kaynatan,
Elinde kudret şinliği; halka rızkın veren benim »
«Kâbe vü put iman benim, çarh urubân dönen benim;
Bulut olup göğe ağan, yağmur olup yağan benim.»
«Bir niceye vardım emir, devlet ile sürdü ömür;
Yanan kömür kızan demir, örse çekiç salan benim.»
«Şimdi adım Yunus'durur, ol demde İsmail idi;
Ol dost için Arafat'a kurban olup çıkan benim.»
Âşık oldum şu ay yüze, nisar oldum bal ağıza,
Nazar kıldım kara göze, siyah olup kaşa geldim.
Mumu olup Tur'a vardım, koç oldum kurban geldim,

Deniz kenarında ova, kuyuda işleyen kova.
İsa'nın ağzında dua olup bile işe geldim.»

● Ne var ki klândan sonraki ilk toplumlarda hemencecik güç ayrımı başlar ve insanlar sınıflara bölünürler. Toplumbilim, bize bunun aşamalarını göstermektedir. Ekonomik üstünlüğe sahip olan kişiler, sanatın büyüsünü kendilerini yücelten bir gerekçe olarak kullanmakta gecikmez. Önceleri bütün insan soyu eşit gibi görünürken ilk doğan efsaneler (mitoslar), bazı güçlere ayrıcalık tanır. Yunan mitolojisindeki kralların, büyük kahramanların, Tanrı soyundan geldikleri için hak sahibi olduklarını görürüz. Göktürk yazıtlarında Bilge Kağan şöyle konuşur: «Tanrı gibi gökte olmuş Türk Bilge Kağan Üstte mavi gök, altta yağız yer kılındıkta, ikisi arasında insanoğlu kılınmış. İnsanoğlunun üzerine ecdadım Bumin Kağan, İstemi Kağan oturmuş. Zamanı Tanrı yaşar. İnsanoğlu hep ölmek için türemiş. Tanrı gibi Tanrı yaratmış Türk Bilge Kağan, sözümü işittin...» Sanat, böylece içinde yaşanan toplumun değer ölçülerine uygun nitelikler kazanır. Sözgelimi edebiyatın ilk türü de, olağanüstü nitelikte kahramanları yücelten, yönetici sınıfların egemenliğinin doğallığını açıklayan epik şiir-destan olur.

● İnsan toplumlarının uzak geçmişi üzerine bize gerekli bilgileri sağlayan etnoloji çalışmaları, bugünkü ilkelleri inceleyerek çeşitli toplumbilim ve sanat sorunlarına cevaplar bulmaktadır (Bkz: Doç. Dr. Sedat Veyis Örnek: 100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane). Sanat tarihleriyle edebiyat tarihi de aynı gerçeklerde birleşirler. Toplumsal bir ürün olan sanat (müzik, resim, heykel, dans, mimarlık, edebiyat), hayatı kolaylaştırıcı işlerin yanısıra yaşamayı güzelleştiren, insanları bazı kutsalların ortaklığında birleştiren büyü ve inanç törenleri şeklinde başlamıştır. Şüphesiz doğayı değiştiren büyük etkenler gücünde değil, doğanın verdiği ögeleri kullanan, onlardan yararlanan kolaylıklar biçiminde.

● Yunan mitolojisinde Hermes'le ilgili inanışlar dizisi yeterince anlamlıdır: «Hermes, Zeus ile pleiad Maia'nın oğlu olarak bir **mağarada doğdu.** Beceriklilik ve kurnazlık, yaradılışının ana çizgileridir. Sabahleyin doğan Hermes öğleyin kundağından çıkıyor, bir **kaplumbağanın kabuğundan yaptığı** lyra'yı çalarak şarkı söylüyordu. Hermes Apollon'un güttüğü tanrı sürülerinden elli dana çaldı, gece bastırmadan ve kimseye görünmeden ... beşiğine girip yattı. Apollon onu suçladığı zaman o kadar ustaca inkâr etti ki her şeyi bilen Zeus kavgaya son verip Hermes'e çaldığı hayvanları ortaya çıkarmasını buyurmak zorunda kaldı. Bunun üzerine genç tanrı, sazını **çalmaya** ve şarkı **söylemeye** başladı. Bu hoş çalgıyı duyan Apollon çalınan danaları vererek

lyra'yı aldı. Bundan böyle her ikisi; yani **pratik akıl tanrısı ile geleceği bildiren yüksek akıl** tanrısı sıkı bir dostluk bağıyla birbirlerine bağlandılar. Hermes, Apollo'dan **zenginlik ve bereket yayan habercı ve sihirbaz** değneğini aldı...» (Eckart Peterich Küçük Yunan Mitologyası, 20-21). «Apollon, musiki ve şiir tanrısı olarak da tapkı görür. Tanrılar toplantısında kitara çalar, musa'ların korosunu idare eder..» (12)

● Burada **becerikliliklc** kablumbağa kabuğundan müzik aracı yapma, çalma, söyleme, sucunu bu yeteneklerle bağışlatma, yapt.ğı aracı **değerliyle değişme, pratik akıl ve geleceği bildiren akıl...** gibi sanatın bütün niteliklerini görebiliriz. Böylece müzik, şiir, söz korosu, dans gibi ilk sanatlar ortaya çıkmıştır. Güzell.k tanrıçası Aphrodite ile savaş ve güç tanrısı Ares'den doğan Eros (sevgi), kardeşi Anteros (karşı sevgi), Hymenaios (düğün), Posphoros (sabah yıldızı, ışık), Hesperos (akşam yıldızı, aydınlık); bütün hoş, sevimli, güzel şeylerin tanrısı olan Kharit'ler ve Musa'ların hep sevgi ve güzellik kavramının çevresinde bulunuşları da anlamlıdır. Apollon ve Musa'ların korosuna, üç kızkardeş Hora'ların (Düzen, hak, barış) katılışı da. Musa'ların yaradılışı ise, sanatın toplum düzenindeki doğuşunu açıklayan en kesin açıklamadır: «Olympos'lu tanrılar, Titon'ları yend kten sonra bunu şarkılarıyle öğebilecek yaratıklar bulmasını Zeus'dan dilediler. O da Mnemosyne (Hâfıza, bellek) adlı tanrıcayla birleşerek dokuz Musa'yı dünyaya getirdi. Bol sulu Pieria'da doğan Musa'lor başlangıçta belki o yerin şırıldayarak şarkı söyleyen dereıerinin su perileriydiler. Apollon, Musa'ların korobaşı oldu. Dokuz Musa'nın adları şunlardır: Kahramanlık destanı ile torih (Klio), öğretici şiir ve yıldız bilimi (Uranio), tragedya (Melpomene) komedya (Thalia), oyun ve koro halinde lirik şiir (Terpsikhore), sevgi şiiri ve aktörlük coşkusu (Erato), kahramanlık şiirine kuvvet veren (Kalliope), flüt calmasını öğreten (Eutrerpe), hymnos'lar ve din şiirleri için şairin yüreğinde heye can yaratan (Polymnia). (a.g.e. 29-30)

● Aslında bütün bu efsaneleri bize ileten de Homeros'un şiiridir. Onun adına bağlanan epope-destan ise, Sümerlerin Gılgameş'i gibi, insanları ve toplumları yöneten büyük güclere (tanrılar ve tanrısal yiğitler) övgü değerini taşır. Böylece en ilkel toplumda bile çalan, çizen, oynayan, kuran, şekil veren (müzikçi, ressam, dansçı, mimar, heykelci) kişiler, büyü ve oyun, eğlence ve oyalanma arasında sesle, renk ve çizgiyle, hareketle, biçimle... güzellikler ve tılsımlar yaratırlar. Bunların en önemlisi şüphesiz sözle yaratılan edebiyattır. Herhalde ötekilere göre biraz geç doğmuş, toplumun ortak malı olan dil'in gelişmesini beklemiş olmalıdır. Bununla birlikte eski Yu-

nanlılarda salt çalgısal bir müziğin, sözsüz bir müziğin olmayışı, ikisinin birlikte —bütün halk edebiyatlarında olduğu gibi— kullanıldığını göstermektedir. Böylece evrensel bir dil olan seslerin (müziğin) yanına toplumsal bir dilin ürünleri katılarak edebiyat doğar: «İnsan ve toplum yaşantısından doğan bütün duygu ve düşüncelerin söz ve yazıyla, etkili biçimlerde anlatımını amaç edinen sanat.»

● Edebiyat (Yazın) kelimesi, yazıya dayanan anlatım biçimini gösterir. Oysa en eski ürünler, konuşmaya ve görüntülere dayanan anlatılardır. Efsaneler, masallar, folklor ürünü olan her çeşit gelenek, halkların ilkel düşüncelerini aktaran sözlü edebiyat ürünleridir. Bugün bile tiyatro sahnesinde ya da sinema perdesinde bir mimiğin, jestin, anlatım aracı olarak kullanıldığını görmekteyiz. «Ne var ki her medeniyet, kendi edebiyatını tespit etmek, başvurulacak bir kaynak haline getirmek ve bu kaynağa ya dolaylı olarak ya da doğrudan doğruya inerek edebiyatına sahip çıkabilmek için her anlatım aracından önce yazıya başvurmak eğilimindedir... Kelimeleri, cümleleri hareketlendirerek, vurgulayarak, nesir yoluyla günlük konuşma diline yaklaştırabilir veya mısra ile günlük dilin ötesine yükseltebiliriz. Bundan başka cümleleri destanla veya onun yozlaşmış şekilleri olan romanla, hikâye ile anlatımın kalıplarına sokar; lirizm ile bir türkü veya iç türkü haline getirebilir, dramla eyleme yöneltir; öğretici edebiyatla, tarihle, belâgatle, hicivle öğretimin veya mücadelenin hizmetine verebilir; gazete yazılarıyle günlük haberler için kullanabiliriz. Ama ister kalıcı ister geçici, ister sanat kaygısından yoksun olsun, ister dar bir aydın çevresine, ister halk yığınlarına seslensin edebiyat, her zaman anlatmak istediklerini yazı işaretleriyle anlatır. Peki **nedir anlatmak istediği?** Bu soruya karşılık vermek için duyu, duygu, düşünce, hayal, ahlâk, din, bilgelik ve deliliğin bütün alanlarını ele almak gerekir. Fakat bu bolluk ve karmaşa arasında.. **İnsana seslenen insan**, kendine görev olarak, insana gene **insandan söz etmeyi seçer.** Ama bu görevi seçerken, amacı bir çağın ayrıcalığına veya bir benliğin orijinalliğine sözcülük etmek değil, bir medeniyetten başka bir medeniyete geçişi sağlamak, en kalıcı ve evrensel yönleriyle çeşitli halk topluluklarını kaynaştırmak, yani insanı konu edinen **edebiyatla, insanı daha da insanlaştırmaktır...»** (P. Moreau)

● Kullanılan anlatı aracının evrenselliği açısından en yaygın ve etkili sanat, müzik olmalıdır. (Müzikte bile ulusal özellikler, alışkanlıklar, yatkınlıklar, teknik özellikler birikimi vardır). Bir dilden bir dile çevrilme gereğini duymayan müzik eserleri, kolaylıkla çoğaltılıp tekrarlanarak, olduğu gibi bütün insanlığa seslenebilir. Oysa bir resmin, bir

heykelin, bir mimarlık eserinin —sanat değerini yitirmeden— çoğaltılmasının, herkese ulaşabilmesinin yolu henüz bulunamamıştır. Bunun için de etkileri ve yayılmaları eksiktir.

• İnsanı insana anlatan, insana seslenen insanı daha da insanlaştırmayı amaç edinen edebiyat eserleri belli bir toplumun özel diliyle yaratıldığı için önce onun duygu ve düşüncelerini iletir gibidir. Gerçekten bir edebiyat eseri için asıl sakınca, yerel ve bölgesel kalmaktır. Ama edebiyat eserleri bir dilden ötekine değerini yitirmeden çevrilebilir, çoğaltılabilir, ulusallığı oranında evrensel bir nitelik kazanabilir. Teknik olanakların artması, edebiyat eserlerinin herkese kendi köşesinde yetişmesini mümkün kılmıştır. Bugünkü dünyada ise edebiyatın bazı değerlerini kullanan sinema ve televizyonun daha zahmetsiz yollardan kişilere ulaşması gerçekleştirilmiştir.

• Bütün sanat ürünleri, toplumsal hayatta duygu ve düşünce, beğeni ve inanç, ülkü ve coşku birliği yaratmayı, toplumu ortak ölçülerde kaynaştırmayı amaç edinmiştir. İlkçağ destanlarından çağdaş sinemaya kadar değişmeyen özelliktir bu. Daha iyi, daha güzel, daha doğru bir hayat ve insanlık ülküsünün paylaşılmasında ise özellikle edebiyata büyük sözcülük görevi düşer. Fischer'in deyişiyle **«toplumsal ilişkilere ışık tutmak, yoğunlaşan toplumlardaki insanları aydınlatmak, insanların toplumsal gerçekleri tanıyıp değiştirmelerine yardım etmek görevi...»**

• Edebiyata düşen bu büyük görev, kullandığı malzemenin büyüklüğünden ileri gelir: Dil. Gerçekten insanlığın; ortak duyarlıklarla düşüncelerde, ülkülerle coşkularda, inançlarla eylemlerde birleşebilmesi, onların bütün maddî ve manevî dünyalarının ifade aracı olan dille mümkündür. Ulusal ve yerel dillerin ise, çeviriler ve açıklamalarla, ortak bir insanlık dili haline gelişi imkânsız değil. Bu bakımdan başka sanatların soyut anlatım araçlarına göre bir ulus dilinin zenginliği, edebiyatın etkisini alabildiğine arttırır. Tarihte toplumların dillerini bulamamaları, yanlış yönsemelerde ayrılmaları durumu ise, edebiyatlarının da zayıflaması sonucunu doğurmuştur. (Osmanlı toplumunda Halk ve Divan edebiyatının ayrılışı, önce dil yüzündendir; zamanla ötekî öğeleri kapsar).

• Uygarlık düzeyi, yaratılan toplumsal kurumların değer bileşkesi olduğu için, dil ve edebiyat ta doğduğu çağın ve ulusal uygarlık özelliklerinin kesin bir belgesidir. Ortak bir insanlık ülküsünde birleşebilme aşaması, herhalde ulusal övünçlerin eşitliğinde mümkün olacaktır. Çağdaş dünyada her ulusun öteki halkların dil ve edebiyat değerlerine açılması ise, bu ülküye yaklaşılmasının güzel işaretidir.

Soru 2 : «Edebiyat» sözü çeşitli anlamları kapsar mı? Bu kitapta hangi anlamlarda kullanılacaktır?

• İnsana seslenen, insanı anlatan, insanı daha insanlaştırmayı amaç edinen insanca yaratılmış dil (söz ve yazı) ürünlerine (edebiyat eserleri); kökü Arapça olan edeb kelimesinden bir sıfat yaratılarak edebî eser denir. (Bkz. 100 Soruda Türk Edebiyatı, 7-11). Bir memleketin, bir çağın, bir ulusun edebî eserlerinin tümü de onun edebiyatıdır: Arap Edebiyatı, Türk Edebiyatı, Divan Edebiyatı.

• Bu anlamda bir memleketin, bir çağın bir ulusun edebiyatı; sözlü ve yazılı belgeleri tarih yöntemiyle nesnelce değerlendiren, eleştiren, karşılaştıran, yargıya bağlayan, baş eserlerinden örnekleri açıklayan bir bilim dalının, **edebiyat tarihinin** konusudur.

• Ernst Fischer şöyle der: «Alınyazısı dünyayı değiştirmek olan bir sınıf için sanatın görevinin büyülemek yerine **aydınlatmak**, eyleme itmek olması ne denli doğruysa, sanatta büyünün payının da bütünü ile bir yana bırakılamayacağı o denli doğrudur. Çünkü özündeki büyüden yoksun oldu mu, sanat sanat olmaktan çıkar. Gelişiminin bütün dönemlerinde, ağırbaşlıyken de, inandırırken de, abartırken de, anlamlıyken de, anlamsızken de, düşleri işlerken de, gerçekleri işlerken de büyünün her zaman bir payı olmuştur sanatta. Sanat, insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat.» (a.g.e. 13). Burada büyü sözünü, bir edebiyat eserine incelik, güzellik, etkililik, güçlülük, büyüklük, hayranlık verme özelliklerini kazandıran her şey anlamına alabiliriz. O zaman edebî eserlerdeki sanat gücünün kurallarını o sanat ürünlerini inceliyerek meydana çıkaran bir bilgi dalı ortaya çıkar: **Edebiyat bilgileri.** A) Söz ve yazıyla (dille), sanat eserleri yaratma yolu, edebiyat sanatı (edebiyatçıların, yazarların, şairlerin... işi). B) Bir dille yazılmış ve yaratılmış bütün eserleri inceliyerek bir ulusun uygarlık düzeyini ortaya çıkarmaya çalışan bilim (Edebiyat tarihçilerinin işi). C) Sözlü ve yazılı edebî eserlerden seçilmiş metinlere dayanarak bir ulusun dilini ve ulusal değerlerini eğitimde kullanma (Dil ve edebiyat öğretmenlerinin işi). D) Söz ve yazı sanatının yol, yöntem, araç ve kurallarını derleyip sınıflayan, öğretim aracı olarak hazırlayan emekler (edebiyat üzerinde çalışan yazarların işi). Bu kitapta verilmeye çalışılacak bilgiler, bu sonuncu anlamdaki edebiyat bilgileridir.

• Edebiyat bilgileri, önce kullanılan ulusal dil toplumdan topluma değişik olduğu için, her toplumda az çok farklıdır. Bu kitaptaki edebiyat bilgileri de, öncelikle Türk edebiyatının konularını kapsar. Anlatım yollarından anlatım tekniklerine, nazım şekillerinden ölçü

çeşitlerine, edebiyat türlerinden edebiyat akımlarına kadar bu kitabın sınırları, Türk edebiyatının başlangıç, devamı ve bugünkü durumuyla ilgilidir. O yüzden Türk Edebiyatına toplu bir özetle bakmak çağ ve dönemleri doğru adlandırmak için gereklidir.

Soru 3 : Türk Edebiyatının doğuşu, gelişmesi, bazı özelliklerle dönemlere ayrılışı nasıl olmuştur?

- Türk Edebiyatı, A) Türk diliyle (Türkçe) yaratılan edebî eserlerin tümünü içine alır; B) Bu eserler, Türk topluluklarının tarih boyunca yaşadıkları coğrafya olanaklarının, başka topluluklarla ilişkilerinin, kurdukları toplum düzeninin bir bileşkesi olarak ortaya çıkar.
- Türkçe edebiyat eserlerinin ele geçmesi için ya yazılı olmaları, ya başlangıçta sözlü bile olsalar bir dönemde yazıya geçirilmiş bulunmaları gerekir. Bugüne kadar gelebilen yazılı belgeler ise, ancak doğdukları zaman ve ortam içinde geçerli olduklarından için saklanıp korunmuşlardır. Biyolojik açıdan hayvanlar sınıfına giren insanın, toplumsal kutsallardan oluşan tinsel bir varlığı ve ülküleri vardır. Aslında bu kutsalları da toplumsal ülküleri de belirleyen, topluluklardaki ekonomik ilişkiler ve güçlerdir. Böylece her sanat eserinde maddî bazı yanlarla ülküsel inanışların toplamı vardır.
- Hemen hemen insanla yaşıt sayılan, insana özgü çalışma eyleminin bir ürünü olan, «doğadaki maddeleri, insanın isterlerine elverişli kılma amacını güden» sanat, en ilkel ürünlerinden başlayarak dilin doğmasına kadar geçen sürece kim bilir hangi aşamaları yaşamıştır. Bunu ilkellerin sanat verimlerinde izlemek olanağı vardır. Ama Türk edebiyatını bulmak için yazılı belgeler halinde Türkçe'ye rastlamamız gerekir. Bu yüzden buluntulara yaslanarak Türk edebiyatını, ilk yazılı ürünleri olan Göktürk yazıtlarını başlangıç yaparak 8. yy. dan bu yana izleyebiliyoruz.
- İslâmlık öncesi Orta Asya Türk edebiyatının şüphesiz daha eski ürünleri doğmuş olmalıdır. «Oğuzname» adıyla elde bulunan bir mensur özet, birçok benzeri doğmuş olması gereken eski Türk destanlarından birinin özelliklerini verebilir. Sanatın ve edebiyatın gelişme evreleri, toplumların gelişme evrelerine uygun düştüğü için «bu aşamalar, emeğin organizasyonunun bu dönemde sahip olduğu özellikle belirlenir; bu organizasyonun insanlar arasında kurduğu toplumsal ilişkilerin tipi ile tanımlanır.» (Joseph Billlet-Sosyal Oluşum ve Sanat). Kavim çağını yaşayan Orta Asya Türk topluluklarının, arala-

rında herhangi bir birleştirici yan olmadığı için nasıl çekiştiklerini Göktürk yazıtlarında Bilge Kağan'ın ağzından dinliyoruz. Oğuznâme'de de hayvanları evcilleştiren, kullanan, bakır-demir araç ve silâhlar yapan, yağma akınları düzenleyen bir önderin yüce kahramanlara inanan halkıyla birlikte yaşadığı serüvenler vardır. İlkel bir göcebe uygarlığı, insan yaşamasına yardım etmeyen yaban doğa karşısında insanın bulduğu yollardan biridir. Böylece ilk çağ Türk hayatının özellikleri, edebiyatının da kaderini belirler.

• Bildiğimiz şeyler, bu çağ Orta Asya'sındaki çeşitli halkların, göçebe bir yaşamanın tüketici ve yağmacı ekonomisine dayandıklarıdır. Bazı ilkel tarım denemeleri yanısıra daha çok avcılıkla, sürüler güderek hayvancılıkla geçinilmiştir. Savaş ve akınlar, yerleşik uygarlık merkezlerinin vergi ve baçlarını sağlar; egemenlik, hazır eşyanın yağmalanması hakkını verir. Çok hareketli bu tabiat hayatı ve değişik topraklar, din kurumunu da belirler. Gerçekten bu çağ insanlarının hemen hemen mezar yapmadıkları, cennete uçmak dedikleri, ölülerini yüksek dağ başlarına bıraktıkları biliniyor. Bir din olmamakla birlikte inançları şamanizme dayanmaktadır (Bkz. 100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane, sayfa 47-69). En ilkel klân inanışı olan totemciliğin izlerine, kurtu kutsayan bütün Türk ersane kalıntıları açık işarettir. Bu dönemde, soyluluk geleneğine dayanan sınıflı bir toplum vardır; zaman zaman kabileler birleşmesine dayanan sürekli yönetimler kurulur gibi olursa da kagan-hakan oğullarının başbuğ olarak ayrılmalarıyla bölünme hızlanır. Kültür merkezleri olmadığı için merkezî yönetimler de sürekli olmaz. Kent-Site hayatına ulaşılmamış olması, sade bir gezginci kültürle yetinmeyi zorunlu kılar. Böyle bir hayat, örgütlenme ve hareket kolaylığı, akın ve savaş gücü, yiğitlik ve disiplin yatkınlığı, doğa içindeki zor yaşamdan gelen dayanıklılık ve sağlık sağlar; Oğuz Kağan Destanı, Kağanın altı oğlunu dünyanın dört bucağına akına çağırmasıyla, sonsuz bir hareket özlemiyle sonuçlanır. Ama böyle bir hayat, yerleşik uygarlık düzeyinden uzak kalmayı gerektirir. Onun için de barış içindeki site hayatının nüfus yoğunluğuyla kültürel mirasından oluşan sanat, dil, din, hukuk, ahlâk, felsefe, edebiyat... verimlerinde yeterince yaratıcı olunamaz.

• Bu yüzden ilk çağ Türk edebiyatı üzerine kesin bilgilere sahip değiliz. Bazı küçük belgelere dayanarak: A) Yabancı etkilere kapılmamış, B) Saf ve basit bir dille söylenip yazılan, C) Ulusal özellikleri koruyan bir edebiyatın varlığını görüyoruz. Çoğunlukla **anonim** olan ürünlerin **kopuz** eşliğinde müzikle birlikte okunduğunu, **hece ölçüsü** gözetildiğini, nazım birimlerinin **dörtlük**, yazılı değil **sözlü** oldu-

ğunu, ozan denilen söz sanatçılarının oymaklar içinde başka bazı görevler de yüklendiklerini... tahmin ediyoruz. (Bkz. 100 Soruda Türk Edebiyatı, 18-26).

- Türk toplumlarındaki değişme, Türk eaebiyatını da değiştirir. Bunun en kesin işareti, doğuya doğru yayılan İslâmlığın nispeten yerleşik hayata geçmiş Budist Türklerle yeni yurtlar arayan göçebeleri inanış sistemi içine alışıyla başlar. Din savaşları (cihad), akıncı Türk geleneğine uygun düşer. Fethedilecek toprakların güçlüğü, bir dine yeni girmiş olmanın coşkusunu tazelikle yaşayan Türk boylarına bırakılır. Böylece 10. yy.dan başlayarak toplum yaşayışı ile onun ürünü olan edebiyat yaratısında başka bir aşamaya geçilir.

Soru 4 : İslâm uygarlığı etkisinde Türk Edebiyatı nasıl değişir?

- «Şamanizm, trans durumuna geçebilme yeteneğindeki kimselerin (şamanların), doğaüstü varlıklarla ilişkiler kurarak onların güçlerine sahip olmalarından; bunu toplum adına kullanmalarından ve bu amaçla yapılan dinsel-büyüsel pratik ve törenlerden ibarettir. Şamanizm ne kendine özgü bir din, ne de mayının bir biçimidir; her iki alanı da ilgilendiren yanları bulunan, çeşitli dn ve dünya görüşlerini birleştiren bir inanç ve tekniktir». (a.g.e. 48)
- Et yemeği yasaklayan ve savaş karşısında yer alan Buda ve Mani dinlerinin etkisine girmiş bazı Türk boyları, ya özgün benliklerini yitirmiş, ya bu dinin etkisinden kolayca sıyrılmış olmalıdırlar. Buna karşılık büyük Türk boyları kütleler halinde İslâmlığı kabul ederler. Gerçi bir toplumun din değiştirmesi kolay olmaz; bu yüzden de Türklerle Arap - İranlılar arasında uzun sürmüş çatışmalar vardır. Ancak İslâmlık dairesine giren Türklerin de hemen her bakımdan köklü değişiklikleri kabul ettikleri bellidir.
- İlkel bir inanıştan tek tanrılı dinlerin son örneğine birden geçiş, çok büyük bir uygarlık atlayışıdır; bu yüzden inanış sisteminde tutarsız davranışlara rastlanır. Örneğin Dede Korkut kitabında Deli Dumrul, hem tanrıya inanır, yalvarır; hem ölümün neden olduğunu, Azrail'in kimliğini bilmez, ona meydan okur. Üstelik coğrafya yakınlıkları yüzünden Türkler, eski ve köklü değerlere sahip İran topraklarında bulunmaktadırlar. Bu yüzden varlıklarının en doğal belirtisi olan dillerini bile unutmak tehlikesiyle karşılaşırlar. Selçuk devletlerinde devlet dilinin Farsça olusu, Türk edebiyatının en çok esef veren büyük kayıplarına yol açacaktır. İslâm - Türk devletlerinin kurulduğu bölgede yaratılmış ilk bir iki esere bakarak (Kutadgubilik,

Atabet-ül Hakayik...) bu dönemdeki toplum düzenini görmek mümkündür. Mutlak yetkilere sahip bir padişahlık yönetimi kurulmuş, dinsel üstünlüklerle desteklenmiştir. Yerleşik şehir hayatının gerektirdiği iş bölümü örgütlenmesi, felsefe, zenginlik birikimi, toplum katları arasındaki farklılaşma, üretim ve yatırım gücü... başlamıştır. Daha eski ve sağlam geçmişlere sahip Arap - İran edebiyatlarının etkisi ilk adımda bellidir: Vezin aruz, nazım birimleri ve şekilleri o kaynakların ögesidir. Tabii ki alfabe ve yazı da öyle. Bu arada geniş alanlara yayılan Türk dilindeki lehçe ayrılıkları çoğalır. Onun için İslâm uygarlığındaki Türkçeyi üç büyük lehçenin yayılış bölgelerinde ayrı ayrı izlemek gerekir.

● Daha batıya doğru gidiş, Bizans topraklarını İslâmlığa açma görevini de Türk boylarına yükler. İki tek tanrılı din, bu kez ekonomik üstünlük açısından çekişmektedir. (Oysa Peygamber daha Medine'de iken İran Zerdüştlüleriyle Bizans Hıristiyanları arasındaki savaşta, «Ehl-i kitap» olan Bizanslıların zaferi için dua etmiş; Mekke müşrikleriyle bu konuda Ebubekir'i bahse girmesi için yüreklendirmiştir). 11. yy. la 13. yy. arasındaki uzun savaş ve akın yılları tam bir yerleşmeyi güçleştirdiğinden Anadolu'daki edebiyatın ilk ürünlerini bulmak için daha uzun süre beklenecektir. Bu arada oba hayatı yerine kent ve köy hayatı, kökü Kuran'a dayalı din eğitimi, Arap yazısı, Arapça Farsça etkisi, Arap İran edebiyat öğelerinin yerleşmesi, dine yaslanan hukuk ve ahlâk kuralları, son savaşların getirdiği yüksek zümre zenginliği, halk yığınlarını yönlendirecek eğitici ve yöneticilerin yetiştirilmesi... gerçekleşmiştir. 13. yy.da Anadolu'da başlayan Türk edebiyatı, bütün yanlarıyla İslâmî etkileri taşır. Alp tipi yerine veli tipi geçer; yerleşik kent yaşamasının düzeni uğruna barış ve sevgi konuları işlenmeye başlar. (Bkz. Prof. Mehmet Kaplan Yunus'un Gül bahçesinde, Yunus Emre Semineri Bildirileri, 131-154).

● Anadolu Selçuk devletinin yıkılışı büyük sarsıntı yaratmaz. Hemen yerine merkezî otoriteyi sağlayan Osmanlı birliği geçecektir. Özellikle 1402 Ankara savaşından, hele 1453'de İstanbul'un alınışından sonra kültür merkezlerinde bilim, sanat üstünlüğü sağlanır. Zenginlik ve kültürce halk yığınlarından ayrılan zümrelerin özel edebiyatları, var olan düzenin övgücü destekçisi olarak güçlenir: **Divan Edebiyatı.** Böylece gene «Musa'lar», güçlülerin, yöneticilerin övgü ve sözcülüğünü yüklenirler. Edebiyat, bütünüyle devlete kapılanır; ekonomik güçleri elinde bulunduran yönetici kadronun buyruğuna girer. Önceleri avuntuyu tekkelerde arayan halkın kırılan umutları, daha sonra ortaya çıkabilecek olan kendi sözcülerinin diline bağlanır: **Âşık Edebiyatı, Saz Şairleri.**

Soru 5 : Genel karşılaştırmada Divan ve Halk edebiyatlarının karşıt özellikleri nelerdir?

• Toplumumuzun kültür ve yaşama düzeyi bakımından kesin farklılaşmasının yarattığı bu iki edebiyat, Anadolu'da yaşayan Türk-İslâm halkının eseri, orta devre Türk edebiyatının birer kanadı, **ümmet çağının** ürünüdür.

• Divan edebiyatı, ekonomik güçlere sahip saray çevrelerinde, gerekli islâmî eğitimden geçmiş aydınlar azınlığının yarattığı bir edebiyattır (halkın bir kısmını çevresine toplayabilen tekke merkezleri de dinî-tasavvufî karakterine karşın yüksek zümre özelliklerini korur; Mevlevî tekkeleri); Halk edebiyatı, kültür yoğunlaşmalarından uzak kalmış yığınların kendi ihtiyaçlarını sağlama için yarattığı ortak ve kişisel edebiyat ürünleridir (Siyasal nedenlerle yüksek zümreye değil halka yönelen bazı tarikatlar bu yola yaklaşırlar: Bektaşi tekkeleri.)

• Şehirle köy, devlet merkezleriyle «taşra» yerleşme noktaları arasında dil, beğeni, kültür, duygu ve düşünce ilişkileri çok az olduğu için bu iki edebiyat ayrı ayrı yollardan gelişecek; birbirini çok uzun süre sonra ancak pek az etkiliyebilecektir.

• Aralarındaki en büyük ayrılık dilde görülür: Divan Edebiyatı ortak islâm uygarlığının yazılı kültür dilini kullandığı için (Osmanlıca), zengin, süslü, güçlü bir anlatıma sahiptir. Din etkisiyle, tekke eğitimiyle girmiş birkaç yüz kelimelik yabancı kelimeler dışında Halk edebiyatının dili, günlük konuşma dilidir. Yabancı sözler de halk ağzının değiştirerek özümsediği biçimlere dönüşmüştür.

• İran edebiyatından Arap veznini, Arap ve İran nazım birim ve şekillerini, tarih ve efsane ögelerini, mazmunlar sistemini... alan Divan edebiyatı, ulusal kaynaklardan gittikçe uzaklaşır; ümmet kaynaşmasını doğal görür. Dar bölgelerde yaşayan halk edebiyatı, yerel özelliklerini koruduğu için bölgesel, zamanla ulusal olur; ulusun dili, o kaynakta aranıp bulunacaktır. Nazım birimi, vezin, nazım şekilleri, ilk çağ Türk edebiyatının doğal bir uzantısı gibidir. İçinde yabancı ögeler pek bulunmaz.

• Divan edebiyatı yazılıdır. Sanatçı eserini uzun süre düşünerek, besleyerek, değiştirerek, düzelterek... yaratır ve tespit eder. Bu bakımdan sanat eserlerinin taşıması gereken olgun yapı ancak bu alanda görülür. Sözlü halk edebiyatı ise, hazırlıksız eser yaratmanın bütün sakıncalarını taşır. Hemen hiç bir eser son şekline girmemiş, vaktinde yazılmadığı için elimize de tam geçmemiştir. Klâsik değerleri halk edebiyatında aramak geçersizdir.

• Aynı nedenlerden ötürü divan edebiyatında yazılı gelenekçe

saklanan ve bütünüyle uyulan güçlü bir sanat disiplini vardır; hiç bir kural değiştirilmez, olduğu gibi uyulur. Cevaz verilmeyen tasarruflara hiç kimse cüret edemez. Bu güçlüklerin yenildiği yerlerde çok yoğun, özlü, mükemmel eserler çıkar ortaya. Sözlü gelenekçe kaba sınırları belirlenmiş halk edebiyatında ise sürekli bir değişim vardır. Hiç bir eser, tam kurallarıyla sınırlanmış değildir.

- Divan Edebiyatında nazım esas olmakla birlikte nazmın etkisinde kalan nesir de vardır. Zenginlik olanakları, ne kadar pahalı olursa olsun değerli eserlerin yazılmasını (hattatlık), süslenmesini (tezhip), ciltlenmesini (teclit) mümkün kılmış; belgeler elimize geçmiştir. Halk Edebiyatında nesir yoktur. Sözlü hikâyeler anlatımı tespit edilmemiş, halkın belleğine emanet edilmiştir. Cönk denilen dağınık derlemeler dışında kesin belgelerine sahip değiliz.

- Divan şiirinde yazılışı, imlâ benzerliğini temel sayan göz kafiyesi, halk şiirinde söyleniş yakınlığını, sesi değerlendiren kulak kafiyesi yürürlüktedir. Ne var ki yazılan şiirlerde oıgun ve tabii kafiyelere ulaşmak ne kadar mümkünse, söylenen eserlerde —zaman yokluğu yüzünden— bu başarıya ulaşılamaz. Onun için Divan edebiyatında yarım kafiye yoktur; çoğunluğu tam ve zengin (mukayyet) kafiyedir. Halk şiiri hemen baştan başa yarım kafiyeye dayanır.

- Köye göre kent, kasabaya göre büyük şehir merkezleri tabiata daha uzaktır şüphesiz. Biraz bunun etkisiyle, biraz edebî beğeni yüzünden Divan edebiyatında tabiat görüntülerine, toplum olaylarının gerçekliğine.. pek rastlanmaz; soyutlanmış bir dünyanın söz oyunlarıyla güçlenen ince sanat eseridir ortaya çıkan. Halk edebiyatında, yaşanan çevreyle yakından ilişkiler içinde bulunan gerçek bir dünyanın görüntülerini bulabiliriz.

- Divan edebiyatında sanatların özgürlüğü sağlanmış; şiir, müzikten ayrılıp uzaklaşmıştır. Halk edebiyatı ürünleri saz eşliğinde, ancak ezgilerinin edalarıyla anlamlandırılarak icra edilebilirler.

Soru 6 : Genel değerlendirmede Divan ve Halk edebiyatlarının benzeşen, ortak yanları yok mudur?

- İslâm-Türk toplumunun aynı coğrafya üzerindeki yaşantısı birbirine uzak iki edebiyatla temsil edilse bile aynı çağın ürünü olmaları bakımından Divan edebiyatıyla Tekke ve Halk edebiyatı arasında birçok noktadan benzeşmeler, yakınlıklar, ortaklıklar vardır.

- Başlıca yakınlık İslâmlık etki dairesinde olmaktan doğar. İna-

nış sistemi, dünyayı kabul ediş, hayat ve beğeni ölçüleri, hukuk-ahlâk anlayışı, kökü Kuran'a, hadislere, sünnete, içtihaaa dayanan bütün yücelikler, kahramanlar, adlar, kıssalar... aynı kaynaktan gelmektedir.

• Din eğitimiyle tartışmasız bir skolastik tutum yerleştiği için ne inanç konularında, ne başka alanlarda özgür düşünce yolları açıktır. Toplum olaylarının nedenlerini araştıran kuşkular, gerçek hayat değerlerini araştıran felsefi davranışlar yoktur. Bu konuda, 100 Soruda Felsefe El Kitabının bir cevabına bakabiliriz (Selâhattin Hilâv): «Anadolu Türk toplumunda felsefe niçin ortaya çıkmamıştır?»... «Gerekli toplum ve tarih şartları olmadığı zaman felsefenin de gereği yoktur; felsefi düşünce ortaya çıkamaz. Yunan düşüncesi, köleci toplumun ürünüdür, yani kölecilik aşamasına ermiş olan, işbölümü bir hayli gelişmiş bulunan ve ferdin toplumdan kopmuş, kendisini ona karşı koyabilmiş olduğu bir toplumun ürünüdür... İnsanoğlunun 'evreni kuran, evrenin kökünde bulunan ana madde nedir' sorusunu sorabilmesi için toplum tarafından, yani mitologya ve din tarafından evren hakkında yapılmış açıklamalardan uzaklaşması, onları eleştirici bir şekilde bilinçle ele alabilmesi, yani kendini toplum karşısında bir 'kişi', bir 'fert' olarak ortaya koyabilmesi zorunludur. Toplumun hakikat olarak ortaya sürdüğü ve genellikle kabul edilmiş bir görüşü ya da değer yargısını eleştirmek, irdelemek ve bu görüşten farklı bir cevaba varabilmek, yani 'hayır' diyebilmek için, kendini dış dünya karşısında **bağımsız bir özne** olarak kavrayan ferdin ortaya çıkması zorunludur. Bu özellik, genellikle Yakın-Doğu toplumlarında ve özellikle Anadolu Türk toplumunda mevcut değildir. Anadolu Türk toplumu, insanıa toplumun tam anlamıyla birlik ve bütünlük teşkil ettiği bir toplum değildir. Böyle bir topluma, ancak, ilkel topluluk ya da aşiret dediğimiz kuruluşlarda rastlıyoruz. Ama Anadolu Türk toplumu, köleci, feodal ya da kapitalist toplumlar gibi, sınıfların birbirinden kesin olarak ayrıldığı ve fertlerin tam anlamıyla ortaya çıktığı bir toplum da değildir... Bu toplumda fert ile toplum arasındaki kaynaşmışlık ve birlik 'amamen kaybolmamıştır; ama fert, kendini topluma bağlıyan göbekbağını da tamamen kopartmamıştır. Bu toplum, toplum yapısının en yukarısında yer alan ve yönetici yani hâkim olan bürokratlar (kapıkulları) ile köylerde yaşayan ve üretim yapan halk kütlelerinden teşekkül etmiştir. Bu toplumda sınıflar vardır (bürokratlar, zanaatkârlar, köylüler...) ama bunlar arasında kesin sınırlar olmadığı gibi herhangi bir sınıfın bir başka sınıfı devirerek toplum yönetimini ele alması gibi bir durum da yoktur. Yani tek tek sınıflara karşılık, toplumun bütünlüğü ve birliği ağır basmaktadır. Ayrıca, belli sınıflara mensup fertlerin bir başka sınıfa geçmesindeki kolaylık (bir köylü çocuğunun sadrâzam olabilmesi gibi), sı-

nıf mücadelelerinin Batıda görüldüğü gibi keskin ve amansız olmasını imkânsız kılan bir başka nedendir. Bu toplumda 'kendinde' sınıflar söz konusudur. Kendisi-için sınıflar yani kendi bilincine vararak kendi mücadelesini yürüten ve ölüm kalım savaşına giren sınıflar söz konusu değildir. Toplumun birlik ve bütünlük olarak agır basması ve sınıf mücadelelerinin iktidara yönelmiş bir ölüm kalım meselesine gelmemiş olması, Anadolu Türk toplumuna mensup ferdin ae Batıdaki bir «fert» haline gelmemesi sonucunu doğurmuştur. Tam anlamıyla fert haline gelemeyişi ise, 'felsefi' düşüncenin ortaya çıkamayışını açıklar. Çünkü, bu tür bir toplumda yaşayan insan, kendini toplum gerçeklerinden ve ideolojik, fikir dünyasından yeterince ayıramamakta; hür ve eleştirici bir düşünceye ulaşamamaktadır.. (Böylece) ideoloji, yani din, gelenek ve alışılagelmiş yaygın düşünce tarzları, felsefenin ve felsefe ihtiyacının yerini tutmaktadır. Üstelik bu ideoloji, her yerde görüldüğü gibi, hâkim sınıfların yararına çalışan bir dünya görüşüdür. Herhangi bir sınıf, bir başka sınıfın hâkimiyetini ortadan kaldırmak istediği zaman onun ekonomik gücünün temellerine saldıraığı kadar ideolojik dünyasına da saldırmak zorundadır... Oysa başlangıçta hür ve felsefi bir arayış olarak beliren İslâm düşüncesi, Doğunun geleneksel etkilerini de taşıyan Yakın-Doğu 'imparatorlukları diye adlandırabileceğimiz siyasî organizasyonlar kurulup yerleşince eleştirici ve araştırıcı niteliğini kaybeder. Din ve ideoloji, felsefenin yerini alır; felsefî düşünce sona erer.. Bundan ötürü Anadolu Türk toplumunda, batı anlamında bir 'felsefeden' söz edemeyiz...» (159-163).

● Bu yüzden her şey gibi sanat da geleneklere bağlıdır; devrimci değişikliklere rastlanmaz. Edebî eserlerin özünde güçlü düşünce atılımları olmadığı gibi biçiminde de (dış, şekil) kişisel ayrılıklara rastlanmaz. Yalnız dış değil, iç de belirlidir: Aynı konuların işlenişi, tema guruplaşmaları, kutsal kitaptan ve kaynak edinilen edebiyatlarla mitoslardan aktarılan motifler ve kıssalar... sanatçıyı özgür bırakmaz. Bu yüzden kuralları iyi bellenen bu edebiyatları yüzyıllarca aynı ölcülerin tutarlığı içinde incelemek mümkündür. İşte bu yüzden de «Edebiyat Bilgileri» adındaki böyle bir kitabın gerekliliği ortoya çıkar. Yeni dönemlerde sanatçıların kişilikleri güçlü, eserleri değişik olduğu için kolay kalıplara sığdırılamaz. Ama eskl edebiyatımızın ürünlerini, özellikleri iyi öğrenilmiş bir açıdan değerlendirmek kolayca mümkün olur.

● Gerek Divan, gerek Halk edebiyatında nesir önemsiz yer tutar. Bunda düşünce olanaklarının kısırlığı etkilidir. Gerçekten nesir, özellikle düşüncelerin geliştirilmesine elverişli bir anlatım yoludur. Daha çok süs ve özentiye, duygu ve izlenimlerin iletilmesine elverişli görünen nazım, her ikl edebiyat dalında da büyük yer kaplar. Gerek

halk tekerlemeleriyle masallarında, arasına manzum bölümler katılan halk hikâyelerinde; gerek seci denilen kafiyelerle güçlendirilen Divan inşâ'sında aynı ses arayışları göze çarpar. Bu dönemin nesrî de nazmın etkisindedir.

● Gerek Divan şiirinde gerek Halk şiirinde manzume, parça parça, nazım birimlerinin bütünlüğü sağlanmak amacıyle hazırlanır. Yani aslolan beyit ya da dörtlüğün, kendi içinde tam bir bütün oluşudur. Bunların vezin ve kafiye benzeşmesiyle bir araya getirilişi manzumeyi meydana getirir. Bu bakımdan her iki edebiyatta da plânlı bir kompozisyona rastlanmaz; eserler tutarlı ve bütün değildir. Onun için de her iki edebiyatın ürünleri nazım şekillerine göre ad alırlar, özel başlık taşımazlar.

Soru 7 : Yeni Devre Türk edebiyatı ne zaman, nasıl başlar? Nasıl bölümlenir?

● 13. yy. dan 19. yy.a kadar süren imparatorluk, yukarda açıklanan toplumsal düzeni içinde çeşitli aşamalardan geçmiş, nihayet kendisinden üstün ekonomik baskılar karşısında bağımlı bir sığınmaya zorlanmıştır. Yüzyıllarca «kâfir» diye nitelenen batıya yaklaşma çabaları, çok çeşitli yanlarıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır bugüne kadar. Üst yapı aydınlarının batılılaşmanın gereğine inanmaları, zamanın ve ortamın bir zorlaması olduğu kadar kendi varlıklarının da güvencesi olmuştur şüphesiz. Böylece 1839 Gülhane Hatt-ı Hümâyunu, 1856 Islâhat Fermanı, 1876 I. Meşrutiyet hareketi gibi aşamalardan geçerek toplumsal oluşum ölçüsünde edebiyatımızda da bir yenilik hareketi başlar. Ancak toplumda doğan bir eğilimin, kendi sözcülerini ve savunucularını bulması için bir kuşaklık zaman gerekli olduğundan, bazı belirtilere bakarak, Tanzimat Edebiyatının 1860'dan sonra başladığı kabul edilir (Bkz. 100 Soruda 19. yy. Türk Edebiyatı, özellikle 47-64).

● Yalnız edebi eserlerdeki özellikler toplamına, bir akım değilse bile birer ayrı küme olan beğeni guruplaşmalarına, ilkeler değişimine göre son yüzyıl edebiyatımızı şu aşamalarda inceliyoruz: 1860-1895 Tanzimat Edebiyatı; 1895-1910 Servetifünun Topluluğu (Edebiyat-ı Cedide); 1911-1925 Millî Edebiyat Akımı; 1925-1940 Cumhuriyet edebiyatı; 1940'dan bugüne Yeni Edebiyat.

● Aslında Tanzimat Edebiyatıyla Servetifünun topluluğu arasında —içinde yaşanan toplumsal koşulların yarattığı bazı sakınışlar ve nazım yenilikleri dışında— büyük ayrılık yoktur. Aynı şekilde İkinci Meşrutiyet (1908) sonrasında başlayan çeşitli uyanışların yarattığı Millî Edebiyat akımının Cumhuriyet sonrasında da belli bir çizgide sürdüğü-

nü düşünmek doğrudur; çünkü Türkiye Cumhuriyeti, Millî edebiyat akımının işlediği ilkeler üzerine kurulmuş ve o aoğrulara yaslanmıştır. Yalnız İkinci Dünya Savaşı yıllarında başlayun sanat kıpırdanışlarının bu savaş sonunda doğan yeni ortamda gelişmesiyle değişen Yeni Türk edebiyatının kendinden öncekilerden büyük sıçramalarla ayrıldığını kabul etmekte gerçeklik vardır. Böylece edebiyat ders kitaplarının alışılmış sınıflaması yerine son yüzyılda başlıca üç aşamayı gözden geçirmek, edebiyat bilgileri açısınaan doğru olacaktır: 1860-1910 Tanzimat ve Servetifünun **(Batılılaşma dönemi)**; 1911-1940 Millî Edebiyat Akımı ve Cumhuriyet **(Uluslaşma dönemi)**; 1941'den bu yana Yeni Türk Edebiyatı **(Çağdaşlaşma dönemi).**

- Son yüzyıl içindeki başlıca edebiyat degişimi; A) Önce dilde başlar; ayrı bir yüksek zümre dili yerine kamu oyuna seslenen ortak bir kültür dilinin oluşumuna çalışılır. B) Yeni türlerin doğuşu lie edebiyat, zamanına uygun bir içerik kazanmaya uğraşır; toplumsal gerçeklerin nedenleri araştırılır; zamana uygun ülküler atılır ortaya ve edebiyat kendi yalnızlık köşesinden çıkarak yeni bir toplum değeri kazanmaya girişir. C) İslâm uygarlığının gelenekıerinden kurtulmaya, Fars etkisinden sıyrılmaya niyetlenen sanatçılar ılk plânda bazı şekil değişiklikleri ve kavram zenginliği sağlarlar. D) Özellikle nesir alanındaki çalışmalar ve mensur türlerle (Gazete yazıları, roman, hikâye, tiyatro, eleştirl, tarih...) bir düşünce ve eleştiri edebiyatının ilk verimlerine kavuşulur. E) Klâsik doğu edebiyatları yerine Batı edebiyatları —özellikle Fransız edebiyatı— kaynak edinilir. F) İlk kuşaktan sonra eski edebiyatımızın hemen bütün biçim ögeleri (vezin, kafiye, nazım birimleri, nazım şekli, türler) bırakılarak aynı değerde yenileri edinilir. G) Yüzyılımızın başında toplum olaylarının sıkıştırmasıyla, doğal bir savunu ihtiyacıyle uluslaşma akımı başlar. Bu yerleşen ülkü, edebiyatımızın asıl değişimini hızlandıracaktır. Ama asıl mesele, ulusculuk bilincine verilen anlamların ayrılığındaaır.

Soru 8 : Son yüzyıldaki edebiyat değişimimizin değeri nedir? Batılılaşma hareketi, köklü bir devrim sonucu sağlamış mıdır edebiyatımızda?

- İslâm uygarlık dairesine girişimizin, bütün hayat ve edebiyatı toptan etkileyen kesin ve köklü bir değişim yarattığı bellidir. Toplumumuzda meydana gelecek yeni bir köklü değişimin de aynı oranda edebiyatımıza yansıması gerekirdi. Tanzimattan sonrakl edebiyatımızın ise ancak ufak tefek şekil değişiklikleri, bir iki tür denemesi ve bazı soyut kavramlar ithali biçiminde küçük çapta değişime uğradığını görü-

yoruz. O halde batılılaşma hareketinin toplumda nasıl oluştuğunu görmenin gereği vardır.

• 19. yy. da Osmanlı imparatorluğunun batılılaşma çabalarına girişmesi gerçek bir zorunluktur. Bu hareket yüksek zümrelerden geldiği için halka mal olmamış, halk hayatını değiştiren nitelikler getirmemiştir. Nitekim Tanzimat edebiyatçılarının hepsi yüksek bürokrasiye mensup kişilerdir ve iktidardan pay isterler. Örneğin bir yandan islâmcı-Osmanlıcı olan Namık Kemal bir yandan hürriyetçi ve meşrutiyetçidir. İmparatorluk içindeki azınlıkların bu durumaan en önce yararlanacağını bilmez gibidir. Ama 1. Meşrutiyet denemesinden sonraki son on yıllık ömründe eski coşkusunu yitirmesi ve susması iyice anlamlıdır.

• Tebaaya can, mal, namus güvenliği getiren Tanzimat fermanları bir yandan azınlıklara, bir yandan müsadereden kurtulan yüksek memur tabakasına yarar. Onun için batılılaşmayı, «hâkim zümrelerin, durumlarını yeni ekonomik ve tarihsel şartlara uydurarak sağlamlaştırmak isteyenlerin ideolojik silâhı» şeklinde yorumlayan görüşlerin gerçekliği vardır. Aslında hâkim güçler kendi otoritelerini azaltacak yollara doğallıkla başvurmıyacakları için yapılan değişiklikler gerçek bir devrim değil, ıslahat karakteri taşır. Çünkü «Anadolu Türk toplumunun sınıf yapısı, millî bir burjuvazinin ortaya çıkmasını sağlayacak durumda değildir. Devletin inanılmaz derecede güçlü oluşu, herhangi bir sınıfın bağımsız olarak kendini ortaya koymasını, yeni bir insan tipinin gerçekleşmesini imkânsız kılar... Türkiye'de ancak kapitalistlerle işbirliği yapabilecek derme çatma bir ticaret burjuvazisinin yaşamasına imkân verilebilmesi de, kapitalizmin kendisine ortak kabul etmiyecek derecede gelişme aşamasına ulaşmasındandır... Bu yüzden bizdeki batılılaşma hareketi, iç dinamikten ve sınıf mücadelesinden yani aşağıdan gelmediği gibi hâkim zümrelerin kendi iktidarlarını uzatmak için giriştikleri ama herhangi bir yapı değişmesini de gerçekleştiremiyen yalınkat bir hareket olarak kalmıştır. Hareket'in ekonomik, toplumsal ve siyasî alandaki bu yalınkatlığı, fikir hareketlerinde ve felsefede de aynen görülür... Çünkü ıslahat çağının aydını iki dünya arasında kalmış, eski dünyasını kaybetmekle birlikte yeni dünyasına henüz ulaşamamış bir aydın tipidir... Islahat devri aydını hem iyimser, hem de felsefî bakımdan idealisttir. Yani fikir, bilgi ve eğitim yoluyla toplum hayatını düzene kavuşturacağına inanır; meselenin her şeyden önce bir kültür ve ahlâk meselesi olduğunu söyler. Kültür ve ahlâkın bir neden değil bir sonuç olduğunu göremez. Bundan ötürü emir vererek tepeden devrim yapılabileceğini sanır; halkın bu devrimleri benimseyemeyişini anlayamaz ve hayretle karşılar. Bu arada, ıslahat hare-

ketlerine öndyak olan siyasî iktidarın da, geçmişten kalan davranışı sürdürerek fikir hayatını emir ve yasaklarla yönetmekte olduğunu unutmamak gerekir... Bu nesnel durum da bir düşüncenin, bilimin ve felsefenin ortaya çıkışını imkânsız kılan bir durumdur...» (100 Soruda Felsefe El Kitabı Selâhattin Hilâv, 163-168).

● Tanzimat çağının toplumsal özellikleri bunlardır. Ne var ki insan ögesi de unutulmamalı, taklit yoluyla bile olsa batılılaşan yeni kurumların yeni bir bilincin doğmasını gerçekleştireceği düşünülmelidir. Batı emperyalizmine karşı çıkışın aşaması aa bu duygusal yurtseverlik olacaktır. Böylece 19. yy. edebiyatı çelişkiler içinde yalpalar. Bir kuşak hiç olmazsa dil ve düşünce hayatını yaratmak istediği kamuoyu ile birleştirmeye çalışırken (Tanzimatçılar); ardından gelen küme, kişisel sıkıntılarını gereksiz bir sanatçılık inceliğine dönüştürürler. Servetifünun döneminde Türkçenin en koyu Osmanlıcaya doğru gerilemesi, toplumundan kopmuş aydının büyük yanılgılarından biridir. Böylece halksız ve memleketsiz bir edebiyat yaratılır. Romanda, tiyatroda yalnız İstanbul konak hayatı vardır; şiir, şekil yeniliklerini abartarak kendini savunur. Muallim Naci ve Recaizade arasındaki bir kafiye tartışması bile saraycа durdurulur; Namık Kemal, otoritenin buyruğunda üç yıldan fazla hapiste, 11 yıl sürgünde, üç yıl Avrupa kaçaklığında bölünür. Merkezî iktidarla uyuşan edebiyatçılar (Abdülhak Hâmit, Recaizade Ekrem, Ahmet Mithat ve Servetifünuncular...) edebiyatta gerçek bir devrim yapacak düşünce değerlerinden bilinçle uzak kalırlar. Halk yığınlarına yaslanmak gerçekliğini gösteren anti-emperyalist Mehmet Akif, dinden başka sarılacak kaynak bulamazken yeni ideologlar düşsel ülkülere sarılmak gereğini duyarlar: Turancılık.

● 20. yy. ın yarattığı ulusculuk hareketi, Kurtuluş Savaşı zaferine destek olan coşku ve inancı hazırlarsa da tam bir halkçılık hareketine dönüşemez. Bu yüzden edebiyatın en basit ögelerinde (vezin, nazım şekli...) sonu gelmez gibi görünecek oyalanmalar sürer. Dilimizin benliğine kavuşup özleşmesi de zaman zaman kösteklenen hızı yanısıra yanlış arıtmalarda anlamını biraz yitirir. Bu koşullar altında çağdaş bir toplumun ifadesi olması gereken edebiyatımız asıl atılımını yapabilmek için ikinci dünya savaşının bitimini bekler. Son otuz yılda ulaşılan toplam, Tanzimat edebiyatının başlangıcından 1940'lara kadar gelen dönemin bütün niyetlerini aşar. Bu dönemin özelliği de, aene de aydın-batılı kuşaklardan gelmesi, toplumun yeni edebiyatı bütünüyle benimseyememesidir. Edebiyatsız kalan yığınlar, radyo-sinema-televizyon gibi kosullayıcı etkilerin altına bunun için kolaylıkla girerler.

● Yeni devre edebiyatımızda meydana gelen değişimlerin önemce ve değerce büyük ve köklü olmayışı, kitabın ilgili bölümlerinde izlenebilir.

II. BÖLÜM

ANLATIM YOLLARI

NAZIM

Soru 9 : Edebiyatta birbirinden kesinlikle ayrılan anlatım yolları (ifade tarzları) nelerdir?

• Her insan bütün isteklerini (duygu, düşünce, tasarı, dilek ,anlatı konusu olaylar...) başka insanlara **konuşarak, yazarak** iletir. Bunun için içinde yaşadığı toplumun özel dilbilim işaretlerini kullanır. Çünkü her toplumda (bir gramer sistemi halinde örgütlenmiş, düşünce ve duyguları bildirmeye yarıyan boğumlu sesler bütünü olan) ayrı bir dil vardır. (Eski karşılığı lisan, çoğulu elsine).

• Dil, bir toplumun ortak malıdır. Ama işbölümü ve bilimler gelişimi ile bir toplumda geçerli olan dillerin hepsini bir kişinin bilmesi hemen hemen olanaksızdır: Din (ibâdet) dili; bir çağa, bir yazara özgü kelime hazinesi ve söz dizimi (Divan dili, Tanzimat dili, örneğin Tevfik Fikret'in dili...); hukuk dili, tıp dili, bilim dili, kültür dili...

• Toplum, dilini yeni kuşaklara eğitim yoluyla aktarır ve öğretir. Böylece psikolojik bakımdan gözlenmiş olan insan yetişmesinde; seslerin öğrenimi, telâffuzun öğrenimi, gramerin öğrenilmesi, ömür boyunca yeni kavramlarla kelimelerin öğrenimi, yazı öğrenimi, başka dillerin öğrenimi, bilinen dilin kültür dili haline getirilmesi amacıyle edebî, fikrî eserlerin okunması... sürer gider.

• Okuma yazma ve okul eğitiminden geçmemiş kişiler bile bir toplumda yaşar ve birbiriyle ilişki kurabilirler. Çünkü kültür dilinden önce geçerli olan bir günlük dil, yaşama dili varır. Bu bakımdan eğitim kademelerinde kültür dilini edinmemiş olan kişiler, dili, genellikle kulaktan dolma, işitilerek öğrenilen bir düzeyde, çok zaman gramer kurallarını hiçe sayarak kullanabilirler. Bu dile çeşitli mimik, işaret ve

jestler katılarak anlatım güçlendirilmeye çalışılır. Onun için günlük konuşmada çeşitleri olan anlatım yollarından söz edilemez.

- Dille yaratılan sanat eserlerinde ise (edebî eser), ister sözlü ister yazılı olsun, toplumun ortalama düzeyini aşan bir olgunluk ve zenginlik vardır. Ayrıca anlatımın gerektirdiği kurallılık, düzgünlük, doğruluk, güçlülük etkililik... gibi nitelikler. Onun için **edebiyatta**, amaçta ayrılan iki anlatım yolu bulunmuş ve kullanılmıştır. (Burada Molière'in M. Jourdain tipini hatırlayabiliriz. Güzel bir mektup yazmanın yöntemini ararken konuştuğu dilin 'nesir' olduğunu duyunca kendisine bunu öğretmemiş olanlardan yakınır. Aslında M. Jourdain'in konuşması gelişigüzelse elbette ki nesir de değildir. Ama edebiyat eğitiminden geçmiş kişilerin hatasız konuşmaları, yazıya geçirildiği zaman nesir olabilir).

- Yaşayan dilden çıkarılan gramer kuralları; toplumsal bir olgu olan dilin varlığında, düşünce sisteminin (mantık) isterlerine uygun ilkeler tespit etmiştir. Bu bakımdan düşüncelerimize uygun yönde isteklerimizi düz ve doğal olarak anlatmaya nesir denir. (Dil ve edebiyatımız en az bin yıldır Arapça-Farsça'nın etkisinde olduğu için hemen bütün edebiyat terimleri de o dillerden alınmadır).

- Düz ve doğal bir anlatımın edebiyat eseri olarak, daha önce doğması gerekir gibi görünür. Ne var ki, örneğin çocuklarda olduğu gibi, duygusal bir dilin düşünsel bir dilden önce meydana geldiği de gerçektir. Bu yüzden en eski toplumdan başlayarak bir duygu anlatımı olan nazım, nesirden önce var olmuş, ilk edebiyat eserleri de nazım halinde doğmuştur: İsteklerin ölçülü ve ahenkli bir anlatımla iletilmesi.

Soru 10 : Nesir'le nazm'ın ayrılıkları ve nazm'ın öğeleri nelerdir?

- Arapça nazm sözünün kök anlamı; dizme, sıralama, tertip'leme, düzene koymadır. Duyguları, istekleri, ahenk ve ritm sağlayan herhangi bir ölçüye göre sıralanan sözlerle anlatma; gerekli ses benzeşmeleri katarak etkiyi çoğaltmadır. (Nazım yazana **nâzım**, nazım halindeki eserlere **manzum**, boyutları belli bir nazım parçasına **manzume** denmiştir; yeni karşılığı **koşuk**.)

- Nesirle yaratılan bir eserde değişmez ve vazgeçilmez ilke, mantıkî plâna uygun düşen dil kurallarını doğru kullanmaktır. Nazımda amaç; en ahenkli, en etkili, en olgun ses yapısını bulmak olduğu için, buna engel olan durumlarda dil kurallarının bozulmasına göz yumulabilir.

• Nazma ahenk (aslı Farsca: âheng-uygunluk, düzen), ritm (Aslı Lâtince'den Fransızca: rythme-düzenli aralıklarla yineleme yoluyla düzenlilik sağlama, yeni Türkçede Düzün) kazandıran ögelere, yollara başvurma zorunluğu, anlamı, anlaşılmayı ikinci plâna atabilir. Ses ve sözün, çağrışım ve duygu kolaylıkları yaratan tekrarların kullanımı, nazma bir müzik etkisi de katar (Bu yüzden en eski manzumeler hep ezgiyle birlikte doğmuştur, müzik eşliğinde okunur. Yunanca lirik kelimesi lyra denilen çalgıyla birlikte seslendirilen şiirleri belirtir; bugünkü dilde armoni sözüyle karşılanan «harmoni» kavramı da, Yunan mitologyasında kuvvet ve savaş tanrısı Ares'le güzellik tanrıçası Aphrodite'den doğan ideal güzellikteki kızın adıdır.)

• Nazımda duyguların işlenmesi, onun amacına uygun bir kullanımdır. Bu ilke, nazımda düşünce yoktur anlamına gelmez. Duygusal bir coşku yaratmayı amaç edinen nazım; düşüncelerin de en kolay iletilen, en çabuk etkileyen, genellikle herkesçe paylaşılabilen bölümünü yüklenmeyi tercih eder. Hatırda tutulmayı, ezberlemeyi kolaylaştıran, unutmayı zorlaştıran çağrışım ilişkilerine dayanır. Söz gelimi Kuran, nazım değilse de iyice belirgin seci kafiyeleriyle nazma yakın dikkatli bir nesirdir.

• Nazmın en küçük birimi mısra (dize), bu bakımdan bir anlam birliği değil bir ses ve ahenk bütünlüğüdür. Hiç bir ölçüye uymasa bile yaratıcısının bulduğu ve vazgeçmediği özgün bir yapıdadır, değiştirilemez. Bu konuda Yahya Kemal Beyatlı'nın **«Mısra, haysiyetimdir»** sözü hatırlanabilir. Bir mısradan fazla kümelere bent diyoruz.

• Nazmın aradığı ahenkli ve etkili anlatım, öteden beri şu üç öge ile sağlanmıştır: Vezin, Kafiye, Nazım Şekli. Bir manzumede bu ögelerin bulunması da bulunmaması da edebiyatın geçmişindeki genel kuralları küçümsetmez. Özellikle son devir edebiyatımızda önemleri gittikçe azalır gibi görünen bu konuları işlemek; yüzyıllarca bu alanda ve bu yollarla verilmiş eserlerin değerlerini ölçmek bakımından çok gereklidir.

• Nazımda kullanılan ahenk ölçülerine vezin denir (Arapça olan kelimenin aslı vezn, kök anlamı tartı, tartılma, artma, ağırlık'dır.) Dillerin yapı özelliklerine göre doğan vezinler nazımda bir araç olarak kullanıldığı halde, zamanla aşırı bir önem kazanarak amaç gibi görünmüştür. Örneğin ahenkli, etkili, güzel sesli bir anlatım sağlama yolunda vezne başvuran nice nâzım; vezne uyulduğu zaman amaca ulaşılacağını sanarak dilin olanaklarından çok vezin kurallarına uyma gereğini duymuştur.

• Yapı özelliklerine göre biçimlenen vezinlerden edebiyatımızda iki tanesi kullanılmıştır: **Hece vezni, aruz vezni.** Yapıca birbirine ben-

zemeyen aruz vezni ile hece vezninin birlikte kullanıldığı, birinin unutulduğu, ikisinin de değerden düşmüş gibi göründüğü dönemler vardır edebiyatımızda. Hece vezninin mısra içindeki hece sayılarına ve duraklanmalarına dayanan ilkesi; hece yapıları bakımından farklı olan dillerin bu özelliği değerlendiren sistemleriyle çelişki halindedir. Aslında Türk edebiyatında aruz gibi bir vezin kullanılması, başlıbaşına bir dil sorunu olmuştur.

• Çoğunlukla nazım yapısındaki eserlerin ulaştığı en üstün söz sanatı değerine şiir denmiştir. Bu bir anlatım yolu değil, özellikle belli bir anlatım yoluyla erişilen edebi düzeydir. Eskilerin nazımla şiiri karıştırmalarına, aynı şey saymalarına, bir dönemde de «mensur şiir» yazılabileceği sanısına... nazımla nesrin sonundaki «Şiir» bölümünde yer verilecektir. Şimdi sırasıyle nazmın ögelerine geçebiliriz.

1. Vezinler

Soru 11 : Hece vezninin özellikleri nelerdir? Edebiyatımızda kullanılan hece ölçüsünün başlıca kalıpları hangileridir?

• Türkçe'nin yapı özelliklerine uyan hece vezni, bir manzum parçanın dizelerinde hece sayısı eşitliğine dayanır. Dilimizde ses değeri bakımından birbirinden farklı heceler (kısa, uzun, çok uzun) olmadığı için, dizelerdeki hece sayısı eşitliği, ses değeri bakımından da doğal bir eşitlik demektir.

• Hece vezninin Türk şiir tarihi boyunca kullanımı, dizelerde hece sayılarının eşitliğiyle yetinilmediğini, her kalıbın uygun duraklamalarla bölündüğünü göstermektedir. Demek ki ulusal beğeni; bazı kalıplarda güzellikler bulduğu gibi, bunların bölünmelerini de belirlemiştir.

• Şüphesiz bir sanatçı istediği hece sayısında dizelerle istediği gibi duraklar kullanabilir; ya da duraksız vezinler uygulayabilir. Ne var ki sanatçılar da içinde doğup yetiştikleri toplumun etkisinde, kendilerini eğiten ulusal beğeninin izindedirler ister istemez. Bu bakımdan yüzyıllarca ozanlarımız, toplumun en çok tercih eder göründüğü kalıpları kullanmış; ulusal beğeninin üstün tuttuğu durakları uygulamışlardır.

• A) Dizelerde hece sayısı eşitliği; B) Her kalıbın uygun duraklanışı, hece vezninin temel ilkeleri ise de bir öge daha var; C) Duraklar kelimeleri bölmemeli; sözlerin bitiminde, hiç bir zorlanmaya meydan vermeyen doğallık ve gereklilikte görünmeliair.

• Hece vezni, bu çeşit ölçüye yapısı elverişli olan başka bazı

dillerde de kullanılır. Örneğin Fransızcada. Ne var ki her dizede eşit sayıda hece bulundurma dikkati, bu ölçünün ortak ilk ilkesidir. Bundan sonra ulusal beğenilerin tercihine göre değişir. Tek bir örnek bile aradaki kesin ayrılıkları özetlemeye yetecektir. Fransız şiirinde yüzyıllarca en çok ilgi görmüş olan kalıp 6/6 duraklı 12'li aleksandren'dir (Fr. Alexandrin). Bu kalıp Türk şiirinde pek az kullanılmış, bir iki örnekle yetinilmiştir. Buna karşılık edebiyatımızda en çok kullanılan kalıp ya 6/5, ya 4/4/3 duraklı 11'li vezindir. Bu konudaki ayrılık, Fransızların genellikle çift sayıda kalıpları. Türklerin çoğunlukla tek sayılı kalıpları sevdiklerini söylemeye kadar genişletilebilir.

- Türk zevkinin en çok beğendiği, sevdiği, alıştığı, aradığı kalıplar şunlardır: 1 Yedili (Duraksız, 4/3 duraklı; azınlıkla 3/4); Manî vezni.

2 - Sekizli (Duraksız, 4/4 duraklı); İlâhi, Nefes vezni.

3 - 11'li (6/5, 4/4/3 duraklı); Koşma vezni.

4 - Ondörtlü (7/7 duraklı); son dönem şiirleri.

- Edebiyatımızda en azı 5, en çoğu 19 hece tutarında dizelere uygulanmış kalıplara rastlanabilir. Şairler istediği kalıbı kullanmakta özgür oldukları için bazı denemeler yapmışlar; alışılmış kalıpların dışında yeni ahenk olanakları aramışlardır. Buna hiç bir sınır konamaz. Ama halkın beğenisi, yüzyıllarca uygulanmış bu çeşit denemelerle arayışların ortalamasından oluştuğuna göre başka kalıplar kullanmak genellikle etkisiz olmuştur.

- Dil, ulusun ortak malıdır. Dilin, başlangıcı kişisel bile olsa zamanla anonimleşen önemli öğeleri arasında deyimler ve atasözleri özel bir yer tutar. Halkın ortaklaşa kullandığı bu kalıplaşmış söz kümeleri de, bazı vezin ve kafiye değerleri taşırlar; elbette burada uygulanan ölçü hece veznidir.

Soru 12 : Hece veznînin çeşitli kalıplarının edebiyatımızdaki kullanım örnekleri nelerdir?

- Deyim ve atasözlerinin de, halkın ortak emeği ve zaman etkisiyle birer söyleniş kolaylığı, güzelliği, ölçülülüğü kazandığını değerlendirmek ve Türkçe'de hece vezninin —nazım aşındaki— kalıplarına örnek vermek için işe oradan başlıyalım:

- **A) Deyimler:**

Abacı, kebeci; sen neci — 3/1/3

Akıl var, yakın (iz'an) var — 3/3

Alacağına şahin, vereceğine karga	7/7
Al aptestini, ver pabucumu	5/5
Al allah kulunu, zapteyle delini	6/6
Aldı ele, girdi yola	4/4
Alı al, moru mor	3/3
Alî kıran baş kesen	4/3
Allah bana, ben de sana	4/4
Almazsın satmazsın, pazarda işin ne	3/3/3/3,6/6
Al takke ver külâh	3/3
Anca beraber kanca beraber	5/5
Ben hancı sen yolcu	3/3
Bir mum al da derdine yan	4/4
Davul boynunda, tokmak elinde	5/5
Dediği dedik, çaldığı düdük	5/5
Gelen ağam, giden paşam	4/4
İşte geldik gidiyoruz, şen olasın Halep şehri	4/4/4/4
Karaca kuruca, gönlüme görece	6/6
Leb demeden leblebiyi anlamak	4/4/3

- **B) Atasözleri:**

Acele işe şeytan karışır	5/5
Acıkan doymam, susayan kanmam sanır	5/7
Acıyan uyumuş, acıkan uyumamış	6/6
Aç köpek fırın deler	3/4
Adam adama yük değil, can gövdeye mülk değil	8/7
Ağalık vermekle, yiğitlik vurmakla	6/6
Ağız yer yüz utanır	3/4
Aç ne yemez, tok ne demez	4/4
Ağustosta gölge kovan zemherîde karnın ovar	4/4/4/4
Analı kuzu, kınalı kuzu	5/5
Alet işler, el övünür	4/4
Anasına bak kızını al, kenarına bak bezini al	4/4/4/4
Asıl azmaz, bal kokmaz	4/3
Aşk ağlatır, dert söyletir	4/4
Avcı ne kadar av bilse, ayı o kadar yol bilir	8/8
Ava gelmez kuş olmaz, başa gelmez iş olmaz	4/3-4/3

- **C) Nazım örnekleri:**

(Duraksız 5 Hecell)

Bilmem nideyim
Aşkın elinden
Kande gideyim
Aşkın elinden

Yûnus'un sözü
Doğrudur özü
Kan ağlar gözü
Aşkın elinden.

(Yunus Emre, XIV. y.y.)

(Duraksız 6 hecell)

Şehirde bu kasvet,
Rüzgârda bu dâvet,
Enginde hürriyet
Serde gençlik varken;
Beyaz açılırken
Bu mavi sularda
Her gün binbir yelken
Anî bir kararda
Edip şehre vedâ,
Niçin acep niçin
Sen de bir geminin
Yolcusu değilsin?
Şehirde bu kasvet,
Rüzgârda bu dâvet,
Enginde hürriyet
Serde gençlik varken.

(C. S. Tarancı-Hergünkü Şarkım)

(Duraklı-duraksız 7 hecelller. Bkz. Mâniler)

Dost ilinin haberin
Disem işide misin
Yoldaş olup ol yola
Sen bile gide misin

Ol ilin bağı olur
Şerbetl ağu olur
Kadeh tutmaz ol ağu
Nûş edip yuda mısın

İşbu tenin terkibl
Od u yel toprak sudur
Yunus sen gör özünü
Suda toprakta mısın.

(Yunus Emre)

Kurudu artık otlar
Bitmiyor tazeleri;
Birikinti sularda
Yaprak cenazeleri.

Döndü yayladakiler,
Erdi bağlarda batı;
Ovalar daha geniş,
Kayalar daha katı.

Başım avuçlarımda,
Bir avuç külçe hüzün,
Düşüyor gözlerime
Çiğ taneleri güzün!

(Kemalettin Kamu, Güz, 1939)

8'li (4/4 duraksız)
Ne hasta bekler sabahı
Ne kanlı şehidi mezar,
Ne de şeytan bir günahı
Seni beklediğim kadar.

Geçti, istemem gelmeni,
Yokluğunda buldum seni.
Bırak vehmimde gölgeni...
Gelme, artık neye yarar?

(Necip Fazıl Kısakürek, Beklenen, 1938)

Genç kızların rüyasına
Giden gecelerim vardır.
Minareler arkasından
Gelen gecelerim vardır.

Vardır insanın kalbinden
Bir şey alan gecelerim.
Vardır ormanlara bile
Uyku veren gecelerim.

Eşyâlardan gelen sesi
Seven gecelerim vardır.
Ve öten bütün kuşlara
Düşman gecelerim vardır.

(Fazıl Hüsnü Dağlarca, Gecelerim, 1940)

Ne güzel geçti bütün yaz
Geceler küçük bahçede...
Sen zambaklar kadar beyaz
Ve ürkek bir düşüncede;
Sanki mehtaplı gecede
Hülyan, eşiği aşılmaz
Bir saray olmuştu bize;
Hapsolmuş gibiydim bense,
Bir çözülmez bilmecede.
Ne güzel geçti bütün yaz,
Geceler küçük bahçede.

(Ahmet Hamdi Tanpınar, Bütün Yaz, 1940)

Gözüm görmiye can atar,
Ellerine değsin, yeter!
Mektup olur satır satır,
Posta posta gider gönül.

Sensiz onulur mu yara?
Gönle teselli her çare!..
Ümit olup, tabiplere,
Hasta hasta gider gönül.

Menekşelerde mazıdır,
Gelinciklerde sızıdır,
Defne'de kara yazıdır;
Dosta dosta gider gönül.

(Zeki Ömer Defne, Tebdil Gönül, 1941)

Ben bir rüya gördüm akşam
Yeşil giymişim üstüme
Besbelli şiir yazarım
Kalem almışım destime

Defler vuruldu önceden
Sazlar çalındı inceden
Döşek sermişler yoncadan
Bir nur doluyor cismime

Tepsilerde vişne kiraz
Şerbet içtim kandım biraz
Dedim gayrı durmak olmaz
Remil atılsın ismime

Oktay der ki yoktur hiylem
Seni bana yazmış Mevlâm
Müjde usul boylu sunam
Müjde eşime dostuma

(Oktay Rifat, Rüya, 1944)

(9 heceli, 5/4, 4/5, duraksız)
Ne hoş, ey güzel Tanrım, ne hoş!
Maviliklerde sefer etmek.
Bir sahilden çözülüp gitmek
Düşünceler gibi başıboş.

Açsam rüzgâra yelkenimi,
Dolaşsam ben deniz deniz
Ve bir sabah vakti, kimsesiz
Bir limanda bulsam kendimi.

.....
Ne hoş, ey güzel Tanrım, ne hoş!
İller, göller, kıtalar aşmak,
Ne hoş deniz deniz dolaşmak
Düşünceler gibi başıboş.

Versem kendimi bütün bütün
Bir yelkenli olup engine.
Kansam bir an güzelliğine
Kuşlar gibi serseri ömrün.

(Orhan Veli Kanık, Açsam Rüzgârda)

10 Heceli (Duraksız, 5/5)

Borazanbaşı, borazanbaşı!
Akşamları batan güne karşı
Alışılmış bir ibâdet gibi
Çaldığınız o İstiklâl Marşı
Yıllardır her kulakta yer etmiş,
Gür nağmesiyle tıtarken arşı.
Az rastlanır bir huşû içinde
Ayakta dinleriz bütün çarşı.

(C.S. Tarancı İstiklâl Marşını Dinlerken)

Bir bıçak saplı durur göğsünde
Hangi su tasına uzansan boş.
Hangi pencereye koşarsan koş
Aynı siyah güneş gökyüzünde.
Aynı siyah güneş, aynı sıyah,
Aynı susayış aynı koşuş aynı
Oof! Hep aynı şey aynı şey aynı şey,
Aynı, aynı, aynı, aynı!..

(Ahmet Muhip Dıranas, Bitmez Tükenmez Can Sıkıntısı, 1948)

Not: Son üç dize özgürdür.

11'li (6/5, 4/4/3)

.....
Sükûtun bahçesi tılsım ve pınar
Yıldızdan cümlesi karanlıkların;
İklimler dışında ezeli bahar
Mevsimler içinde tükenmez yarın.

İçimizde sonsuz çalkanan deniz,
Gülümseyen yüzü kaderin bize,
Yıldızların altın bahçesindeyiz,
Ebediyetinle geldik dizdize.

(A. H. Tanpınar, Şiir, 1936)

Henüz ağaçların bu bahçelerde
Bütün yemişleri dalda sarkıyor.
Ümitlerin mola verdiği yerde
Geceler bir deniz gibi akıyor.

Baksam bir uzaklık var hangi yana
Ve hangi eşyaya dönsem bir ayna.
Varmak istediğim uzak limana
Gemiler beni almadan kalkıyor.

Ne geldi gün daha, ne çaldı saat
Uçurmuyor beni henüz bu kanat.
Sen, sabırsızlanma kapımda, ey at,
Daha gözlerimi güneş yakıyor.

(A. M. Dıranas, Yaşamaktayken, 1936)

Gel vatan yas tutan ocaklarla gel!
Oğul Mustafa'lı kucaklarla gel!
Gel, kara yazılı çiçeklerle gel!
Dol gözüme vatan, Ata'n geçiyor!

.....
Bir millet kolunca sallar üstünde,
Bir vatan boyunca yollar üstünde,
Dağlar bedeninde küller üstünde,
Kanayı kanayı bir tan geçiyor.

.....
O bindi: al atlar kesildi yağız,
O indi: bir ynnardağ oldu Yavuz,
19 sonteşrin... delirdi deniz...
Hâlâ Marmara'dan o an geçiyor.

Defne'm, dal yaprak ol seril yerlere!
Bak, selâma durmuş minarelere!
Bir şair şehirden bir âşık şehre
Destanlar üstü bir destan geçiyor.

(Zeki Ömer Defne, Ayrılış Destanı, 1944)

Yaman olur yaylaların çiçeği,
Solar gider her gün yerde, ne fayda.

İnsan olan insan halinden bilir,
Bilir ama en son günde, ne fayda.

.....
Zaman olur kıymetini bilirler,
Zaman olur sana ümit verirler.
En sonunda yerden yere vururlar,
Talihsizlik varsa serde, ne fayda.

(Cahit Külebi, Koşma, 1944)

12 Heceli (6/6, duraksız)

Hoyrattır bu akşamüstüler daima!
Gün saltanatiyle gitti mi bir defa
Yalnızlığımızla doldurup her yeri
Bir renk çığlığı içinde bahçemizden,
Bir el çıkarmaya başlar bahçamızdan
Levanta çiceği kokan kederleri;
Hoyrattır bu akşamüstüler daima!

Dalga dalga hücum edip pişmanlıklar
Unutuşun o tunç kapısını zorlar,
Ve ruh atılan oklarla delik deşik.
İşte doğduğun eski evdesin birden,
Yolunu gözlüyor lâmba ve merdiven.
Susmuş ninnilerle gıcırdıyor beşik
Ve cümle yitikler, mağluplar, mahzunlar...

Söylenmemiş aşkın güzelliğiyledir
Kâğıtlarda yarım bırakılmış şiir,
İnsan yağmur kokan bir sabaha karşı
Hatırlar bir gün camı açtığını,
Duran bir bulutu, bir kuş uçtuğunu,
Çöküp peynir ekmek yediği bir taşı...
Bütün bunlar aşkın güzelliğiyledir.

Aşklar uçup gitmiş olmalı bir yazla,
Halay çeken kızlar misali kol kola.
Ya sizler! Ey geçmiş zaman etekleri,
İhtiyar ağaçlı kuytu bahçelerden
Ayışığı gibi sürüklenip giden;
Geceye bırakıp yorgun erkekleri
Salınan etekler fısıltıyla, nazla,

Ebedî âşığın dönüşünü bekler
Yalan yeminlerin şahidi çiçekler
Artık olmayacak baharlar içinde.
Ey ömrün en güzel türküsü aldanış,
Aldanı Gelmiş olsa bile ümitsiz kış;
Her garipsi ayak izi kar içinde
Dönmeyen âşığın serptiği çiçekler.

Ve sen ey, esen dallar arasından
Bir parıltı gibi görünüp kaybolan,
Ne istersin benden akşam saatinde
Bir gülüşü olsun görülmemiş kadın;
Nasıl ölümsüzsün aynasında aşkın.
Hâtıraların bu uyanma vaktinde
Sensin hep sen, esen dallar arasından.

Ey unutuş! Kapat artık pencereni,
Çoktan derinliğe çekmiş deniz beni,
Çıkmaz artık sular altından o dünya.
Bir duman yükselir gibidir kederden
Macerası çoktan bitmiş o şeylerden.
Amansız gecenle yayıl dört yanıma.
Ey unutuş! Kurtar bu gamlardan beni.

(A. M. Diranas, Olvido, 1947)

13 Heceli (4/4/5,8/5)

Akşam olur, güneş batar şimdi buradan
Garip garip kaval çalar çoban dereden
Pek körpesin esirgesin seni yaradan
Gir sürüye kurt kapmasın, gel kuzucağım,
Sonra yârdan ayrılırsın, ah yavrucağım.

(Ziya Paşa, Türkü, 1870)

Hava keskin bir kömür kokusuyla dolar,
Kapanırdı daha gün batmadan kapılar.
O afyon ruhu gibi baygın mahalleden
Hayalimde tek çizgi bir sen kalmışsın, sen;
Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen
Gözlerin, dişlerin ve ak pak gerdanınla
Ne şirin komşumuzdun sen Fahriye Abla!

Eviniz kutu gibi küçücük bir evdi,
Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;
Güneşin batmasına yakın saatlerde
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir derede,
Yaz kış yeşil bir saksı pencerede;
Bahçede akasyalar açardı baharla
Ne şirin komşumuzdun sen Fahriye Abla!

Önce upuzun sonra kesik saçın vardı;
Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı;
İçini gıdıklıyordu bütün erkeklerin
Altın bileziklerle dolu bileklerin.
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;
Açık saçık şarkılar söylerdin en fazla,
Ne çapkın komşumuzdun sen Fahriye Abla!

Gönül verdin derlerdi o dalikanlıya,
En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya.
Bilmem şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın,
Hâlâ, dağları karlı Erzincan'da mısın?
Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın;
Hâtırada kalan şey değişmez zamanla
Ne vefalı komşumdun sen Fahriye Abla!

(A. Muhip Dıranas, Fahriye Abla, 1935)

14'lü (7/7 duraklı, karışık)

Düşen yapraklarının arkasından cırpınan
Bir dal gibi bakarım dünkü şiirlerime;
Zavallılıklarının sucu benimken, inan
Onlara zulmedecek zaman benim yerime.

Sevdâ başımda ateş, gurbet içimde düğüm...
Yangından çıkan eşyâ gibi kırık döküğüm.
Fakat bunlar değildir uğruna yaş döktüğüm,
Yanarım benden evvel can veren eserime.

(F. N. Çamlıbel, Yanarım, 1926)

Kar yağıyor, yine kar yine mahşer gibi kar,
Sanki güller içinde gülen taze kadınlar,
Bana beyaz buseler, beyaz buseler yollar;
Sanki güller içinde gülen taze kadınlar.

Bir rüyâ görür gibi gözümde sevinçler var,
Beyaz bir sükût işte: Kar yağıyor, kar, kar, kar;
Sanırım ki ucuyor gözümde hâtıralar.
Beyaz bir sükût işte: Kar yağıyor, kar, kar, kar...

(C. S. Tarancı, Kar ve Hâtıralar, 1933)

İndir perdelerini şu biten günümüzün,
Kapıyı sen kilitle, sen yanıbaşımda kal!
Eşikte can veriyor, dinliyelim, o kartal,
Beraber dinliyelim sustuğunu gündüzün.

Duyulmaz oldu şehir... Perdeler ve dört duvar,
Bir su sesi, bir saat, çinkoda tıkırtılar,
Kalbim! Saçaklardaki kuşlardan gelen hüzün.

(Ziya Osman Saba, Oda, 1936)

Ey hâtırası içimde yemin kadar büyük,
Ey bahçesinin hoş günlere açık kapısı,
Hâlâ rüyâlarıma giren ilk gözağrısı,
Çocuk alınlarda duyulan sıcak öpücük.

Ey sevgi dalımda ilk çiçek açan tomurcuk,
Kanımın akışını yenileştiren damar,
Gül rengi ışıkları sevda dolu akşamlar
İçime yeni bir fecir gibi dolan çocuk.

(Orhan Veli Kanık, Oarlstys, 1937)

15 Heceli (4/4/4/3, duraksız)

— Fırtına var...
— Varsın olsun, kıyâmetler koparsın;
Sen yolunda bir büyük dev adımiyle ilerle.
Durma, yürü; ayakların yürümekten kabarsın;
Ölümlerden kurtulunur ileriye gitmekle!...
Ziyânı yok, sendele, düş şu geçitten uzaklaş;
Atacağın her adımla menziline koş, yaklaş;
Yürü, yürü; yarı yolda kalma, haydi ileri!..

(M. Emin Yurdakul Yolcu, 1905)

Bir ülke ki câmlinde Türkçe ezan okunur,
Köylü anlar mânâsını namazdaki duanın...
Bir ülke ki mektebinde Türkçe Kuran okunur,
Küçük büyük herkes bilir buyruğunu Hüdânın...
Ey Türkoğlu, işte senin orasıdır vatanın!

Bir ülke ki toprağında başka ilin gözü yok,
Her ferdinde mefkûre bir, lisan, âdet, din birdir..
Meb'ûsânı temiz, orda Boşo'ların sözü yok;
Hudûdunda evlâtları seve seve can verir;
Ey Türkoğlu, işte senin orasıdır vatanın!

Bir ülke ki çarşısında dönen bütün sermâye,
Sanatına yol gösteren ilimle fen Türk'ündür;
Hirfetleri birbirini dâim eder himâye;
Tersâneler, fabrikalar, vapur, tiren Türk'ündür;
Ey Türkoğlu, işte senin orasıdır vatanın!

(Ziya Gökalp, Vatan, 1918)

Değil kardeşim, dal yeşil değil, gök mavi değil;
Bilsen, ben hangi âlemdeyim, sen hangi âlemde.
Aklından geçer mi dersin aklımdan geçen şeyler
Sanmam. Yıldız ve rüzgâr payımız müsavi değil.
Sen kendi gecende gidersin, ben kendi gecemde;
Vazgeç kardeşim, ayrıdır bindiğimiz gemiler.

(C. S. Tarancı, İmkânsız Dostluk, 1944)

16 Heceli (4/4/4/4, 8 li vezinle dörtlük biçimine dönüşebilir)

Biz dünyadan gider olduk, kalanlara selâm olsun;
Bizim için hayır dua kılanlara selâm olsun,

Ecel büke belimizi, söyletmiye dilimizi;
Hasta iken halimizi soranlara selâm olsun.

.....
Selâ vereler kastımıza, gider olduk dostumuza
Namaz için üstümüze duranlara selâm olsun.

Derviş Yunus söyler sözü, yaş doludur iki gözü
Bilmeyen ne bilsin bizi, bilenlere selâm olsun.

(Yunus Emre, XIV. yy.)

19 heceli (4/4/4/4/3)

.....
Kara toprak içersine düşen her şey bir yığın kül oluyor;
Gûya ki bir kasırga var, bunu ona onu buna katıyor
Bir el var ki çürük kefen parçasını çiçek yapıp atıyor,
Evet hayat bir taraftan boşalıyor, bir taraftan doluyor.
Kimbilir kî, şu fâninin vücudundan bugün bizde neler var?
Belki benim şu sıtmalı dudağımın ateşleri onundur...

(Mehmet Emin Yurdakul, Ölü Kafası, 1914)

Soru 13 : Edebiyatımızın tarihî boyunca hece vezninin gelişimi nasıl olmuştur?

• Pek sayılı örneklerine bakarak Orta Asya Türk şiirinin hece veznini kullandığını düşünüyoruz. Ama Anadolu'daki halk şiirinin kökü olan bu edebiyat canlı bir etkî geleneği halinde değildir, sanki yeniden bulunmuştur.

• İslâmlık etkisiyle, sistemleştirilmiş, kurallara bağlanmış, çeşitlendirilmiş aruz kalıpları İran şiirinden alınarak şiirimize girince Türkçe, onun isterlerine göre uyarlandı. Bununla birlikte Anadolu'daki tekke şairlerinin, hece vezninin ulusal beğeniye aayalı kalıplarını kullanmaya dikkat ettiklerini görüyoruz. Demek kî 13. - 14. yy. larda Türkcenin ve hece vezninin geleneği büsbütün kaybolmamıştır.

• Dalma bir ezgi (beste) eşliğinde söylenen saz şiirinin, hece veznînin bazı kalıplarını işleyerek canlı tuttuğu, metinler taramasıyla meydana çıkmıştır: 7, 8, 11. Bu üç vezinden ilk ikisi artarak ya da eksilerek aynı ritmi sürdüren kısa-uzun dizeler biçimine dönüşebilir: 7/7, 8/8, 4/4/4/4.

• Ne var kî aruz vezni üzerindeki çalışmalar hece vezni üzerinde yapılmamış, sistemi aranmamış, yüzyıllarca sözlü ürünleriyle yetinilmiş, yeni kalıpları ancak çok geç denenmeye başlanmıştır (20. yy. da). İşlenmediği, ham bırakıldığı, rağbet görmediği için hece vezninin yeterince zengin olanaklar getirmediğini düşünebiliriz.

• Millî edebiyatla başlayan bilinçlenme, kasıtlı direnişler biçiminde, dili kurtarma yolunda aruz veznini reddetmeye kadar uzandı, Zorunlu bir tavırla ilk hece şairleri, bu ölçünün sınırlarını yokladılar. Halk şiirini iyi tanımadan başlayan bu çalışmalar ilk adımda olumlu so-

nuçlar getirmedi (M. E. Yurdakul, Z. Gökalp...). Halk şiirinin ahenk olanaklarıyla vakitli ilişki kuranlar ise aruz karşısında yer alabilecek bir veznin değerini onaylattılar (R. T. Bölükbaşı, F. N. Çamlıbel...).

● Batı şiiriyle ilgi kurma fırsatı bulan çağdaş sanatçılarımızın bir kısmı, alışılmış kalıplar dışında yeni güzellikler bulunabileceğini ispatlıyan eserleriyle her kalıbı denediler (C. S. Tarancı, A. M. Dıranas). Tam bu sıralarda serbest nazım eğilimi ile şiirde veznin gereğini araştıran bakışlar başlamıştı (1930 sonrası). Böylece nece vezninde direnenlerin bir kısmı, fazla bir başarıya erişmeden vezinlerin zorunlu olmadığı sonucuna yaklaştılar.

● Yeni şiirimizin, vezni reddeder gibi görünen pek çok ürününde hece vezninin çeşitli kalıplarını bulmak mümkündür. Birçok kişiye artık hece vezninin kullanılmadığını sandıran nokta ise, şiirlerin baştan sona aynı kalıpla yazılma dikkatinin bırakılışıdır. Gerçekten vezinsiz gibi görünen nice şiirde çok zaman hecenin, bazan aruzun bile bazı uygulamalarını bulmak mümkündür. Bir şiirde birkaç kalıp kullanılabileceğinin mümkün olduğunu gösteren Servetifünunculardan sonra, serbest nazım içinde de aynı tutumlara rastlanmaktadır. Bazan en dağınık bir şiirin içinde birdenbire kulağınıza yatkın bir dize ile karşılaşırsanız bilin ki bu, yüzyıllarca sürmüş sanat ve eğitim alışkanlığının yarattığı bir yakınlık durumundan doğmaktadır.

Soru 14 : Aruz ölçüsünün (vezin) ilkeleri ve özellikleri nelerdir? Türk Diline nasıl uygulanmıştır?

● Arapça arûz kelimesi birçok anlama gelir (coğu eârız): 1 - Yan, yön, taraf; 2 - Yanak; 3 - Yol, yöntem, usûl; 4 - Büyük çadırların orta direği; 5 - Arap nazmında bir beytin ilk aizesinin (mısra) son bölümü; 6 - Mekke ve Medine gibi kutsal sayılan yerlerin çevresine verilen adlardan biri; 7 - Arapça'dan doğarak İslâm uygarlığı etkisine giren birçok ulusun (İran, Afgan, Türk, Pakistan, Hint...) nazımda ortaklaşa kullandıkları bir ahenk ölçüsü.

e Burada bizi ilgilendiren, kelimenin son anlamıdır. Bildiğimiz gibi her nazım ölçüsü, doğduğu dilin yapı özelliklerine uyar. Kısalı uzunlu hecelerin varlığına dayanan aruz ölçüsünün de, Arapçanın yapı özelliklerine uygun olarak, en eski Arap şiirlerinde kullanıldığı göze çarpmaktadır. Ne var ki başlangıçta çok tekdüzen (monoton, yeknesak) kalıpların kullanılmasına karşın (Eski Yunan ve Lâtin şiirle-

rinde de önceleri iambe denilen bir kısa-bir uzun hecelerden oluşan kalıplar görülür) zamanla değişik diziler gelişmiştir (Eski Yunancada synthetos = bileşik kalıplar)

• Arapça —ve başka birçok dilde— hecelerin ses değerleri eşit değildir. İşte aruz vezni, dizelerin hece sayılarından çok hece yapılarına göre, hecelerin ses değerlerine göre, kısalı uzunlu hecelerin uygun sıralanışlarla birbirlerini izlemesi ilkesine dayanan bir ölçüdür. Uzunlu kısalı heceleri olan bütün dillere kolayca uygulanabilir; uygulanmıştır da. Eski Yunan, Lâtin şiirlerinin, örneğin Homeros'un İlyada ve Odysseia destanlarının ölçüsü de aynı özelliktedir (Bir uzun iki kısa heceden meydana gelen - . «daktylos» lardan altı tanesinin dizilişi: Heksametron. Ya da iki uzun hecelik «- -» spondaios'lardan altı tanesinin dizilişi. Ne var ki güzel bir mısrada daktylos ve spondaios kalıplarının tekrarlanarak sıralanmaması ve kelime bitimlerine rastlayan duraklamaların da bulunması koşulu vardır; böylece Homeros'un eserinde heksametron = altı ölçülü kalıbın çok değişik ve güzel örneklerine rastlanmaktadır). Şu halde aruz, «hecelerin niceliğine (kemiyet) değil niteliğine (keyfiyet) dayanan ve çeşitli ulusların nazmında kullanılan bir ahenk ölçüsüdür» diye tanımlanabilir.

• Arap dilinde heceler —harf sayısına göre değil— ses değeri bakımından ayrılır. Uzatılanlar dışında ünlülerin (sesli harf) yazılmadığı, ünsüzlerin (sessiz harflerin) esas olduğu Arap yazımına (imlâ) göre kısa heceler; uzun heceler vardır. Yazılışında ünlüsü gösterilmiş olan (eski yazıda elif, vav, ye) harekeli heceler de uzun okunur: Şâir, câmi, Kâmil kelimelerinin düzeltme işaretiyle belirtilen heceleri gibi. Ayrıca bir ünlüden sonra —bugünkü alfabemizde bulunmayan— ayın harfi geliyorsa, o hece de uzun okunur. Bugünkü yazımda bu kelimelerin bazılarında ayın yerine bir kesme işareti konmaktadır: o'zam (büyük), i'mâl (yapma), i'mân (inanç) gibi. Sonu ünsüz bir harfle bittiği halde ünlüsü de uzun okunan heceler, tek bir hece gibi göründükleri halde çok uzun (imâle-i memdûd) okundukları için bir uzun + bir kısa, bir buçuk hece değerinde sayılırlar: Yâr (sevgili dost), mâhtâb, hâyr, rûzgâr... gibi.

• Aslında bir ahenk-ses ölçüsü olan aruzun, öğretim aşamasında gözle de izlenebilmesi için hecelerin yerine onların ses değerlerini belirten özel birer işaret kullanılmış; son yıllarda şunlar üzerinde birliğe varılmış gibidir: Kısa heceler (.), uzun heceler (-), çok uzatılmış heceler (-.). Fazla yer tutmasın ve daha kolay görülsün diye yatay çizgi yerine eğik çizgiler de kullanılabilir: / gibi.

• Dilimizde tek harfli heceler (a, e, ı, i, o, ö, u, ü) daima

birer ünlüdür. İki harfli heceler, ya bir ünlü-bir ünsüz (ak, el, is, il, on, öz, un, ün); ya bir ünsüz-bir ünlü bileşiminde olabilirler (ba-ba, te-re, kı-nı, pi-si, ko-ro, kö-le, tu-zu, gü-lü...). Bir ünlü (sesli harf), kendisinden sonra gelen iki ünsüzü de bir hecede taşıyabilir: Alt, üst, ırk, ilk, org, örf... Hatta dört harfli hecelerde bir ünlu, kendinden önce bir, kendinden sonra iki olmak üzere üç ünsüzü bile yüklenerek bir hecede toplayabilir: Türk, sırt, kurt, yurt, zırh, dört, Kürt, kürk, fark, kırk... Üç harfli hecelerin en çok rastlanan biçimleri iki ünsüz arasında yer alan bir ünlü ile olanlardır: Baş, kış, kaş, yaş, kız, göz, bol, can, yok, var, zar, kuş, dut, gel... gibi. Üç veya dört harfli hecelerin iki ünsüzle başlayan çeşitleri kesinlikle Türkçe değildirler: Gra-mer, proğ-ram, broş, bro-şür, brüt, drah-mi, dram, kral... Türk söyleyişi, yazıda koruduğu heceleri, ilk iki ünsüzün arasına gizli bir ünlü katarak belirtme eğilimindedir. Gıramer, puroğram, buroş, buroşür, bürüt, dırahmi, dıram, kıral... gibi. Ama kaç harfli olurlarsa olsunlar bütün bu çeşitli heceler söylenişte eşit uzunlukta okunur, ağzımızdan bir çırpıda çıkarak ses değerleri bakımından birbirinden ayrılmazlar. Yukarda geçen kelimeleri şöyle bir cümlede birleştirirsek; «Türkler, anayurtları olan Orta Asya'dan batıya göç ederlerken çeşitli ülkelerden geçmiş, sonunda Anadolu'ya yerleşerek burada önemli krallıkların yıkılmasına yol açmışlardır.» Görüldüğü gibi bütün heceleri bir çırpıda söylüyoruz.

● Araplardan aruzu alan İranlılar, dilleri yakın özellikleri taşıdığı ve Farsça'da kısalı uzunlu heceler bulunduğu için bu ölçüyü kullanmakta güçlük çekmediler; bazı yeni kalıplar eklemek, bazılarına önem vermemekle yetindiler. Aruzu kullanmak isteyen Türk sanatçıları ise, bir uyarlama gereği duyarak eş ses değerindeki Türkçe heceleri Arapçanın kısa, uzun hecelerine denkleştirmek yolunu tuttular. Söylenişteki bazı hafiflik ve tokluklara bakarak ünlülerle biten heceleri (açık) Arapçanın kısa hecelerine; ünsüzlerle biten heceleri (kapalı) Arapçanın uzun hecelerine eşit saydılar. Bu toplu kabulden sonra bile dilimizi kolayca aruza uygulayamadılar; ikinci yol Türkçe kelimeler yerine yapıları aruz kalıplarına uyan yabancı karşılıklarını almak oldu. Örneğin ana ( ) yerine mâder (//) ya do vâlide (/..) deyince sözü vezne uydurmak şüphesiz daha kolay olacaktı:

«Mâderle peder olup bahâne
Sevketti kazâ benî cihâne»

(Namık Kemal)

//. ./ ./ .//

● Türkçenin ilginç özelliklerinden biri de, hecelerdeki ünsüzlerin hemen her zaman kendilerinden sonra gelen ünlülere bağlanması

kuralıdır. Örnek: Ba-ba-mı gö-re-bi-le-ce-ği-mi dü-şü-ne-rek a-sıl niye-ti-ni o-na a-çık-la-ma-nın da-ha i-yi o-la-ca-ğı-nı dü-şün-dü. İki ya da üç harfli hecelerde ünsüzlerin kendilerinden önce gelen ünlülere takılmalarına rastlanabilir. Ne var ki bu eğreti durum, ilk fırsatta değişecek, her ünsüz hemen kendisinden sonra gelen ünlüye bağlanmanın yolunu bulacaktır: **Sıcak adalardan uçan irî kuşlar** sözü, şöyle hecelenebilir: Sı-ca-ka-da-lar-da-nu-ça-ni-ri-kuş-lar.. Ünsüzle biten bir kelimeden sonra ünlü ile başlayan bir kelime gelirse, ilk kelimenin sonundaki ünsüzün ikinci kelimenin başındaki ünlüye bağlanarak bir hece kurması **(Ulama-Vasl)**, dizeler kuruluşunda sözleri ölçü kalıplarına uydurmak için bazı kolaylıklar sağlamış, Türk şairlerine oir olanak genişliği hazırlamıştır. Çünkü sözü kalıba uyduramadığı zaman ulama yapmamak **(fasl)** yolu da vardır. Bu konuya, elverişli örnekler üzerinde yeniden dönülecektir. Dikkat edilecek nokta, ulama yapmanın dilimizin yapısına uygun bir kural, ulama yapmayarak bu durumdaki sözleri ayırmanın dilimizin söyleniş özelliğine aykırı bir tutum olduğunu bilmektir. Çünkü ulama, kelimelerin köklerini bile değiştirmeyi gerektirecek genel bir söyleyiş doğruluğudur!

• Dilimizin köklü özelliklerinden biri de açık hecelerin çoğunlukta, kapalı hecelerin azınlıkta oluşudur. Oysa aruz kalıplarının hemen hepsinde kapalı = uzun heceler daha çok sayıdadır. Bu bakımdan aruzun Türkçeye doğrulukla uygulanması beklenemez. Ne var ki Türkçenin yaşadığı serüven; Arapça ve Farsça'nın etkisinde onlardan pek çok kelime ve dil kuralı alınışı, en az bin yıllık bir karışıklığa yol açacak; üç dilin söz ve kurallarından oluşan yeni bir dil (Osmanlıca) meydana çıkacaktır. Aruz, işte o dilin ölçüsüdür.

• İlerde daha geniş açıklanabileceği gibi aruz ölçüsü Türkçeye yararlı değil zararlı olmuş: a) Türkçe kelimelerin kullanılmaması; b) Aruz kalıplarına uygun gelen Arapça-Farsça kelimelerin tercih edilmesi yoluyla; c) Anadilimizin öğelerinin unutulması ve karışması sonucunu yaratmıştır. Ayrıca kullanılmayan Türkçe kelimeler yitirilirken, ölçüye uydurmak istenenler de yapma yollarla bozulmuş **(İmâle)**, söyleniş değişikliklerine uğratılmıştır: ana-âne-anne. Uzun heceleri çoğunlukta olan kelimeler bolluğuyla Türk yazımı (İmlâsı) güçleşmiş, 1928 harf devriminden bu yana nice yıllar geçtiği halde düzeltme işaretinin, kesme işaretinin kullanılmasından vazgeçilememiştir. Bugün bile Arapça Farsça kelimelerin uzun hecelerinin kısa okunuşu, dilde rastlanan başlıca hata sayılır, gülme konusu olur; oysa bunların varlığı, sürekli olarak hançeremizi zorlamakta, öğretimde önemli aksaklıklar yaratmaktadır. Özetlemek gerekirse, aruz ölçüsünün Türkçe'ye uygulanışı dilimiz ve edebiyatımız açısından olumsuz

bir sorundur; bu yüzden Türkçe'nin bağımsızlığı ve özleşmesi gecikmiş; en yakın dönemlerde bile bu ölçü, hep dilimizin zararına önemsenmiştir. Dilimizin ham ve işlenmeden bırakılışı, Türkçe'nin şiir dışında kalışı, unutuluşu, dilimizin karışması, yalınlık ve açıklığını yitirmesi, aruza zorlanan Türkçenin kendi ses ve özelliğini yitirişi... hep bu ölçüye verilen aşırı özen yüzündendir.

Soru 15 : Aruz ölçüsü nazımda nasıl kullanılır? Tef'ile ve bahir ne demektir?

• Aruz ölçüsünün dayandığı ilk ilke, kısa-uzun hecelerin iki, üç, dört, beş hecelik kümeler (tef'ile) haline getirilişidir. Başlıca tef'ileler şunlardır: **Tek heceli:** Fâ, Fa' (-), **İki heceli:** Feul (.-), Fâlün (- -); **üç heceliler:** Feilün (. . -), Fâilün (-.-), Feûlün (. - -), Mef'ûlü (- - .), **dört heceliler:** Feilâtün (. . - -), Fâilâtün (- . - -), Merâilün (. - -), Mefâîlün (.- - -), mefâilü (. - - .), fâilâtü (- . - .), mefteilün (- . . -), müstef'ilün (- - . -); **beş heceliler:** Müstef'ilâtün (- - - -), Müteıâilün (. . -. -).

• Çeşitli hece kümelerine uygun tef'ilelerın herhangi bir anlamları yok, yapı biçimleri vardır. İstersek, açık-kısa hecelerin yerine Türkçe herhangi açık bir hece; kapalı-uzun olanların yerine herhangi kapalı bir hece koyarak bu anlamsız kelimeleri de karşılayabiliriz. Yukardaki tef'ilelerin her birine uygun birer karşılık olarak sırayla kalem (. -), defter (- -), tebeşir (. .-), çantalar (- . -), kalemler (. - -), sizler ki (- - .), okulundan (. . - -), zil çalarken (- . - -), kapanmadan (. - . -), sınıflardan (. - - -), açıldıkça (. - - .), çantalarda (- . - .), defteriniz (- . . -), bilmez misin (- - . -), geldikçe onlar (- - . - -), gelemez misin (. .- . -), diyebiliriz. Daha iyisi açık hecelerin yerine seçilecek herhangi bir açık hecenin (o, bu, şu, ki...) herhangi bir kapalı-uzun hece ile birlikte (kim, ham, pis, ler...) düzenli olarak tekrarı, dizinin ses yapısını kavramaya daha iyi olanak sağlayabilir.

• Arap edebiyatında geniş bir bilgi dalı haline geldiği için ilm-ül aruz denilen, Divan şiirinde de titizlikle tekrarlanan ayrıntılara ihtiyacımız yok. Arapçada **bahir** ya da **bahr** denilen (yazmak, ayırmak'tan) ilk 16 dizi, gereken uygun bileşimlerle birbirine karıştırılarak çok sayıda ölçü kalıpları haline getirilebilir. (16 bahrin, nedenleri iyi açıklanamayan ayrı ayrı adları vardır: Tavil: uzun; medîd: uzatılmış, çekilmiş; Basit: Kâmil: Olgun, yetkin; Vâfir: çok bol; Hezec: neşeyle şarkı söyleme; Recez: titrek; Remel: koşan; Seri: çabuk, hızlı; Münserih: akıcı; Hafif; Muzâri': benzeyen; Müctes: kopmuş; Mütedarik yetişip ulaşan, hazırlayan; Mütekarib: yakın). Aruzu dillerine uygulayan

İranlılar ve Türkler, gerek İslâmlık öncesi ulusal ölçülerinin ahenk etkilerini yaşatan, gerekse kendi şair ve halklarının beğenilerini yansıtan kalıplarla yetinmişler; böylece her dilde aruz az çok değişiklik ve eklemelerle uygulanarak zamanla yerel ve ulusal bir özellik kazanmıştır. Biz de Türk şiirinde en çok kullanılan dizileri ve bunların örneklerini göreceğiz.

• Aruzla şiir yazan nâzım şair, genellikle geleneğin belirlediği bir nazım şekli seçer; kaside, gazel, mesnevi, rubai, müstezad, musammatlar... gibi bozulmaz birer biçim kazanmış nazım şekillerinin konuları ve amaçları da, aşağı yukarı kalıplaşmış gibidir. Buna göre sanatçı, şiir yazacağı nazım şekline uygun düştüğü kabul edilen ölçü kalıplarından birine **sözlerini uydurmağa** çalışır. Dizelerinin uzunluk ve kısalığına göre kalıpların da kısası ve uzunu vardır. Yalnız unutulmaması gereken kesin ilke, genellikle doğu edebiyatlarında ve bu arada Türk Divan edebiyatında özgür koşuk'un (serbest nazım) hiç bulunmayışıdır. Bütün nazım şekilleri, değişmez kurallara bağlı, ölçü-uyak-konu-nazım birimi-uzunluk ve bölünmeleri.. bakımından hep aynı şekilde tekrarlanan kalıplaşmış biçimlerdir. Kimse bunların dışına çıkamaz. Unutmayalım ki bütün bu dönemlerde şiirle nazmın tanımı tıpatıp aynıdır: «Mevzun ve mukaffa (ölçülü, uyaklı) kelâm (söz).» Söz gelimi bir Tanzimat yenilikçisi sayılan Ziya Paşa, 1867'de Londra'da yayınlanan ünlü «Şiir ve İnşâ» makalesinde bile şöyle der: «Şiirin **tarif-i umumisi kelâm-ı mevzundur; yani iki satır sözün her birindeki sükûn ve harekâtın müsavi olmasından ibarettir..».** Bu tanım genelliği eski söz sanatçılarının ölçüye, özellikle aruz ölçüsüne verdikleri önemin derecesini göstermeye yeter. Çünkü bunun dışında bir şiirin varlığını düşünememektedirler.

• Sözü ölçüye uygulamak temel olunca, ölçüye uygunluk amaç diye alınınca, dili bozan çeşitli zorlamalara başvurulacağı doğaldır. Gerçekten böyle olmuş: bir heceyi kendi değerinden bir fazla değerde uzatarak okumak (imâle), bir heceyi kendi değerinden bir değer kısa söylemek (**zihaf**), dilimizin kuralına uygun ulamalar yapma yerine kelimeleri ayırarak okumak (**fasl**); nâzımların kalıplara elverişli dizeler yazabilmeleri için hemen her zaman yaptıkları aruz hataları olmuştur. Süleyman Çelebi'nin Mevlid'inin (Risalet-ün Necat), hemen bütün dizeleri kalıba uydurulmak için dilce zorlanmıştır.

Dediler oğlun gibi hiçbir oğul
Yaradılalı cihan gelmiş değil

beytinde (siyah dizilmiş) altı tane imâle vardır. Makamla okunuş sırasında farkedilmeyen bu gibi zorlamaların, ulusun dilini değil, öl-

çüyü yücelten; kelimelerin bir araya gelişinden doğacak şiirsel ahengi değil, alışılmış aruz kalıplarından doğacak sesi arayan sakat bir beğenileri vardır. Ulusal dil bilincinin doğuşuna kadar aruz ölçüsü böylece korunacak; «Millî Edebiyat Akımı» sırasında Türkçenin bağımsızlığı yolunda ölçüyü korumanın gereksizliği anlaşılacaktır. Bu uyanış, sandığımızdan yeni bir davranıştır. Aruzu yücelten düşünce ve tekliflere karşın, **«Ya Türkçe, Ya Aruz»** diyebilen ilk kuşak, bu işin bilincine varacak; aruz hatası yapmadan ve dili bozmadan yazılan şiirler de hemen hemen ancak yirminci yüzyılda mümkun olacaktır. Bu konuya gene döneceğiz.

- Aruz ölçüsüyle yazılan manzumelerde tef'ileler kelimeleri bölebilir. Kalıbın yapısını belli edecek şekilde okumaya da **taktî'** (Kattan: kesme, parçalara ayırma, bölme) denir: **Diyâr-î kûf/rü gezdim bel/deler kâşâ/neler gördüm** (.---/ .---/ .---/ .--- -) gibi
- Aruz ölçüsünde dizelerdeki hecelerin sayıca eşitliği aranmadığı için iki yarım hece (..), istendiği zaman bir tam hece (-) gibi kullanılabilir. Böylece söz gelimi fellün (..-) tef'ilesi, fâlün (--) parçasına eşit sayılır. Bu yüzden dizelerdeki hecelerin sayımı sırasında değişik toplamlar bulunacaktır. Örneğin:

O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak; (15)
(Feilâtün Feilâtün Feilâtün Feilün)
O benimdir, o benim milletimindir ancak! (14)
(Feilâtün Feilâtün Feilâtün Fâlün)

(M. A. Ersoy)

Dêst-bûsî ârzusuyle ölürsem dôstlar (12)
Kûze eylen toprağım sûnun anınlâ yâre su (15)
(Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün)

(Fuzûlî)

beytinde ise birinci dizenin dest, ar, dost, heceleri çok uzun (imâle-i memdûd) heceler oldukları için bir kapalı bir açık (-.), bir buçuk ses değerinde okunarak kalıba uydurulmakta; Farsça bûs (öpen), Arapça arzû (istek, heves), Farsça kûze (testi), Farsça yâr (sevgili, dost); asıllarında uzun ünlülerle yazıldıkları için hatalı ve imâleli sayılmamaktadır. Ne var ki Türkçe olan ile'nin ikinci hecesi, sunun sözünün ilk hecesi açık oldukları halde kalıba uysun diye uzatılarak (imâleli) okunmaktadır. İlk bakışta sayıca göze çarpan üç hecelik ayrılık, söyleniştek aşırı uzatmalarla giderilmeye çalışılır.

• Faale kökünden ilk 8 tef'ileyi çıkaran İmam Halil'in «efâilü tefâil» denen kümeleri (feûlün, fâilün, fâilâtun mestef'ilün mefâilün mütefâilün, müfâaletün, mef'ûlat) daima kapalı-uzun hecelerle bitmekte ve bunlardan doğan bütün dizilerin son heceleri de kapalı olmaktadır. Bu gerekçeye dayanarak aruzla yazılmış bir şiirin dizelerinin son heceleri — Türk şairlerince— nasıl olursa olsun **kapalı-uzun sayılmıştır:**

Her yaz şimâle doğru asırlarca bir koşu
— — — —. — — — .
(son tef'ile fâilün — — sayılır).

• Farsça kurala göre kurulan isim tamlamalarının (izafet terkibi) arasında duyulan -ı,-i sesleri ve Farsça atıf edatı olan ve -vü, kalıbın gereğine ve şairin isteğine göre kısa da uzun da okunabilir. Örneğin:

Gül-i ruhsarına karşu gözümden kanlu akar su
Habîbim fasl-ı güldür bu akar sular bulanmaz mı
(Mefâîlün Mefâîlün Mefâîlün)

(Fuzûlî)

beytinde çeşitli imâleler bir yana; ilk dizedeki tamlamanın -i sesi uzun, ikinci dizedeki tamlamanın -ı sesi kısa okunmaktadır. Bu özgürlük, yakın günlere kadar tanınmış, bir aruz hatası sayılmamıştır.

• Feilâtün (. . - -) parçasıyla fâilâtün (- . - -); feilün (. . -) ile fâilün (- . -) aynı bölümün (Remel bahri) cüzleri olduğu için birbirinin yerine geçebilirler. İstendiği zaman feilâtün'le başlayan dizeler fâilâtün'le başlayabilir; feilün'le biten dizeler fâlün'le sonuçlanabilir.

• Hiç bir tef'ilede ikiden fazla kısa-açık hece bir arada bulunmadığı için Türkçe'de çok rastlanan böyle kelimeler hiç bir zaman aruza girememişlerdir: A-na-do-lu, Ge-li-bo-lu, Adapazarı, anamı, babamı, vatanımı seviyorum... gibi.

Soru 16 : Türk şiirinde kullanılan aruz kalıpları hangileridir? Hangi nazım şekillerinde, ne gibi türlerin işlenmesine elverişli sayılmışlardır?

• Kolaylaştırıcı bir ayrım yapmadan önce, en az **dokuz yüz yıldır** dilimize uygulanmaya çalışılmış olan ve manzum eserlerimizde kullanımlarına örnekler bulunan aruz kalıplarını sıralıyacağız. (İslâmî Türk edebiyatının ilk eseri olan Kutadgubilig'in aruzla 1069-1070 de yazıldığını hatırlayabiliriz.)

1 - Mefâîlün	Mefâîlün	Mefâîlün	Mefâîlün	(Hezec	bahri)
2 - Mefâîlün	Mefâîlün	Feûlün		»	»
3 - Mef'ûlü	Mefâîlü	Mefâîlü	Feûlün	»	»
4 - Mef'ûlü	Mefâîlün	Feûlün		»	»
5 - Mef'ûlü	Mefâîlün	Mef'ûlü	Mefâîlün	»	»
6 - Mef'ûlü	Mefâîlü	Feûlün		»	»
7 - Mefâîlün	Feûlün	Mefâîlün	Feûlün	»	»

• Dörder tef'ileden mevdana gelen 1.,3.,5. kalıplar özellikle lirik şiirlerde, kaside ve gazellerde kullanılmış; üçer tef'ilelik kısa 2. ve 4. kalıplar; örneği İran edebiyatından alınan mesnevilere uygulanmıştır. (Örneğin Şeyhi'nin Hüsrev ü Şirin'i, Mesihi'nin Şehrengiz'i, Hamdullah Hamdi'nin Leylâ ve Mecnun'u, Taşlıcalı Yahya Bey'in Yusuf ü Zeliha mesnevileri ikinci kalıpla yazılmışlarrdır. Leylâ ve Mecnun'unda Fuzûli, Hüsn ü Aşk mesnevisinde Şeyh Galip, Hayrâbad'ında Nâbi ve nihayet Makber adlı ünlü eserinde Abdülhak Hâmit Tarhan, dördüncü kalıbı kullanmışlardır. Namık Kemal'in Hürriyet kasidesi, Mehmet Akif Ersoy'un Bülbül, Leylâ gibi pek çok şiiri birinci ölçü iledir; Yahya Kemal Beyatlı ise şarkılarının çoğu ile şiirlerinin büyük bir kısmını kıvrak bir tempo ile tekdüzelikten kurtulmuş olan üçüncü kalıpla yazmıştır...)

8 - Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün (Recez bahri)

9 - Müstef'ilün Müstef'ilün (kısası) »

Lirik konularda —öteki kalıplara oranla az— kullanılmış olan bu ölçüyü, hece ölçüsünün 4/4 + 4/4 duraklı kalıbına uygun olduğu için Yunus Emre'de görüyoruz (Abdülbaki Gölpınarlı'nın sayımıyla 23 şiir). Nef'î, rebiiyye ya da bahâriye diye anılan ünlü kasidesinde, Üçüncü Ahmed çeşmesindeki kasidesinde Sami (18. yy.) bu kalıbı kullanmışlarsa da —herhalde açık, kısa hecelerinin azlığı, bu yüzden Türkçe'nin hece yapısı oranına aykırılığı yüzünden— son dönem aruz ustalarında rastlamıyoruz (Muallim Naci, Tevfik Fikret, Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı, Faruk Nafiz Çamlıbel...)

10 — Müstef'ilâtün Müstef'ilâtün (Recez bahri)

Her yer karanlık pür-nûr o mevki
Mağrıp mı yoksa makber mi yârâb?
(A. H. Tarhan - Tarık)

Allâhü ekber.. Allâhü ekber
Bir samt-ı ulvî gûyâ tabîat.
Hâmûş ü hâmûş eyler ibâdet.
(Tevfik Fikret Sabah Ezanında)

Not: Pek az örneği vardır.

11 — Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün (Fâlün) (Remel bahri)
(- -)

• Türk şiirinde en çok rastlanan, kulağımızın en çok alışık olduğu kalıp budur. Lirik şiirlerde (gazeller, şarkılar..) özellikle tercih edilmiş; bir tef'ile eksiği olan kısası da önce Mevlâna Celâlettin-i Rûmî'nin ünlü Mesnevi'sinde kullanıldığı için önemsenen bir örnek olmuştur. Aslında bu kalıbın kısası, hece ölçümüzün en güzel, en tanınmış birimi olan 11'li kalıbın 4/4/3 duraklı biçimine de uyar:

12 — Fâilâtün Fâilâtün Fâilün (Fâlün)
(- -)

• (Süleyman Çelebi'nin Mevlid'i, Sultan Veled'in Rebabnâme, Ahmedi'nin İskendernâme, Âşık Paşa'nın Garipnâme mesnevileri bu kalıplardır. Halk şairlerinin de «divan» adı ile andıkları aruzlu şiirleri aynı ahengi sürdürür (11. kalıp). Ali Şîr Nevaî'nin bu kalıptaki pek çok şiiri yüzünden onu usta sayan Sultan Hüseyin Baykara'nın bütün şiirlerini hep bu ahenkle yazdığı söylenir.)

13 — Feilâtün Feilâtün Feilâtün Feilün (Fâlün) (Remel bahri)
(- -)

14 — Feilâtün Feilâtün Feilün (kısası)

Not: İlk ve son tef'ilelerin —aynı diziden sayılan— fâilâtün ve fâlün biçimine girebileceği hatırlanmalıdır.

TARİH-İ KADÎM'E ZEYL'den

Lâkin aldanma sakın üstâdım,
Ben de bir parça muvahhid-zâdım.
Bana anlatma o rânâ dini,

Bilirim ben de senin bildiğini;
Okudum ben de kitâb-ı gaybı,
Dinledim ben de hitâb-ı gaybı;
Ben de zâtın gibi câmi' câmi'
Dolaşıp Hâlik'a oldum râkî';
Ben de âşıktım ezan nağmesine,
Ben de koştumdu o Allah sesine;
Beşerin böyle dalâletleri var:
Putunu kendi yapar, kendi tapar.
Ara git deyrini, gez Kâbe'sını,
Dinle Tekbîr'i, işit çan sesini,
Göreceksin ki bütün boşluktur,
Umduğun, beklediğin şey yoktur.

(Tevfik Fikret)

• (Kısa biçim, özellikle mesnevilerde kullanılmış; Taşlıcalı Yahya'nın Gencine-i Râz (16. yy.), Hakaanî'nin Hilye-i Şerîf (16. yy.), Nabî'nin Hayriye (17. yy.), Enderunlu Fâzıl'ın (18. yy.) Hûbannâme, Zenannâme ve Defter-i Aşk mesnevileri bu ölçüyle yazılmıştır; Mehmet Akif'in en güçlü eseri olan (6. Safâhat) Asım, başta ve sonda küçük değişiklik olanakları sağlayan uzun 13. kalıpla yazılmıştır; «İstiklâl Marşı» da öyle. İlerde görüleceği gibi, bu ölçünün kısa ve uzun, açık ve kapalı hecelerinin en az eşit sayıda oluşu, Türkçe'nin yapısına uygun bir özellik taşıdığı için kolaylıkla uygulanmış; 19. yy. kalem şuarâsı «şehir âşıkları», uzun kalıpla şiirler yaratmışlardır; bunlara **selis** (düzgün, akıcı) adı verilmiştir.)

15 — Müftellün Müftellün Fâilün (Seri' bahri)

«Rehberimiz gayret-i merdânedir
Her taşımız bir nice bin cânedir
Câne değil meyl bugün şânedir
Arş yiğitler vatan imdâdına.»

(Namık Kemal)

Baksana kim, boynu bükük ağlayan,
Hakk-ı hayâtın senin ey müslüman
Kurtar o biçâreyi Allâh için
Artık ölüm uykularından uyan.

(M. A. Ersoy)

16 — Fâilâtün mefâilün fâlün (Hafif bahri)

Fâilâtün mefâilün feilün » »

Feilâtün Mefâilün fâlün » »

Feilâtün Mefâilün Feilün » »

(Özellikle mesnevilerde, örneğin Hamdi'nin Yusuf ü Zeliha, Enderunlu Fazli'nin Gül ü Bülbül, Yahya Bey'in Şâh ü Gedâ, İzzet Molla'nın Gülşen-i Aşk eserlerinde kullanılmıştır. Son dönem şairlerinin kısa dizeli şiirlerinde tercih ettikleri bir ölçüdür: Tevfik Fikret - Halûk'un Vedâı, Y. K. Beyatlı - Itrî, Tevfik Fikret - Tarih--I Kadîm...)

• Lirik konulu şiirlerde yararlanılmış olan kalıplar ise şunlardır :

17 — Mef'ûlü Fâilâtü Mefâilü fâilün (Muzarî' bahri)

18 — Mef'ûlü Fâilâtün Mef'ûlü Fâilâtün » »

19 — Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün » »

20 — Mefâilün Mefâilün (kısası) » »

• 17. kalıp, aruz ölçüsünün bütün tef'ileleri birbirinden değişik olan hemen tek örneğidir; bu yüzden aruz ustalarında takti' kusuru duyulmadan ahenk yaratır. Özellikle Yahya Kemal Beyatlı, en bilinen şiirlerini bu kalıpla yazdığı halde, klâsik taktie fırsat bırakmıyan olgun bir ses yapısına ulaşır (Açık Deniz). 18. ölçü ortadan eşitlikle bölünebilen simetrik kalıplardandır. 19. ve 20. kalıplar, hecelerin değişmez düzende birbiri ardınca tekrarı yüzünden aruz ölçüsünün doğuş efsanelerindeki aksak deve yürüyüşlerini hatırlatan en ilkel ahenk birimlerindendir; başarılı örneklerine kolay rastlanmaz.

• Belki de Türkçe söyleyişe en uygun olan, açık ve kapalı hecelerin çok uygun oranlarda tekrarına olanak tanıyan şu kalıptır:

11 — Mefâilün Feilâtün Mefâilün Feilün (Müctes bahri)

Özellikle son dönem sanatçılarının yatkın kullanımlarıyla, aruz ölçüsüyle yazıldığı bile belli olmayacak biçimde doğal ve sade bir ahenk yaratan bu kalıbın bütün lirik şiirlerde çeşitli örnekleri vardır.

22 — Feûlün Feûlün Feûlün Feûl (Mütekaarib bahri)

• Türk şiirinde kullanılan ilk aruz kalıbı budur; ve kuşkusuz Firdevsî'nin ünlü eseri Şehnâme'nin etkisindedir (Yusuf Has Hâcib'in Kutadgubilik «1070»). Bazı kalıpların bazı konulara uygun olduğunu sanan Tevfik Fikret «Yağmur» şiirini bu ölçünün tekdüzeliğine örnek olmak üzere yazacaktır; kısalığı yüzünden bu kalıp mesneviler yazmak için de elverişli sayılmış, Yahya Bey Kitab-ı Usulde, Hâleti, Atâi ve Şeyhülislâm Yayha Sâkînâme'lerinde, Sâbit Zâfernâme'sinde, İzzet Molla Mihnet-Keşan'da aynı ölçüyü kullanmışlararır.

Soru 17 : Türk şiirinde kullanıldığı belirtilen bu kalıpların beyit ve mısra olarak çeşitli örneklerini gösterir misiniz?

• Ölü kalıplar üzerinde durmanın gerçekten değeri yoktur. Arapça'nın «faale» kökünden ya da Türkçe'nin açık-kapalı hecelerini bir araya getiren herhangi bir kelimesinden üretilen hece kümelerinin anlamsız birikimiyle şiirsel ahengi kolayca kavrayamayız. Bu bakımdan adı Türkçe ya da Arapça olan kalıp biçimleri yerine bunların şiirdeki uygulanmalarına bakmak, aruz ölçüsünün ses etkisine kuşkusuz çok daha iyi örnekler sağlayacaktır. Bir önceki soruda kullanılmış olan numaralara paralel olarak, şiirimizin çeşitli dönemlerinden çeşitli örnekler sunuyoruz. Bunlar üzerinde gözle, seslerinin yarattığı yankının etkisiyle kulakla çalışmak —meraklılar için— iyi bir alıştırma sayılabilir. Aslında bu konuyu bir sonraki soruda en gerekli sınırlara indirerek öğrenim olanaklarının arttırılmasını deneyeceğiz. Çünkü toplamı yirmi ikiye çıkarılmış gibi görünen bu çeşitlilik, aslında beş-altı ölçü biriminin yoğunluğuna dayanmaktadır. Sözgelimi aruzun dilimizde en çok uygulanmış olan beş-altı kalıbını bilenler, en azından % 90 oranında alışkanlık ve ustalık kazanabilirler. O özete geçmeden önce, çeşitli kalıpların şiirsel örneklerini görelim; ilgili okuyucu, kalıbı doğrulukla belirtilmiş olan dizelerin hangi hecelerinde imâle, zihaf, vasl, fasl yapıldığını kendisi bulmaya çalışarak gerekli bir çabaya girişebilir. (İmâleli hecelerin ünlüleri siyah olarak dizilmiştir.)

1 — ./// ./// ./// .///
Mefâîlün Mefâîlün Mefâîlün Mefâîlün

Cihânı câm-ı nazmın şir-i Bâkî gibi devreyler
Bu bezmin şimdi biz de Câmi-î devrâniyüz cânâ.

(Bâkî)

Gel Allâhı seversen bendene cevr etme lûtf eyle
Gözüm, cânım, efendim, sevdiğim devletli sultânım!

(Fuzûlî)

Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı
Felekler yandı âhımdan murâdım şem'i yanmaz mı?

(Fuzûlî)

Hayır mâtem senin hakkın değil... mâtem benim hakkım;
Asırlar var ki aydınlık nedir, hiç bilmez âlâkım.

(M. A. Ersoy)

Yerim sensin, göğüm sensin, cihânım, cennetim hep sen;
Nasıl bir şanlı millet çıktı gördüm canlı sinenden.

(Süleyman Nazif)

Murâdın anlarız ol gamzenin iz'ânımız vardır
Beli söz bilmeziz ammâ biraz irfânımız vardır.

(Nedim)

Ne kâfirliklerin gördüm ben ol zülf-i siyeh-kârın
O ebrûnun, o zâlim gamzenin, ol çeşm-i mekkârın.

(Nesim)

Musırrım sâbitim tâ can verince halka hizmette
Fedâkârın kalır ezkârı dâim kalb-i millette
Denir bir gün gelir de sâye-i feyz-i hamiyyette
Kemâl'in seng-i kabri kalmadıysa nâmı kalmıştır.

(Namık Kemal)

2 — ./// ./// .//
Mefâîlün Mefâîlün Feûlün

Ecel tutmuş elinde bir ulu câm
Kî ol câmın içi dolu serencâm

(Şeyyad Hamza)

Tevâzû eyle bunda hâs ü âma
Kim anda olmaya sen zâr ü giryan

(Ahmed Fakih)

Gelip kâfir saçın ruhsârın üzre
Yüzün nûrûn görüp i'mâna geldi.

(Bâkî)

Seherde bağa geldî seyre cânân
Neler seyreyledi bîdâr olanlar

(Esrar Dede)

Bahâr olsun, bahâr olsun da gönlüm
Biraz def'-i melâl etsin diyordu.

(Tevfik Fikret)

Bu devrin gerçi son sohbetlerinde
Nefesler dinledik sâz-i Rızâ'dan

(Y. K. Beyatlı)

3 — //. .//. .//. .//
Mef'ûlü Mefâîlü Mefâîlü feûlün

Âh eylediğim serv-i hırâmânın içindür
Kan ağladığım gonce-i handânın içundür.

(Fuzûlî)

Altında mı üstünde midir cennet-i a'lâ
Elhak bu ne hâlet bu ne hoş âb ü hevâdır,

(Nedim)

Olmakda derûnunda hevâ âteş-I sûzan
Nâyın diyebilmem ki ne hâlet var içinde.

(Nedim)

Bir devr-i şeâmet yine çiğnendi yeminler
Çiğnendi, yazık, milletin ümmid-i bülendi!
Kaanun diye topraklara sürtüldü cebînler;
Kaanun diye, kaanun diye, kaanun tepelendi...
Beyhûde figanlar yine, beyhûde enînler!

(Tevfik Fikret)

Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden,
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden
Gönlümle, uzaklarda bütün bir gece sizden
Bendim geçen ey sevgili sandalla denizden!

(Y. K. Beyatlı)

Bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik.

(Y. K. Beyatlı)

Bir hasta kadın, Dicle'nin üstünde her akşam
Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fâm
Sisler uzanırken, o senin doğmanı bekler.

(Ahmet Haşim)

Varsın seni ömrünce azâbın kolu sarsın
Şâir! Sen üzüldükçe ve öldükçe yaşarsın!

(F. N. Çamlıbel)

4 — //. .// .//
Mef'ûlü mefâîlün feûlün

Her katre muhît-i a'zam oldu
Her zerre Mesîh ü Meryem oldu

(Nesîmî)

Gül derdi hadîka-i emelden
Mey içti sürâhi-i ecelden

(Fuzûli)

Bir şûlesi var ki şem-i cânın
Fânûsuna sığmaz âsumânın

(Şeyh Galip)

Anlar ki kelâma can verirler
Mecnun o kabiledendi derler.

(Şeyh Galip)

Bir gün uzak olsa sohbetinden
Ömrüm geçemezdi hasretinden.

(A. H. Tarhan)

• Not: Yalnız bu kalıpta yapılmasına izin verilen küçük bir değişiklik, eski sanatçılara göre dizelere güzel bir duraklama sağlar; gerçekleştirilmesi ayrı bir ustalık sayılırdı. Mef'ûlü'nün sonundaki kısa-açık hecenin, mefâilün'ün başındaki kısa-açık hece ile birleştirilerek bir kapalı-uzun hece haline getirilmesi, dizedeki hece sayısını eksiltmiş gibi görünür ve kalıp şu biçime girer: Mef'ûlün Fâilün Feûlün. Aşağıda, sekt-i melih (güzel duruş) adı verilen bu çeşit kullanımlara örnek olarak verilen dizeler işaretlenmiştir.

Gönlüne katı gelüp bu bidâd
X Yumşak yumşak dedi ki sayyâd.

(Fuzûli)

Kaldım mı demişti yolda bir gün
X Hindistân'ın denizlerinde.

(A. H. Tarhan)

Tenhâ yolun ortasında rüzgâr
X Teşrin yapraklarıyle oynar.

(Y. K. Beyatlı)

Bir yoldu parıldayan gümüşten
X Gittik bahsaçmadık dönüşten.

(Y. K. Beyatlı)

X Üsküp bir müslüman şehirdi
X Binbir türbeyle müştehirdi
Vardar'sa öründe bir nehirdi
X Her an tekbirlerle çağlar.

(Y. K. Beyatlı)

• Not: Bu kalıpla yazılmış uzun mesnevilerde ahengin tekdüzeliğinden kurtulmak için başvurulan sekt-i melih, Yahya Kemal Beyatlı'-

nın şiirinde o amaçla değil, dizelerin okunuş ve unlam etkisini çoğaltan bir âge olarak kullanılmıştır.

5 — //. ./// //. .///
Mef'ûlü mefâîlün mef'ûlü mef'âîlün

Ahbâbı tutar sandım birkaç geçecik mâtem
Baktım ki giden gitmiş dünyâdakiler hürrem
Devran yine ol devran, âlem yine ol âlem.

(Recaizade Ekrem)

• Not : Şairlerimizce tutulmayan az kullanılmış bir kalıptır.

6 — //. .//. .//
Mef'ûlü mefâîlü feûlün

Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında;
Bir aks-i mülevvendir onunçün
Arzın bana ahcâr ü nebâtı.

(Ahmet Haşim)

Zannetme ki güldür, ne de lâle
Âteş doludur tutma yanarsın
Karşında şu gülgûn piyâle...

(Ahmet Haşim)

İşveyle, fısıltıyla, gülüşle
Olmuş şeb-i sevdâ yine bîhâb;
Oklar gibi saplanmada kalbe
Düştükçe semâdan yere mehtâb...

Bûseyle kilitlenmiş ağızlar,
Gözler neler eyler, neler işrâb;
Uçmakta, bu âteşli havâda
Vuslat demi bir kuş gibi bîtâb.

(Ahmet Haşim)

Şâir ne mübârek, ne ilâhî
Vicdan, ne derin fikr-i münevver.
Bir nâsiye kim nâmütenâhî
Bir çehre ki pür-hande vü muğber.

(Tevfik Fikret)

• **Not:** Mef'ûlü Mefâîlü Mefâîlü Feûlün gibi kıvrak bir kalıbın aradaki bir tef'ilesinin atılmasıyla elde edilen bu kısa biçim, eski mesnevilerimizde —nedense— kullanılmamış; ancak son dönem şairlerince denenmiştir. Oysa uzun kalıbın oynaklığının farkına varan halk şairlerimizin bir bölüğü de —şehir âşıkları: Kalem şuârâsı— bu kalıbı Kalenderî denen nazım şekillerinde uygulamış; nazım şekilleri bölümünde göreceğimiz gibi eklemeli kısa dizelerle müstezad halinde de yazmışlardır (Ayaklı Kalenderî).

7 — ./// .// ./// .//
Mefâîlün feûlün mefâîlün feûlün

Ağaçlardan ederdim tazarrûlar içimden
Ağaçlar kim sararmış, tahassürden bahâre.

(A. H. Tarhan)

• **Not:** Çok az kullanılan bir kalıp.

8 — //./ //./ //./ //./
Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

Mülk-i bekadan gelmişim fâni cihânı neylerim
Ben dost cemâlin görmüşüm, hûr-i cinânı neylerim?

(Yunus Emre)

Ey dün ü gün hak isteyen bilmez misin Hak kandadur?
Her kandasam orda hazır kanda bakarsam andadur.

(Yunus Emre)

Lûtfeyle sâkî nâzı ko mey sun kî kalmaz böyle bu
Dolsun sürâhî vü sebû boş durmasın peymâne hem.

(Nef'î)

Aç besmeleyle iç suyu Hân Ahmed'e eyle dua

(Sami)

Sensin kerîm, sensin rahîm, Allah, sanâ sundum elim

(Yunus Emre)

• **Not:** Açık-kısa hecelerinin azlığı ve Türkçe'ye uyarlanmasının zorluğu yüzünden az kullanılmış bir kalıp; başlangıçta 4/4/4/4 hece ölçüsü yatkınlığının yarattığı ilgiyi görmüşse de yerini zamanla —genellikle Türkçe'nin sözleri açık hecelerle başladığı ve sonlara doğru kapalı yapıda ek ve takılar eklenebildiği için— dört mefâîlün'e bırakmıştır.

9 — //./ //./
Müstef'ilün Müstef'ilün

Bir kurşun at da yâreme
Allah için öldür beni

(Namık Kemal)

• Not : Örnekleri güç bulunan az kullanılmış bir kalıptır.

10 — /.// /.// /.// /./
Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün

Halk içinde mu'teber bir nesne yok devlet gibi
Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi

(Muhibbî Kanunî Süleyman)

Bağ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz
Biz neşâtın da gamın da rûzigârın görmüşüz.

(Nabî)

Cümle yârân sana uşşâk olduğun bilmez misin
Cümlenin tâkâtleri tâk olduğun bilmez misin

(Nedim)

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana
Mey süzülmüş şişeden ruhsâr-ı al olmuş sana

(Nedim)

Bağlanıp zülfünde bozdum ahdı da peymânı da
Çeşmini gördüm unuttum derdi de dermânı da

(Şeyh Galip)

Fikri hür, irfânı hür, vicdânı hür bir şâirim.

(Tevfik Fikret)

Nerdübanlar bûsiş-i nermîn-i dâmânıyle mest
İndi bin işveyle bir kâşâne-î fağfûrdan

(Y. K. Beyatlı)

Kendi feryâdımdır ancak ses veren feryâdıma
Kimseler yok, âşinâdan büsbütün hâlî diyâr.

(M. A. Ersoy)

11 — Yukarıda anılan, mesneviler dışında tek örnekle yetinebiliriz: Fâilâtün Fâilâtün Fâilün (/.// /.// /./)

SABÂ

Âh eden kimdir bu sâat kuytuda
Sustu bülbüller hıyâbân uykuda.

Şimdi ay bir serv-i sîmindir suda
Esme ey bâd, esme, cânân uykuda

(F. N. Çamlıbel)

12 — ..// ..// ..// ../
Feilâtün Feilâtün Feilâtün Feilün

Açık kısa heceleri kapalı uzunlara sayıca fazla olan, bu yüzden şiirimizde en çok kullanılan iki kalıptan birıdir. Yalnız ilk ve son tef'ilelerin —yukarda açıklanmış olan— değişebilirliğine dikkat etmek gerekir. Ne var ki sanatçı, bu olanağı kullanıp kullanmamakta, ya da istediği yerde uygulamakta geleneğin bir sakıncasıyla karşılaşmadığı için kendisini iyice özgür duyar.

Ey Necâtî yürü sabreyle elinden ne gelir
Hûblar cevr ü cefâyı kime öğretmediler.

(Necatî)

Ne yanar kimse bana âteş-i dilden özge
Ne açar kimse kapım pâd-ı sabâdan gayrı.

(Fuzûlî)

Kadrini seng-i musallâda bilüp ey Bâkî
Durup el bağlayalar karşına yarân saf saf

(Bâkî)

Ehl-i dildir diyemem sînesi sâf olmayana
Ehl-i dil birbirini bilmemek insâf değil

(Nef'î)

Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile

(Neşâtî)

Bu harâbatta sâbit olamam sultânım
Dil-i vîrânımı yapsan da yıkılsam gitsem.

(Sâbit)

Kanı ol gül gülerek geldiği demler şimdi
Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz.

(Mahir)

Geçen akşam eve geldim. Dediler.

— Seyfi Baba

Hastalanmış, yatıyormuş.

— Nesi varmış acaba?

(M.A. Ersoy)

Gecenin bitmeye yüztuttuğu andan beridir
Duyulan gökte kanat, yerde ayak sesleridir.

(Y. K. Beyatlı)

Sana çirkin dediler, düşmanı oldum güzelim;
Sana kâfir dediler, dış biledim Hakk'a bile.

(F. N. Çamlıbel)

13 — Fâilâtün (feilâtün) mefâilün feilün (fâlün)
/.// (..//) ././ ../ (//)

Ki biriz bunlarınla hilkatte
Elde âyakta şekl ü sûrette
Bunların başlarına taç neden
Bize bu fakr ü ıhtıyaç neden
Bizi ger arpa ok u yay etti
Bunların boynuzun kım ay ettı...

(Şeyhî)

Ne düşündüm bilir misin? Şu nine,
Şu sahî toprak en sonunda... Yazık,
Bunu benden mi duymalıydın!.. Arık
Ve bakımsız harâb olup gidecek.
Acı şeyler Halûk, fakat gerçek!

(Tevfik Fikret)

• Not: Bu dizelerde kalıbın alabileceği bütün şekilleri görmek mümkündür.

14 — //. /./. .//. /./
Mef'ûlü fâilâtü mefâilü fâilün

Minnet Hudâya devlet-i dünyâ fenâ bulur
Bâkî kalır sahîfe-i âlemde âdımız.

(Bâkî)

Şevk-î tamâm va'de-yi feryâdı dinlemez
Reşk âna kim cihanda bugün buldu yârını.

(Nedim)

Gül mevsiminde tevbe-i meyden benim gibi
Zannım budur ki sen de peşimânsın ey gönül

(Nedim)

Yâ Râb dedim, tükendi hayâtım, o bitmedi
Pâyânı yok mu derd ü belâ-yi muhabbetin

(Recaizade Ekrem)

Onlar niçin semâda niçin ben çukurdayım?
Gülsün neden cihan bana, ben yalnız ağlayım?
Yükselmek âsümâna ve gülmek, ne tatlı şeyl

(Tevfik Fikret)

Âheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın
Bir âlem-i hayâle dalan âb uyanmasın

(Y. K. Beyatlı)

Dindirmez anladım bunu hiç bir güzel kıyı
Bir bitmiyen susuzluğa benzer bu ağrıyı.

(Y. K. Beyatlı)

Günler kısaldı, Kanlıca'nın ihtiyarları
Bir bir hatırlamakta geçen sonbaharları

(Y.K. Beyatlı)

15 — //. /.// //. /.//
Mef'ûlü fâilâtün Mef'ûlü failâtün

Zülfü gibi ayağın koymaz öpem nigârım
Yoktur onun yanında bir kılca i'tıbarım.

(Fuzûlî)

Ey Nâilî hamuşl mahz-i hikemdir ammâ
Eş'ârı böyle söyler üstâd söyleyince

(Nâilî)

Her küşesinde dehrin nâm-i bekaa-nisârın
Şâyestedir denilse âlem senin mezarın.

(A. H. Tarhan)

16 — ././ ././ ././ ././
Mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün

• Olgun bir ahenk sağlamayan bu tekrarlı-tekdüzen kalıp, çok az ilgi görmüştür:

Çoban kaval çalar onun hayâtı şâirânedir,
Güler perisi tarlanın, bu bir güzel terânedir.

(Tevfik Fikret)

HÂN-I YAĞMA'dan

Bu sofracık, efendiler kI iltikaama muntazır
Huzûrunuzda titriyor, şu milletin hayâtıdır;
Şu milletin ki mustarıb, şu milletin ki muhtazır!
Fakat sakın çekinmeyin, yiyin, yutun hapır hapır...
Yiyin, efendiler yiyin; bu hân-ı iştihâ sizin
Doyunca tıksırınca çatlayıncaya kadar yiyin!

(Tevfik Fikret)

17 — ./.// ..// ./.// ..//
Mefâilün feilâtün mefâilün feilün

Bu devr içinde benim pâdişâh-ı mülk-i sühan
Bana sunuldu kaside, bana verildi gazel.

(Bâkî)

Belâ budur ki alıştı belâlarınla gönül
Gamın da gelde dile bâis-i meserret olur.

(Nef'î)

— Bugün açız, gene evlâtlarım, diyordu peder,
— Bugün açız yine, lâkin yarın ümid ederim,
Sular biraz daha sâkinleşir, ne çare, kader!

(Tevfik Fikret)

— Vapur yanaştı mı?
— Çoktan!
— Demek ki Köprüdeyiz...
— Aman şu yolcular Insin...
— Fakat bilir misiniz,
Yadırgıyor, hani insan o eski tekneleri...

(M. A. Ersoy)

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

(Ahmet Haşim)

Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden.

(Y. K. Beyatlı)

18 — .// .// .// ./
Feûlün feûlün feûlün feul

Sokaklarda seylâbeler ağlaşır,
Ufuk yaklaşır.. yaklaşır.. yaklaşır;
Bulutlar karardıkça zerrâta bir
Ağır, muhtazır dalgalanma gelir;

(Tevfik Fikret)

Soru 18 : Türk şiirinde kullanılmış olan başlıca aruz dizilerini daha kolay tanınır, hatırlanır bir sıralamayla öğrenemez miyiz?

● Yüzyılımızın başında şairlerimizi en çok ilgilendiren konu, aruz olmuş; dilin sadeleşmesi yanısıra hece ya da aruz ölçülerinden birini yeğ tutmak, (tercih etmek), en önemli sorun haline gelmiştir. Bu konudaki tartışma örneklerini «aruzun gereği, gereksizliği» bölümünde göreceğiz. Bu arada edebiyata yeni başlayan gençlik, adından başka şeyi kalmayan «Fecr-i Âti» topluluğunun dağılışından sonra, doğru yolu «Edebiyatta millileşme» akımına katılmakta buldu. Genç sanatçılar şiirlerinin ahengini, hece ölçüsüyle sağlama denemesine giriştiler. II. Meşrutiyet sonrasının bu kesin dönemecini aşağıdaki örnek iyi belirtir:

ARUZA VEDA

İlk hasretiyle gençliğimin ilk elemleri
Ey paslı tellerinde gülen, ağlıyan aruz,
Ey eski dost, yâd edelim eski demleri,
Mâdem ki son sadâni dağıtmış, yorulmuşuz!

Akşam, gurûba karşı tüten bir buhurdanın
Hüznüyle şâhit olma nihâyet zevâline!
İran yoliyle —Zühre tâcın, nağme kervanın—
Şâhâne geldiğin gibi şâhâne git yine!

Biz şimdi başka bir ahenge bağlıyız:
Âşık saziyle geldi erenler bu meclise.
Yalnız bugün senin gibi ölgün sadâlıyız,
Zîrâ bu saz da parçalanır gülmek istese...

İncitmeden rübâbını insafsız ellerin,
Zâlim temaslariyle zamânın sitemleri,
Ah ayrılırken, inliyerek paslı tellerin,
Ey eski dost, yâd edelim eski demleri!..
(- -. -.-)
Mef'ûlü fâilâtü mefâilü fâilün

(Halit Fahri Ozansoy)

• «Hece Şairleri»nin Ziya Gökalp'in izinde yer alışları, konunun yalnızca bir ölçü yeğlemesi değil bir dil sorunu olduğunu anlamalarından ileri geliyordu. 1917'de Ziya Gökalp, «Sanat» şiiriyle ana ilkeleri açıklamış oldu:

«Aruz sizin olsun, hece bizimdir,
Halkın söylediği Türkçe bizimdir;
Leyl sizin, şeb sizin, gece bizimdir,
Değildir bir mâna, üç ada muhtac»

• Cumhuriyetten sonra bütün ögeleriyle uluslaşma dönemini yaşayan Türk şiiri, aruzun dilimizle çatışmasını görerek kesinlikle ondan vazgeçti. Beyatlı'nın olgun şiiri ise bütünüyle ortaya çıkmamıştı. O günden beri aruz, en aza indirgenmiş bir çerçevede öğretilmiş; ders kitaplarında yerinin gittikçe azalması bir yana, bu konuda yazılan kitaplar bile eski bölümlemeyi bırakarak daha kolay ayırımlar yapmaya başlamıştır. Şimdi aruz dizilerini bahirlere değil tef'ilelerinin tekrar biçimine göre yeniden yazıyoruz:

• **I — DÜZ KALIPLAR (Muttarid vezinler)** — Herhangi bir tef'ilenin 2 ya da dört kez tekrarıyla kurulur; ya da en sondaki parça, o tef'ilenin bir hece eksik biçimi olur. Dörtlü tekrarlarda kalıp ortadan ayrılınca, iki eşit bölüm oluşur:

1 — Müstef'ilün	Müstef'ilün	Müstef'ilün	Müstef'ilün
//./	//./	//./	//./
2 — Müstef'ilâtün	Müstef'ilâtün		
//.//	//.//		
3 — Mefâilün	Mefâilün	Mefâilün	Mefâilün
/./	/./	/./	/./

4 — Mefâîlün	Mefâîlün			(Kısası)
././	././			
5 — Mefâîlün	Mefâîlün	Mefâîlün	Mefâîlün	
.///	.///	.///	.///	
6 — Mefâîlün	Mefâîlün	Feûlün		(Kısası)
.///	.///	.//		
7 — Müfteilün	Müfteilün	Müfteilün	Müfteilün	
/../	/../	/../	/../	
8 — Müfteilün	Müfteilün	Fâilün		(kısası)
/../	/../	/./		
9 — Mütefâilün	Mütefâilün			
.././	.././			
10 — Fâilâtün	Fâilâtün	Fâilâtün	Fâilün	
/.//	/.//	/.//	/./	
11 — Fâilâtün	Fâilâtün	Fâilün		(kısası)
/.//	/.//	/./		
12 — Feilâtün	Feilâtün	Feilâtün	Feilün	
..//	..//	..//	../	
13 — Feilâtün	Feilâtün	Feilün		(kısası)
..//	..//	../		
14 — Feûlün	Feûlün	Feûlün	Feul	
.//	.//	.//	./	

• **II — YARI KARIŞIK (Muhtelit) KALIPLAR** — Yanyana iki ayrı tef'ilenin iki kez tekrarıyla yapılır; dize ortadan iki eşit bölüme ayrılabilir; Tanzimattan bu yana az kullanılmış; Servetifünundan sonra büsbütün bırakılmıştır.

15 — Mef'ûlü	Fâilütün	Mef'ulü	Fâilâtün
//.	/.//	//.	/.//
16 — Mef'ûlü	Mefâîlün	Mef'ûlü	Mefâîlün
//.	.///	//.	.///
17 — Mefâîlün	Feûlün	Mefâîlün	Feûlün
.///	.//	.///	.//
18 — Mütefâilün	Feûlün	Mütefâilün	Feûlün
.././	.//	.././	.//

• **III — KARIŞIK KALIPLAR (Muhtelit vez'nler)** — Aynı tef'ilenin karışık; ya da ayrı tef'ilelerin belirli bir şekilde dizilmesiyle meydana gelir. Son yüzyıl şiirimizin yeğlediği ve ustalıkla uyguladığı asıl önemli diziler bunlar arasındadır.

19 — Mef'ûlü Mefâîlü Mefâîlü Feûlün
//. .//. .//. .//
20 — Mef'ûlü Mefâîlü Feûlün (kısası)
//. .//. .//
21 — Mefûlü Mefâilün Feûlün
//. ././ .//
22 — Mef'ûlü Fâilâtü Mefâîlü Fâilün
//. /./. .//. /./
23 — Mefâilün Feilâtün Mefâilün Feilün
././ ..// ././ ../
24 — Feilâtün Mefâilün Feilün (kısası)
..// ././ ../

● **IV — RUBAÎ VEZİNLERİ** — Mef'ûlü parçasiyle başlayan (ahreb) 12, Mef'ûlün parçasıyla başlayan (ahrem) 12; toplom olarak 24 biçimi olduğu söylenir. Bizim edebiyatımızda birinci kümenin ancak birkaç dizisine uygun örnekler bulabiliyoruz. En çok uygulanmış olanlar :

25 — Mef'ûlü Mefâîlü Mefâîlü feul - -.
26 — Mef'ûlü Mefâîlün Mefâîlü feul
27 — Mef'ûlü Mefâîlü Mefâîlün fa,
28 — Mef'ûlü Mefâîlün Mefâîlün fa'

Soru 19 **Çok küçük bir yanılma payına razı olarak, en çok beş altı kalıp bilmekle Türk şiirinin büyük çoğunluğunu —aruz bakımından— doğru okumak mümkün müdür?**

● Nice divan taranmış, şairlerimizin eskiden beri en çok hangi kalıpları sevip kullandıkları belli olmuştur. Tanzimat ve Servetifünun dönemlerinde ise karışık kalıplara doğru genel bir eğilim başlar. Bu arada bazı şairlerin, şiirlerinin çoğunda, hep aynı vezni uygulamaktan hoşlandıkları göze çarpar (örneğin Namık Kemal ve Mehmet Akif Ersoy, dört mefâîlün'ü tercih ederler). Yüzyıl mızda ise şiirde ölçünün, ancak dile ve söyleyişe zarar vermemek koşuluyla kullanımı hoş görüldüğü için gitgide bazı belli dizilerin üstün tutulduğunu görürüz. Bütün bu ortaklıklara bakarak, yalnızca beş-altı kalıbın öğrenilmesiyle şiirimizin % 90'dan çoğunun izlenmesi olanağı bulunabilir. Türk şiiri için —bilinmesi gereken— en önemli diziler şunlardır:

1 — Feilâtün Feilâtün Feilâtün Feilün (ve kısası)
..// ..// ..// ../
Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün (ve kısası)
/.// /.// /.// /./

Not : Birinci dizide ilk ve son tef'ilenin değişebilirlik durumu unutulmamalıdır.

2 —	Mefâîlün	Mefâîlün	Mefâîlün	Mefâîlün	
	.///	.///	.///	.///	
3 —	Mefâîlün	Feilâtün	Mefâîlün	Feilün	(ve kısası)
	././	..///	././	../	
4 —	Mef'ûlü	Mefâîlü	Mefâîlü	Feûlün	(ve kısası)
	//.	.//.	.//.	.//	
5 —	Mef'ûlü	Fâilâtü	Mefâîlü	Fâilün	
	//.	/./.	.//.	/./	
6 —	Mef'ûlü	Mefâîlün	Feûlün		
	//.	././	.//		

- Dizelerin uzunluk ve kısalığı, **gözle görülebilir.** Buna göre eğer bir dize iki açık heceyle başlıyorsa, ölçüsünün muhakkak 1. kalıp olduğuna inanabilirsiniz. (Bu listede iki açık hece ile başlayan başka biçim yoktur.)
- Fâilâtün'lü kalıp bir kapalı, bir açık heceyle başlamaktadır (/.); bu şekilde başlayan başka dizi yoktur. Buna göre ilk iki hecesine bakarak bile bu vezin tanınabilir. (Aynen mi, yerini feilâtüne bırakarak mı sürdürdüğünü izlemek gerekir).
- Yukarıdaki listede bir açık bir kapalı (. /) heceyle başlayan sadece iki kalıp var; onun için üçüncü hecelerine bakılarak ya 2. ya 3. vezin olduğuna karar verilebilir.
- Dördüncü ve beşinci kalıpların ilk tef'ileleri ortaktır; iki tamkapalı-uzun hece ile başladığı için tanınıp ayrılması da son derece kolaydır. (Eğer dize müstef'ilün'lü ise % 5 oranında aldanma ihtimali vardır; bunu göze almak büyük bir yanılgıya yol açmaz). Buna göre Mef'ûlü'den sonra gelen, hece, anahtar hecedir: Açık-kısa ise 4.; kapalı-uzun ise beşinci vezin olduğuna kolaylıkla inanılabilir.
- Tek dize ile yetinmemek, kalıbın doğruluğunu uygun görünen birkaç dize üzerinde denetlemek, gerekli bir yoldur.

Soru 20 : Aruza karşı bizde tepki ne zaman başladı, nasıl gelişti, ne gibi sonuçlar yarattı?

- Aruz ölçüsünün eski önemini yitirmesi, çağdaş bilinçle şiirden beklediğimiz amaçların anlaşılmasından öncedir. Aruz konusunda yüzyıllarca süren saplantılardan sıyrılmamız ise, başlıca üç yanılgıdan kurtulmamıza bağlıydı :

1 — Aruzdan başka ölçü tanımamak, hece ölçüsüyle yaratılmış olan eserleri nâmevzun saymak ilkesi; «serbest nazmın» bilinmeyişi;

2 — Nazımla şiiri aynı şey sayma tutumu;

3 — Aruz ölçüsünün her yöntemden daha ahenkli bir ses düzeni sağlıyacağına olan inanç. Şimdi bunları özetliyeceğiz.

• Aruzun köklü ve sağlam bir ölçü oluşu, ilkelerinin iyi düzenlenişi, yüzyıllarca kim bilir kaç dilde uygulanma olanağı buluşundan bellidir. Bu konuda doğru bir teşhise dayanan İsmail Habib Sevük şöyle söyler: «Arabistan'dan çıkan İslâmlık, nasıl oraya münhasır kalmamış, nasıl bir yüzyıl içinde Orta Asya'dan Endülüs'e kadar dünya çapında bir din olmuşsa, aruz da yalnız Arab'ın malı olmaktan çıkarak **İslâm camiasına giren bütün milletler'in nazım ifadesi** oldu. Diğer yandan İslâmlık, kendi dairesine giren öteki milletlerde nasıl o milletlerin toplumsal yapılarına, ırksal gereklerine göre başka şekiller almışsa aruz da o milletlerin dillerinde, o dillere özgü özellikler kazandı. Araplık, Arap olmayan milletlere kendi dilinden, din zorunluğuyla kelimeler verdi, **fakat dil veremedi.** On dört yüzyıl içinde Arapça, ne Türkçe'nin, ne Farsçanın, ne Hinducanın, ne Efgancanın, ne de Kürtçenin yerini tutabildi. Araplık, o milletlere kendi kültürünü, kendi karakterini, kendi özelliklerini de aşılıyamadı. Onun o milletlere bütün olarak verdiği sadece iki şey vardır. **Bir! din, bir! aruz»** (Edebiyat Bilgileri, 13, 1942).

• İ. Habib Sevük'ün gözden kaçırdığı nokta, Türkçe'nin yukarda adı geçenler arasında aruza yatkın bulunmayan tek dil oluşudur. Gerçekten Hint-Avrupa dillerinin bükünlülüğüne karşın bizim dilimiz, kökü hep başta bırakan, ön ek kabul etmeyen, ses uyumuna dayanan, uzun sesleri bulunmayan, bitişken yapısıyla tek başınadır. İranlıların aruzu kolayca kabullenişleri ve onu kendi beğenilerine uygun birkaç bahirle zenginleştirmeleri, Farsça'nın aruza karşı koymayan uygun özelliği yüzündendir. Afganca, Hinduca, Kürtçe de öyle. Buna göre Türkçe, bağımsızlığını kazanmaya başlayınca, ister istemez aruzla çatışacaktı. Bunun gecikmiş olması, Osmanlıca'nın yazılı kültür dili olarak halktan yüzyıllarca kopuşu, başlıca talihsizliklerimizdendir. Aruzun Türkçe'ye yaptığı zararı ise yukarda birkaç maddede özetlemiştik. Aslında en yakın günlere kadar şairlerimizin bu dil yanılgısını sürdürmeleri, uluslaşma dönemine büyük bir imparatorluğun kurucusu ve «millet-i hâkimesi» oluşumuz yüzünden - herkesten sonra girişilmizdendir. Bu konudaki en son yanılgıları Mütareke ve Cumhuriyet günlerinde bile yaşıyorduk. Küçük alıntılarla biraz aşağıda göreceğimiz gibi.

● Ziya Paşa, atak ve yeni düşüncelerini açıkladığı ünlü **«Şiir ve İnşâ»** makalesinde konuya şöyle girer (sadeleştirilmiştir): «Şiir her toplumda doğaldır. Yeryüzüne ne kadar kavim ve ulus gelmişse hepsinin kendilerine özgü şiirleri olmuştur. Osmanlıların şiiri acaba nedir? Necati, Baki, Nef'i divanlarında göraüğümüz kasideler, kıt'alar, mesneviler midir? Yoksa Hoca ve Itrî gibi bestecilerin makamlara uydurdukları Nedim ve Vasıf şarkıları mıdır?. Hayır. Bunların hiç biri Osmanlı şiiri değildir. Çünkü görülür ki bu nazımlarda Osmanlı şairleri İran şairlerini, İranlılar da Arapları taklit ederek melez bir şey yapmışlardır. Bu taklit yalnız nazmın üslûbuna değil, düşünce ve anlam özüne de geçerek bizim eski şairlerimiz nazmın şekillerinde ve üslûbunda, hayalleri ile düşüncelerinde Arap ve Acem'e mümkün mertebe yaklaşmayı başlıca ilke saymışlar ve «acaba bizim ulusumuzun bir dili ve şiiri var mıdır? ve bunu düzeltmek mümkün müdür?» diye hiç düşünmemişlerdir... Bu duruma göre ulusumuzun doğal şiiri ve düz yazısı yok demektir. Hayır! Bizim asıl ulusal şiir ve anlatımımız, İstanbul dışındaki halkla, İstanbulluların alt katlarında bugün de yaşamaktaaır. Bizim şiirimiz, **hani şairlerin (divan) nâmevzun (vezinsiz, ölçüsüz) diye beğenmedikleri halk türküleriyle** Anadolu ve Rumeli'de çöğür şairleri arasında deyiş, üçleme, kayabaşı adı **verilen** şiirlerdir...» (1868)

● Gerçekten yüzyıllarca yüksek zümre Divan şairleri halktan kopuk yaşıyarak imparatorluk merkezlerinin çıkarlarına uygun bir üst yapı kurumu olan edebiyatlarını yaratmış; aruzla yazılmamış olan her şiiri «vezinsiz» saymışlardır. Hece ölçüsünü, dil musikisini yaratmaya elverişsiz, ahenk sağlayamayan kuru bir düzen saymaları ona verdikleri küçümseyici addan da bellidir: **Parmak hesabı (hesab-ül benân).** Oysa o günlerde de 19. yüzyılın sonuna kadar da hece ölçüsüyle neler yapılabileceği anlaşılmamış, halk şiirimizin ince ve usta örnekleri gözden uzak kalmıştır. Bütün iyi niyetine karşın Mehmet Emin Yurdakul'un büyük yanılgısı buradadır: Asıl halk ürünlerini, onların ahenk ve beste olanaklarını bilmediği için dizeleri eşit sayıda olan bir yazının nazım olabileceğini sanmış, halkın ortak beğenisine yaslanmayan ahenksiz ve etkisiz kalıplar meydana getirmiştir.

● Edebiyatta millileşme akımı yıllarındaki aruz-hece çatışması üzerinde bazı doğru ilkeleri, akla uygun yargıları Yahya Kemal vermiştir; ama o bile bazı yüksek zümre şairlerinin, yaklaşan bir gerçeğin sezgisiyle, nasılsa yazdıkları tek tük, bir iki hece vezinli örneği fazlasıyla önemsiyerek aruz-hece çatışmasının gereksizliğini belirtmek ister gibidir. «..On sene evvel kadar Türk zevkinde böyle

bir ihtilâf yoktu; aruz ve hece, iki kardeş nehir, Fırat ve Dicle gibi yan yana akıyorlar, sonra birbirine kavuşuyorlar, milletin hâfızası olan ummâna karışıyorlardı. Türkçe'de Fârisî edayı terennüm eden Nevâî'den ta Tevfik Fikret'e kadar her aruz şairi (!) heceden de şiirler söylüyordu. Nedim'in divanında bile mümtaz olan koşmasını mı, Âkif Paşa'nın Mersiyesini mi, Ziya Paşa'nın o meşhur köy türküsünü mü, Namık Kemal'in felsefî bir manzumesini mi, Hâmid'in dramlarını mı, Recaizade'nin oğlu için söylediği şiirlerini mi?... Binlerce misal var. (?) Evet havas şairleri öteden beri daima halk vezniyle şiirler söyledi...» (Vezinler, Dergâh, 1922)

• 15. yüzyıldan yirminci yüzyıla kadarlık sürede yüksek zümre şairlerinin hece veznine verdikleri iddia edilen önem ve değer yazıda «her aruz şairi», «öteden beri... daima», «binlerce misal» sözleriyle pekiştirilmeye çalışılmıştır. Oysa beş yüz yıl içinde Nevâî'nin bir iki örneği ile Nedim'in tek koşması, Akif Paşa'nın tek şiiri, Ziya Paşa ile Namık Kemal'in birer şiiri anılabilmekte; ölüm yılında çocuk şiirlerini sekizli heceyle yazan Fikretin şüphesiz sanat iddiası dışındaki bu eğitsel çabası Şermin'i hatırlatılmaktadır. Recaizade ile Hâmid ise batı etkisiyle türkleşme ve halklaşma döneminin başlangıcında yer alırlar. Bu bakımdan heceyi yaşatan halk şairlerinin emeklerini aruzla uğraşan divan şairlerinin emeklerine paralel bir akış içinde Fırat'la Dicle'ye benzeterek anlatmakta bir yanlışlık yoksa da, «her aruz şairi»nin heceyle şiir yazdığını ileri sürmek çok aşırı bir cbartmadır ve bütünüyle yanlıştır. Beş yüz yıl içinden beş örnek ne ifade eder? İşin garibi Beyatlı'nın da hece ile yazılmış tek şiirle (Ok) yetinmeyi doğru saymasıdır. Kimse bir sanatçının araçlarına karışamazsa da heceyi savunmayı düşünen bir şairin bu yolda en azından daha yoğun çalışmalar yapması gerekirdi.

• Aslında bunun tam tersi olmuş, hece şairleri zamanla kendilerini aruzda ispatlamak zorunda kalmışlardır. Kültür merkezlerine sokulabilen ve eğitim olanakları bulan «her halk şairi», saz şairi kimliğinden hemen sıyrılarak «kalem şuârası» arasına girmenin yollarını aramıştır. Selis, divan, semâî, kalenderî, ayaklı kalenderî denilen nazım şekilleri, divan şiirinin, halk şairleri üzerindeki baskı ürünüdür. Kültür merkezlerinin böyle bir güç sahibi olması da doğaldır.

• Gide gide 19. yüzyılın son günlerine geliriz. Mehmet Emin'in hece ölçüsüne dikkat çeken çalışmasının ilk sayılması gerekir. Çünkü «Türkçe Şiirler» (1898) de üçlü bir başlangıç yeniliği vardır. Şiirler hece ölçüsüyledir; sadeliğiyle halkın konuşma diline yapışmıştır, ayrıca ulusal coşku ve sevgi konularını toplumsal amaç edinen kim-

ilğiyle bu küçük kitap bir dönüm noktası olur. Ne var ki Yurdakul'un hece ölçüsünün ahenk olanaklarını aramadan yalnızca hece sayılarındaki eşitlikle yetinen uygulaması; şairliğinin okurları etkilemiyen kuruluğu, hareketin zayıf ve saldırılarla kolay yıpratılan yanı olur. Edebiyat dünyamızda eşi çok görülen içtenliksiz değerlendirmeler bir yana (M. Emin'in kitabında Recaizade'nin, Abdülhak Hamid'in, Şemseddin Sami'nin, Rıza Tevfik'in, Fazlı Necib'in övücü takrizleri ve II. Abdülhamid sarayının ressamı Zonaro'nun resimleri vardır) kitabın asıl etkisi, yurt dışında görülür (Çünkü bizim kendimize Osmanlı dediğimiz zaman boyunca Avrupa bizi hep Türk diye anmıştır). Çeşitli dergilerde Mehmet Emin'in şiirleri yayımlanırken nihayet Aruz-Hece, Osmanlıca-Türkçe tartışması başlar. Selânik'teki Çocuk Bahçesi dergisinde Türkçe ile hece ölçüsünü tutan Rıza Tevfik, Osmanlıca ile Aruzu savunan Ömer Naci ile çekişirken, Hüseyin Cahit Rıza Tevfik'e, Raif Necdet Ömer Naci'ye katılır; belli bir sonuç çıkmadan dergi saray tarafından kapatılır (1905).

• Mehmet Emin'le aynı yılda doğmuş olan Rıza Tevfik (1868), çocukluk ve ilk gençlik yıllarını halka yakın bir ortamda yaşamış olmasının verdiği şansla - tekke şiirinin özelliklerini ve halk örneklerinin saz eşliğindeki ahengini öğrenme fırsatı veren ilişkileri olmuştur - hece ölçüsüyle başarılı uygulamalar yapar. 1892'den başlayarak giriştiği bu işte gittikçe genişleyen bir ün kazanır. Bektaşi şairlerinin izinde yazdığı tasavvufî manzumelerin yanısıra batılı bir anlayışla ve hece ölçüsünün uygun duraklarıyla yarattığı şiirlerle iddialarını kabul ettirir; Mehmet Emin'in tezine güçlü bir örnek desteği olur.

• 1911'de Ömer Seyfettin'in «Yeni Lisan» makalesiyle başlattığı (Genç Kalemler, Selânik) «edebiyatta millileşme akımı», İttihat ve Terakki Fırkasının desteklediği resmî kurumların örgütlenişi, Ziya Gökalp'ın kuramcılığını yaptığı ulusçuluk hareketiyle hızlanır, yayılır. Çeşitli savaş ve olaylar, ulusçuluğun sarılacağımız tek ülkü olması gerektiğini göstermektedir. Bu yıllarda edebiyata doğan gençlik, bu coşkuyu destekleyen bazı maddî teşviklerle hece ölçüsüyle sade dilde şiirler yazmak gereğini duyarlar (Hecenin beş şairi: Faruk Nafiz Çamlıbel, Halit Fahri Ozansoy, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon ve...) Bu kümeleşme, aruzla yazanlarla heceyi kullananların uzlaşmaz ayrılıklara düşmesi, Osmanlıcılık Türkçülüğün çekişmesi gibidir. Mehmet Âkif'le Tevfik Fikret'in aruzdaki yatkınlıkları, inkâr edilmez bir ustalık gibi onaylanarak aruzculara gerekçe olmaktadır. Mütareke yıllarında bile en geniş tartışmalar bu konuda yapılır.

• Cenap Şahabettin şu iddiadadır: «...Hece vezniyle yazılmış pek güzel şiirler ve pek büyük şairler olabilir. Ancak **eserleri manzum ve kendileri nâzım değildir** diyeceğim; çunkü **parmak hesabı bir çare-i ahenk olamaz... Aruz vezninden daha muvafık tarik-I ahenk olamaz...** Vezn-i hecâî denilen parmak hesabına gelince: Bu, ancak istîdad-ı tabîisi vezn-i aruzu kabule müsait olmayan lisanlarca mergûb olabilir. **Meselâ** Fransızca gibi ki esasen kelimelerinde heceler memdûd (uzun) ve maksûr (kısa), sâkin (hareketsiz) ve mütenarrık (hareketli) olarak münavebe etmez. Hecâî kavî (kuvvetli hece) dedikleri hece bile diğerlerinden pek az farklı telaffuz olunur. Vezn-i aruzun böyle lisanlara tatbiki mümkün olamaz ve bu cihetle şuarâsı parmak hesabına ilticaya mecbur olurlar. **Parmak hesabiyle söze hatta bir zerre-i musiki ilâve olunamaz...»** (1920). Cenap Şahabettin'in Türkçe'yi üç dilin karışmasından doğmuş Osmanlıca sanmaktaki büyük hatası bir yana - Çünkü Türkçe'de de Fransızca'da olduğu gibi uzunlu kısalı, çeşitli ses değerinde farklı heceler yoktur - vezin konusundaki yanılgısına Yahya Kemal şöyle cevap verir:

• «Cenap Şahabettin Bey şiiri nazımdan ayrı bir keyfiyet telâkki ediyor. Bu telâkkiye göre nazım ahenktir, ahenkten mahrum çok güzel şiirler ve pek büyük şairler olabilir, tabii bunun aksi de doğru olmak gerekir; şiirden mahrum çok güzel nazımlar ve pek büyük nâzımlar olabilir; hece veznindeki şiirler manzum değildirler. Ahengin sırrı kalbde değil alettedir. Ahenk, kısa ve uzun hecelerin muntazam bir münavebeyle birbirini takip edişinden hasıl olur» (Dergâh, 5 şubat 1922).

• Beyatlı, şöyle devam eder: «Ben bilâkis sanıyorum ki vezinler - ister aruz olsun ister hece - cansız birer alettirler: Tıpkı musiki aletleri gibi. Vezinler madem ki vardırlar, anenge muhakkak elverişlidirler; çünkü vücutları başka türlü tefsir edilemez. Medeniyette her aleti ihtiyaç yarattığı gibi vezinleri de hissiyatı teganni etmek ihtiyacı yaratır. ...Bu bakımdan iki veznin ahenge kabiliyeti birbirinden ne fazladır, ne eksik. Son şekillerinin asırlardan beri bir türlü değişemediği de gösteriyor ki ahenge kabiliyetleri tamdır... **Hakikatte değişen aruz değil lisandır; aruz Sâdi ve Hâfız zamanında ne idiyse bugün odur, hiç bir zaman değişmedi.** Cedlerimizin edebî Türkçesi, Fârisî zevkinde hususi bir Türkçeydi; o hususi lisanda her Türkçe kelime dahi Fârisî kıyas olunurdu... Şark terbiyesiyle yetişmiş olan Abdülhak Hamid'e kadar Fârisî zevk Türkçe'de zail olmadı... İlk defa olarak Tevfik Fikret'in lisanında Fârisî eda zail olur ve yerine yerli lehçe geçer. Cansız bir alet olan aruz, Fârisîyi, cedlerimizin Fârisî zevkteki Türkçe'sini nasıl söylediyse bu defa

yerli Türkçe'yi söyledi... Hâsılı lisandan soyulunca **aruz eski aruzdur, zevkimiz değişti, lisanımız değişti, şiir telâkkimiz değişti, o asla değişmedi...»** (Dergâh, 20 mart 1922).

• Aruzu bir alet olarak hece ölçüsüyle aynı değerde gören Beyatlı, aruzla yazılmış şiirlerin yüzyıllar süren geçmişini düşünerek sözünü şöyle bağlar: «Aruz, şiir lisanımızın vücudunda bel kemiği gibi esaslı bir uzuvdur. **Türkçe, onun etrafında tekevvün etti (?);** bilâ-tereddüt denebilir ki aruza âşinâ olmayan bir Türk, edebi Türkçe'nin ayarını takdir edemez. Hatta zannederim ki ilerideki nesiller bile, Türkçe'yi bilmek için, aruza âşinâ olmaktan vâreste kalamaz. Bu vezin buhranının neticesi tahakkuk etmiştir; Mehmet Emin, bu vezin bahsinde bir mübeşşirdi; Ziya Gökalp millî nakikatı tesbit etti, Celâl Sahir bütün yeni nesle kabul ettirdiği için yâd edilecektir. **Yerini millî vezinlere terkeden aruz büsbütün kaybolacak mı? Zannetmiyorum.** Aruza hâkimken Türk vezinleri zaman zaman keyfe göre kullanılıyordu; bu defa kaide ber-akis olarak aruz öyle kullanılacak.» (20 mart 1922).

• Bundan iki yıl sonraki son eserinde Gökalp, «millî Vezin» sorununu şu sonuca bağlar: «Eski Türklerin vezni, hece vezni idi. Kâşgârlı Mahmud'un lûgatindeki Türkçe şiirler, hep hece vezniyledir. Sonraları Çağatay ve Osmanlı şairleri, Acemlerden aruz veznini aldılar... Türkçülük zuhur ettiği zaman aruz vezniyle hece vezni yan yana duruyordu. Güyâ birincisi havassın (yüksek zümrenin), ikincisi avamın (halkın) terennüm aletleri idi. Türkçülük, dildeki ikiliğe son verirken, vezindeki bu ikiliğe de ilgisiz kalamazdı. Özellikle **terkipli dil aruz vezninden, aruz vezni de terkipli dilden ayrılmadığı için** bu iki Osmanlı müessesesi hakkında aynı hükmü vermek lâzımdı. Binaenaleyh Türkçüler, terkipli dille beraber aruz veznini de millî edebiyatımızdan kovmaya karar verdiler... Sade dil, aruz veznine pek uymuyordu. Halbuki hece vezniyle sade dil arasında samimi bir akrabalık vardı. Sarayın ihmaline rağmen halk, sade Türkçe ile hece veznini iki kıymetli tılsım gibi sinesinde saklamıştır. Bu sebeple Türkçüler, bunları bulmakta güçlük çekmediler...» (Türkçülüğün Esasları, 1924).

• Böylece - dile zarar vermemek ve yaşayan Türkçe'yi kullanmak koşuluyla - Y. K. Beyatlı, A. Haşim, F. N. Çamlıbel (hecenin usta uygulamaları kadar aruzun da hatasız örneklerini vermiştir) gibi şairler aruz veznini kullanmakta direnirlerken, bütün Cumhuriyet şairleri hece ölçüsüne dayanmakta birleştiler. Bu, sadece bir ölçü sorunu olmaktan öte, uluslaşma döneminin gerektirdiği bilinçli bir

cephe alma tavrı idi. Halk şiirinin geleneksel ölçü birimleri açığa çıktıkça yeni sanatçılar da bunlara uygun başarılı uygulamalar yaptılar. Yeni kalıplar yaratmak isteyenlerin girişimleri de fazla bir sonuç vermedi. Yüzyıllarca halk şiirinde yaşamış olan ve ulusal beğeninin yansıdığı 7'li, 8'li, 11'li kalıplar yeni şiirin kullandığı başlıca birimler oldu; yanısıra 7/7'lik 14'lü vezin de iyi örneklerin doğuşuna yaradı. 1940 Garip hareketine kadar edebiyatımızda bir vezin sorunu kalmadı.

• Enis Behiç Koryürek'in acemi örneklerini verdiği, Servetifünun döneminde aruzlu biçimleri denenmiş olan Serbest Müstezat (Bk. Nazım şekilleri), batı şiirinde rastlanan kullanım genişliğiyle birleştirilerek 1930 sonrasında «Serbest Nazım» dediğimiz biçime dönüştü. Nazım Hikmet, Ercüment Behzat Lâv... gibi şairlerin uyguladığı bu düzen, dizeler arasındaki her türlü eşitliğin karşısındaydı. Yalnızca şairin belirlediği bir kurallar dizisiyle şiirin etkili ve ahenkli iletimine elverişli ses buluncaya kadar sanatçı, kendisini vezin-kafiye, dize-nazım şekli bakımından özgür duyuyordu. 1940 sonrasında ise durum iyece değişti.

• 1941'de yayımlanan «Garip» adlı ortak şiir kitabının başındaki önsözde Orhan Veli şöyle diyordu: «...Anane, şiiri nazım dediğimiz bir çerçeve içinde muhafaza etmiş. Nazmın belli başlı unsurları vezinle kafiyedir. Kafiyeyi ilk insanlar, ikinci satırın kolay hatırlanmasını temin için, yani sadece hâfızaya yardımcı olmak maksadiyle kullanmışlardır. Fakat onda sonradan bir güzellik buldular. Onu, hikmeti vücudu aşağı yukarı aynı olan vezinle birlikte kullanmayı bir maharet saydılar... Bir şiirde eğer takdir edilmesi lâzım gelen bir ahenk varsa, onu temin eden şey ne vezindir, ne de kafiye. O ahenk, vezinle kafiyenin dışında da, vezinle kafiyeye rağmen de mevcuttur... Vezinle kafiyenin her şeye rağmen birer kayıt olduğunu da kabul edelim. Bunlar, şairin düşüncesine, hassasiyetine hükmettikleri gibi lisanın şeklinde de değişiklik yapıyorlar. Nazım dilindeki nahiv (sözdizimi) acayiplikleri vezinle kafiye zaruretinden doğmuş.. (oysa) şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamiyle mânadan ibarettir. Mâna insanın beş duygusuna değil, kafasına hitap eder...»

• O günden bugüne şiirin tanımı ve niteliklerinin saptanması için neler yapılmadı. Yalnız ortak yan, şiirde vezin-kafiyenin, nazım birimi-nazım şeklinin, kısaca eski edebiyatımızda geleneklerle iyice sınırlanmış olan klâsik kuralların bütünüyle bırakılması oldu. Hemen otuz yıldır şiirimizde artık tam anlamıyle ne hece ne aruz vardır; ne halk, ne divan nazım şekilleri. Söz sanatçısı, çağdaş bir zorun-

lukla söylemek istediği her şeyi tamamen kendi özgürlüğünün sınırlarında ortaya koymakta, geleneğin saptadığı hiç bir şekle uymamaktadır. Her şeyden önce eski şairlerin «zaruret-i vezn-ölçü zorunluğu» diye adlandırdıkları biçimsel kurala karşı koyarak önce dilin özgürlüğünü sağlamakta; özü, anlamı, aşılamak ve duyurulmak istenen düşünceyi öne alarak öteki yan ögeleri hiçe saymaktadır.

• Bugünkü Türkçe'nin - yüz yıl önce başlatılmış sadeleşme akımının özleşme amacına yöneldiği - geleceği, artık aruz veznini kullanılmaz hale getirmiştir. Gittikçe özleşen dilimiz her eski kelimeye yeni bir karşılık bulur ve şairlerinden dil bilinci beklerken, dili feda eden bir ölçü ihtiyacını kabul edemez. Bundan sonra aruz veznini kullanmak isteyen herkes, dilin içindeki bazı kelimeleri hiç kullanmamak, bazı eski sözleri de tekrarlamak durumuna düşecektir. Yahya Kemal'in yukarda alınmış olan elli yıl önceki sözleri yanlış: Türkçe aruza bağlı değil artık; onun öğrenilmesi de eskisi gibi gerekli değil.

Soru 21 : Bundan sonra aruz vezninin kullanılması beklenemez mi? Türkçe'ye uygun olan aruz kalıplarının özellikleri nelerdir?

• Yukardan beri ortaya koyduğumuz başlıca ilkeleri özetlemek gerekirse, Türkçe ile aruz ölçüsünün temelde bazı karşıtlıklarla birbirini reddettiğini söylemek, asıl doğrudur. Dilde özleşme hareketi, şimdilik Türkçe'deki bütün yabancı kelimeleri atmış değildir; aslında dil devrimi «tasfiyeci» olmadığı için, yalnızca kökü Türkçe olan sözleri kabul etmek, yabancı dilden gelenleri kovmak amacında da değildir. Ziya Gökalp'ın deyimiyle «Türkçeleşmiş, Türkçedir» yargısının açısı, dilimizin ana kurallarına aykırı olmayan ve halk kültürüne giren kökü yabancı kelimeleri de korumayı gerektirir. Ama zamanla özleşme, dilimizdeki yabancı sözcükleri en az sayıya indirecek bir gelişim hızına kavuşacaktır. Böyle bir Türkçe, aruzu kullanma zahmetine, onun külfetlerine katlanabilir mi?

• Bugünkü sanatçılarımızdaki ulusal dil bilinci, herhangi bir özenti yüzünden, Türkçe'si bulunan bir kavramın Arapça, Farsça karşılığını kullanma hakkını yanlış göstermektedir. Bu yüzden bugünün ve yarının Türk şairleri, sadece aruz kalıplarını kullanmış olmak hazzı karşılığında, dillerinin gelişimine aykırı bir tutumda olmayı istemiyeceklerdir.

● Günümüzün en yaygın gerçek olarak kabul ettiği başlıca ilke, -herkesin, bu arada- sanatçıların özgürlüğüdür. Bu bakımdan hiç kimse bir şairin aruz ölçüsünü kullanmasını engelliyemez; sırf bu yüzden değerlendirmeyeceği gibi. Bir sanatçı istediği her yola baş vurabilir; ulaştığı sonuç başarılıysa eğer, kullandığı araçların fazla önemi yoktur. Onun için, aşırı özgürlüğün ve biçim dağınıklığının yarattığı bir tepki ile belki de ilerde aruza da, klâsik nazım şekillerine de dönme eğilimi duyacak sanatçılar bulunabilecektir. Nitekim son yıllardaki bazı sanatçılar eski şiirimizin biçim, ses ve şekil özelliklerini hatırlatan denemeler yapmaktadırlar (F. H. Dağlarca, B. Necatigil, Attila İlhan, Turgut Uyar, Ü. Y. Oğuzcan...)

● Bazan da aruz kalıpları, vezinsiz gibi görünen şiirlerin çeşitli mısralarında dağınık şekilde bulunmakta; ya da bir şiirin dizelerinde çeşitli aruz dizileri kullanılarak ahengin tekdüzeliğinden kaçılmaktadır. Geleneğin kalıplaştırdığı zorunluklar olmadığı için şairler uygun buldukları her yola başvurmakta sınırsız bir özgürlüktedirler.

● Bundan sonra aruz vezni kullanılacak bile olsa «Türkçe'ye en uygun» kalıpların tercihi, kaçınılmaz bir kural olacaktır. Bu bakımdan hangi dizilerin en elverişli kolaylıklar taşıdığına dikkat edebiliriz: a) Açık (kısa, yarım) heceler sayıca kapalı (uzun, tam) hecelerden eksik olmamalıdır; b) Ardarda üç kapalı (uzun, tam) hecenin tekrarından kaçınılmalıdır; c) Kulakta aynı tef'ilenin tekrarından doğan tekdüze bir ahenk etkisi bırakılmamalıdır; d) Türkçe'nin yapısına uygun ulamalarla tef'ileler ayarlanmalı, hiç imâle yapılmamalıdır. Bu nitelikleri taşıyan sadece birkaç kalıp vardır ve son çağ sanatçıları da bunları kullanmaya özen göstermişlerdir:

1 —	Feilâtün	Feilâtün	Feilâtün	Feilün	(ve kısası)
	..///	..///	..///	../	
2 —	Mef'ûlü	Mefâîlü	Mefâîlü	Feûlün	
	//.	.//.	.//.	.//	
	(ve kısası)	//.	.//.	.//	
3 —	Mefûlü	Fâilâtü	Mefâîlü	Fâilün	
	//.	/./.	.//.	/./	
4 —	Mefâilün	Feilâtün	Mefâilün	Feilün	
	././	..///	././	../	
	(ve kısası)	Feilâtün	Mefâilün	Feilün	
		..///	././	../	
5 —	Mef'ûlü	Mefâilün	Feûlün		
	//.	././	.// (çok kullanılan mesnevî vezni)		

• Türkçenin yapısına uygun nitelikleri taşıyan aşağıdaki birkaç kalıp ise- nedense - pek az kullanılmıştır. Bunun sebebini, Hece ölçüsünün ve ulusal beğeninin alışkın, yatkın olduğu ahengi sağlıyamamaları ile de açıklayamayız.

A) Müfteilün Müfteilün Fâilün
/../ /../ /./

B) Mütefâilün Mütefâilün
.././ .././

C) Mütefâilün Feûlün Mütefâilün Feûlün
.././ .// .././ .//

• Son yüzyılın şiirlerinden seçilmiş dizeler ve beyitler üzerinde, dili zorlamayan bir vezin ustalığının başarılı uygulamalarını izlemek mümkündür; aşağıdaki örnekler **yalnızca dört aruz şairinin** eserlerinden seçilmiştir: **Tevfik Fikret, Mehmet Âkif Ersoy, Y. K. Beyatlı, F. N. Çamlıbel.**

1 — Feilâtün Fellâtün Feilâtün Feilün
../// ../// ../// ../ (ve kısası)

Biz çocukduk seni defneylediler
Bîvefâ kumlara bikayd eller.
O zamandan beri, müştâk ü zebûn
Ne zaman Kıble'ye dönsem dil-hûn
Seni bir mahfede pûyân görürüm;
Sonra kumlarda perîşân görürüm.
Bir diken belki delîl-i kabrin,
Develer belki ziyâretçilerin...

(T. F. — Hemşirem İçin)

Size ey bilmediğim, görmediğim kaarîler
Size ithaf ile neşreyliyorum bunları ben.

(T. F. — Kaarîlerime)

Sana baktıkça teselli bulurum, aldanırım;
Mâl bir göz elem-î kalbime ağlar sanırım.

(T. F. — Mâl Deniz)

Bir yağız çehre, çatılmış iki hançer: Kaşlar;
Yine hançer gibi keskin iki mânâlı nazar.

(T. F. — Nef'i)

Bence doktor onu siz bir soyarak dinleyiniz;
Hastalık çünkü değil öyle ehemmiyetsiz.

(M. A. E. — Hasta)

Bir fener yok mu, verin... Nerede sopam? kız çabuk ol...
Gecikirsem kalırım, beklemeyin... Zirâ yol
Hem uzun hem bataktır...

— Daha âlâ, kalınız;
Teyzeniz geldi bu akşam, değiliz bız yalnız.

(M. A. E. — Seyfi Baba)

— Ne kafam kaldı dayaktan, ne gözüm, hep şişti;
Karşı koysaydım eğer mutlak işim bitmişti.
Ağladım, «merhamet et, yapma» dedim; kim dinler.
Boşamakmış beni dünden beri efkârı meğer..

(M. A. E. — Köse İmam)

— Hani Mûsâ be adam?

— Çıkmış efendim karaya.

— Firavun nerde?

— Boğulmuş.

— Ya şu kan rengi boya?

— Bahr-i Ahmer a efendim, yeşil olmaz ya bu dal

(M. A. E. — Ressam Haklı)

Sanıyorlar kafa kesmekle, beyin ezmekle
Fikr-i hürriyet ölür. Hey gidi şaşkın hezele!
Daha kuvvetleniyor kanla sulanmış toprak;
Ekilen gövdelerin hepsi yarın fışkıracak!

(M. A. E. — Süleymaniye Kürsüsünde)

Deniz ufkunda bu top sesleri nerden geliyor?
Barbaros, belki donanmayla seferden geliyor!

(Y. K. Beyatlı — Süleymaniyede Bayram Sabahı)

Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul
Görmedim gezmediğim, sevmediğim hiç bir yer.
Ömrüm oldukça, gönül tahtıma keyfince kurul!
Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer.

(Y. K. B. — Bir Başka Tepeden)

Üsküdar, bir ulu rüyâyı görenler şehri,
Seni gıptayla hatırlar vatanın her şehri.

(Y. K. B. — İstanbul Fethini Gören Üsküdar)

Gece birçok fıkarâ evlerinin lâmbaları
En sahîh aynadan aksettiriyor Üsküdar'ı
(Y. K. B. — Hayal Şehir)

Bu duvarlarda, saatlerce temâşâya değer,
Çiniden solmayacak bahçeler açmış yer yer.
(Y. K. B. — Ziyâret)

Fecre benzettiği bayrakla kefenlenmiş Ata,
Çıktı bir kor gibi mermer kapısından sarayın.
(F. N. Ç. — Ebedîyet Yolunda)

Bize anlatmasa her an iki berceste satır
Kahramanlar da nebîler gibi gelmez yâda.
Yaratır hilkat o fânîleri, san'at yaşatır,
Şi're girmişler için yoktur ölüm dünyâda!
(F. N. Ç. — Ölmeyen Fâniler)

Seni ben bekliyorum, göğsüm açık, bağrım açık;
Hançer ol, göğsüme saplan; ecel ol, karşıma çık.
(F. N. Ç. — Dâvet)

2 — Mef'ûlü Mefâîlü Mefâîlü Feûlün
//. .//. .//. .//

Örtün, evet ey hâile... Örtün, evet, ey şehr;
Örtün ve müebbed uyu, ey fâcire-î dehr
(T. F. — Sis)

Cehlin, gecenin hâdimiyiz, hâdim-i ilmiz;
Fikr ordusu, feyz ordusu, nûr ordusuyuz biz.
(T. F. — Dârülmuallimin Marşı)

Toprak vatanım, nev'i-beşer milletim... İnsan
İnsan olur ancak, buna iz'anla, inandım.
(T. F. — Halûk'un Amentüsü)

Zulmün topu var, güllesi var, kal'ası varsa,
Hakkın da bükülmez kolu, dönmez yüzü vardır;
Göz yumma güneşden, ne kadar nûru kararsa
Sönmez ebedî, her gecenin gündüzü vardır.
(T. F. — Millet Şarkısı)

Birlikte olursak yine bir parça gülümser
Ömrün, şu geçen ömrümün ikbâl-i narâbı.
(T. F. — Birlikte)

Âtiyi karanlık görerek azmi bırakmak...
Alçak bir ölüm varsa eminim, budur ancak
(M. A. E. — Hakkın Sesleri)

Yârâb bu uğursuz gecenin yok mu sabâhı
Mahşerde mi bîçârelerin yoksa felâhı!
(M. A. E. — Hakkın Sesleri)

Ben böyle bakıp durmıyacaktım, dili bağlı,
İslâmı uyandırmak için haykıracaktım.
Yoktur eleminden şu sağır kubbede bir iz;
İnler «Safahât»mdaki husran bile sessiz!
(M. A. E. — Husran Gölgeler)

Irkın seni iklîmine benzer yaratırken,
Kaç fethe koşan tuğlar ufuklarla yarışmış.
Târîhini aksettirebilsin diye çehren,
Kaç fâtihin altın kanı mermerle karışmış.
(Y. K. B. — Bir Tepeden)

Bizdik o hücûmun bütün aşkıyle kanatlı;
Bizdik o sabah ilk atılan safta yüz atlı
(Y. K. B. — Mohaç Türküsü)

Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu.
Bin yıl sürecek zannedilen kar sesidir bu.
(Y. K. B. — Kar Musikileri)

Dünyâda sevilmiş ve seven nâfile bekler;
Bilmez kî giden sevgililer dönmiyecekler.
(Y. K. B. — Sessiz Gemi)

Kâmildir o insan ki yaşar hâtıralarla;
Bir başka kerem beklemez artık gelecekten;
Her an doludur gözleri cânan ve baharla,
Kâm aldı bilir kendini, ömründe, felekten.
(Y. K. B. — Bir Dosta Mısralar)

Alnımdaki her çizgi beyaz bir gece saklar,
Bir başka şafaktır saçımın gördüğü aklar.
(F. N. Ç. — Son Beklediğim)

Dinmiş denizin şarkısı, rüzgâr uyumakta,
Rıhtım boyu sonsuz bir üzüntüyle karaltı...
Körfez düşünür, Kanlıca mahzundur uzakta,
Mevsim gibi sislenmiş Emirgân, Çınaraltı.
(F. N. Ç. — Kış Bahçeleri)

Göçsün ne çıkar her gün uzaklaraa bir âlem;
Bulmuş yeniden cenneti Havvâ ile Âdem.
(F. N. Ç. — Çiçekten Adalar)

Ayrılması rûhun neye bağlıysa bedenden,
Yollar gibi yıllar da ayırmaz beni senden!
(F. N. Ç. — Vahdet-i Vücûd)

3 — Mef'ûlü Fâilâtü Mefâîlü Fâilün
//. /./. .//. /./

Ey şanlı avcı dâmını beyhûde kurmadın,
Attın fakat yazık ki, yazıklar ki vurmadan.
(T. F. — Bir Lâhza-i Teahhur)

Uğraş, didin, düşün, ara, bul, koş, atıl, bağır;
Durmak zamânı geçti, çalışmak zamânıdır.
(T. F. — Ferdâ)

En âciz, en felek-zede millet kadınlığı
Hemşîre-î cehâlet edendir!
Verin, verin
Kalbin, semâhatin hele ilmin yarattığı
Her şeyde kızların, bu muazzez çiçeklerin
Bir hakkı var... Verin!
(T. F. — Bir Kız Mektebi İçin)

Pâris'te genç iken koyu Baudeaire (Bodler)-porest idim
Balkon'la, Yolculuk'la, Güzellikle mest idim.
(Y. K. B. — Büyük Şiir)

Zil, şal ve gül. Bu bahçede raksın bütün hızı...
Şevk akşamında Endülüs üç defa kırmızı.
(Y. K. B. — Endülüs'te Raks)

Hicran, gün ortasında öten bir horoz gibi,
Seslendi pek vakitsiz... İçim yandı ansızın.
(Y. K. B. — Hatıralarım)

Geldikti bir zaman Sarı Saltık'la Asya'dan
Bir bir Diyâr-ı Rûm'a dağıldık Sakarya'dan.
(Y. K. B. — Mâverâda Söylenişi)

Gurbet nedir bilir mi o menfâya gitmeyen?
Ey gurbet, ey gurûbu ufuklarda bitmeyen
Ömrün derinliğinde süren kaygı günleri!
(Y. K. B. — Gurbet)

«Yalnız duyan yaşar» sözü, derler ki doğrudur
«Yalnız duyan çeker» derim, en doğru söz budur.
(Y. K. B. — Düşünce)

Yaprak nasıl düşerse akıp kaybolan suya,
Rûh öyle yollanır uyanılmaz bir uykuya;
Duymaz bu anda taş gibi kalbinde bir sızı,
Farketmez anne toprak ölüm mâcerâmızı.
(Y. K. B. — Sonbahar)

Yalnız bu semti sevmek için ömrümüz kısa...
Yazlar yavaşça bitmese, günler kısalmasa...
(Y. K. B. — Eylül Sonu)

Gönlüm, dilim, kanım ve mizâcımla sizdenim,
Dünyâ ve âhirette vatandaşlarım benim.
(Y. K. B. — Üsküdar'ın Dost Işıkları)

Son goncalar döküldü. Sakın gelme bahçene.
Kalbinde mevsimin gamı yer tutmasın derim.
(F. N. Ç. — Has Bahçe)

Bir şâheser bırakmış ölürken cihanda Cem,
Elden komaz, başiyle berâber tutar Acem.
(F. N. Ç. — Şaraba Kaside)

Bin gemle bağlanan yağız at şâha kalkıyor,
Gittikçe yükselen başı Allâha kalkıyor.
(F. N. Ç. — At)

4 — Mefâîlün Fellâtün Mefâîllün Feilün
./. ..// ./. ../

Evet sabah olacaktır, sabah olur, geceler
Tulû-i haşre kadar sürmez; âkıbet bu semâ,
Bu mâl gök size bir gün acır; melûl olma.
(T. F. — Sabah Olursa)

Koşan cihâd-ı maâliye şanlı, lâkin ağır,
mahûf adımlar atar,
Önünde zelzeleler, arkasında zelzeleler!
(T. F. — Zelzele)

Güzel düşün, iyi hisset, yanılma, aldanma,
Ne varsa doğrudadır, doğruluk şaşar sanma.
(T. F. — Rücû)

Sarardı; korkuyor insan bakınca ellerine.
— Üzülmeyin siz efendim, gelir çabuk yerine;
çocuktur o...
— Gece pek çok sayıklıyor.
— Ne zarar!
— İlâç verir misiniz?
— İstemez...
kadın ağlar.
(T. F. — Hasta Çocuk)

Çıkar o süsleri artık, sevindiğin yetişir;
Çıkar, biraz da şu öksüz giyinsin, eğlensin;
(T. F. — Halûk'un Bayramı)

Dedim ki ben de:
— «Ayol dinle annenin sözünü.»
Fakat çocuk bana haykırdı ekşitip yüzünü:
— Sakallı, yok mu işin? Git cehennem ol şuradan!
Ne dırlanıp duruyorsun sabahleyin oradan?
(M. A. E. — Küfe)

— Efendi amca sakız ver... Biraz da balmumu kes.
— Kızım parayla olur hâ! Peşinci bak herkes.
(M. A. E. — Hasır)

— Kuzum Dimitri bu akşam biraz ziyâdece ver.
— Ziyâde, anladık ammâ ya içtiğin şişeler?
(M. A. E. — Meyhane)

— Ömer de kim? Benim ondan kerîm adamdı babam.
Ölür de yüz suyu dökmem sizin halîfenize!..
Ömer vuruldu bu son sözle...
— Haklısın teyze!
Avut çocukları, ben şimdicek gider gelirim...
(M. A. E. — Kocakarı ile Ömer)

— Hayır, hayal ile yoktur benim alış verişim...
İnan ki her ne demişsem görüp de söylemişim.
Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek :
Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek!
(M. A. E. — Fatih Kürsüsünde)

Yüz elli yıl, sıra dağlar birer birer yücelir
Ve âkıbet Dede'nin arlı şanlı devri gelir.
Bu mûsikîyi, O, son kudretiyle parlattı;
Ölünce, ülkede bir muhteşem güneş battı.
(Y. K. B. — Eski Mûsikî)

Ölenler öldü, kalanlarla muztarip kaldık;
Vatanda hor görülen bir cemâatiz artık.
(Y. K. B. — 1918)

Bu def'a farkına vardım ki ihtiyarlamışım.
Hayâtı bir camın ardında gösteren tılsım
Bozulmuş anlıyorum, çıktığım seyâhatte.
(Y. K. B. — Yol Düşüncesi)

Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç;
Bu son fasıldır ey ömrüm, nasıl geçersen geç!
(Y. K. B. — Rindlerin Akşamı)

Şafaktan önce uyandım, bahâr odamdaydı.
(Y. K. B. — Moda'da Mayıs)

(Kısası) Feilâtün Mefâilün Feilün
../// ././ ../

Belki yalnız biraz sükûn bulurum,
Belki yalnızken iştiyâkınıza
Alışır, öylelikle kurtulurum,
Diye katlandım iftirâkınıza.
(T. F. — Şekvâ-yı Firak)

Büyük Itrî'ye eskiler derler,
Bizim öz mûsikîmizin pîri;
O kadar halkı sevkedip yer yer
O şafak vaktinin cihangîri,
Nice bayramların sabâh erken
Göğü top sesleriyle gürlerken,
Söylemiş saltanatlı Tekbîr'i.
(Y. K. B. — Itrî)

Gökte milyonla gizli tellerden
Gene milyonla gizli parmakla,
Son hazin marşı durmadan çalıyor.
(Y. K. B. — Maltepe)

Adalardan gelen bu mektupta,
Oradan bir sihirli rây[ih]â var;
İşveler sezdiren bir üslûpta,
Bir güzel şarkı söylüyor rüzgâr,
Adalardan gelen bu mektupta.
(Y. K. B. — Eski Mektup)

Sizi dün bekledim o yollarda
Ki gezindikti bir zaman karda,
Kararan gözlerimle rüzgârda
Sizi dün bekledim o yollarda!
(Y. K. B. — Güftesiz Beste)

5 — Mef'ûlü Mefâilün Feûlün
//. ././ .//

Kandilli yüzerken uykularda
Mehtâbı sürükledik sularda.
(Y. K. B. — Gece)

Kandilli'de, eski bahçelerde,
Akşam kapanınca perde perde,
Bir hâtıra zevki var kederde.
(Y. K. B. — Akşam Mûsikisi)

Bin bir tepe yükselen Boğaz'dan,
Baktıkça vatan görünsün engin;
Her yıl, bir ömür boyunca yazdan
Yelkenler açılsın ufka gergin.
Lâkin bu ikinci varlığımda,
Artık çekilince söz ve sazdan,
Ömrüm İç-Erenköyü'nde geçsin.

(Y. K. B. — Bedri'ye Mısralar)

Zambak gibi en güzel çağında
Serpildi deniz nefesleriyle;
Sâf uykusunun salıncağında
Sallandı balıkçı sesleriyle.

(Y. K. B. — Mihriyar)

İstanbul'un öyledir bahârı;
Bir aşk oluverdi âşinâlık...
Aylarca hayâl içinde kaldık;
Zannımca Erenköyü'nde artık
Görmez felek öyle bir bahârı.

(Y. K. B. — Erenköyü'nde Bahar)

2. Kafiye

Soru 22 : Uyak (kafiye) nedir? Nazımdaki görevi ve değeri?

● Kafiye (Ka hecesi kalın ve uzun okunur; söyleniş değişikliği yaratacağı için düzeltme işareti kullanılamaz); nazımda gereğine inanılan ahenk öğelerinden biri, dizelerin sonlarındaki kelimelerin ses benzerliğidir. Bu uyum, tek harf eşitliği de olabilir; birkaç hecedeki benzerlik de. Ortak ses sayısına göre adlandırılan uyaklar, ancak anlamca değişik kelimeler arasında yapılırsa değerlidir. Yazılış, okunuş, anlam ve görev bakımından eşit olan ek, takı ve kelimeler kafiye olmaz; **redif** adını alır. Redifler kafiyelerden sonra gelirse onu zenginleştiren ve nazımda şekil bütünlüğü sağlıyan bir öge sayılır; uyak olmadan tekrarlanan rediflerin hiç bir önemi yoktur; nazım acemiliğinin en belirgin işareti olur.

● Aslı Arapça olan kafiye, eski tanımla, «nazımda mısra sonlarında tekrarlanan ve aynı sesi veren harflerin hareke ve sükûn hallerindeki birleşme»dir. Görüldüğü gibi Arap nazım anlayışında ka-

fiyeye temel olan şey, yazılış benzerliğidir ve kafiyeli sayılan kelimelerin tekrarlanan harfine **revîyy** denir; reviyy-i mutlak isim halindeki kelimelerin uyuşması; reviyy-i müfid sıfat ve fiil halindeki kelimelerin benzerliğidir. (Reviyyet kelimesinin «bir işin her tarafını iyice düşünüp taşınma» anlamına geldiğini düşünmek, kafiyeye harcanan dikkatin önemini belirlemeye yarayabilir.)

● Araplar reviden önce gelen dört harfe redf, tesis, dahil, kayd; reviden sonraki dört harfe vasl, huruç, mezid, naire gibi adlar vermişler; hepsine birden huruf-i kafiye: Uyak harfleri demişlerdir. Divan Edebiyatının belâgat anlayışında titizlikle korunan bu sistem, bugün bütünüyle geçersizdir; çünkü biraz aşağıda göreceğimiz gibi biz aşağı yukarı seksen yıldır kafiyeyi bir yazılış (imlâ) benzerliği şeklinde değil (göz kafiyesi), bir okunuş-söyleniş uyumu olarak (kulak kafiyesi) anlıyoruz (Ses birliği).

● Arap-Fars-Türk belâgatçileri kafiyeye de aruz kadar önem vermişler, bu bilgiyi ilm-ül kavâfi diyecek şekilde genişleterek sayısız ayrıntı ile beslemişlerdir. Öze, düşünceye, eleştiri ve felsefeye, bir nazmın taşıması gereken fikir değerine yönelmeyen bu çeşit çalışmaların, hep biçim ögelerinin inceliğine yaslanacağı tabiîdir. Bu bakımdan eski edebiyatımızın fazlasiyle önemsediği nice şekil bilgisi, bugün bizler için hemen hiç bir şey ifade etmemekte; üstelik yapılması ve gözetilmesi asıl edebiyat değerleri bakımından sakıncalı sayılmaktadır. Örneğin divan şairlerinin çoğu, bir şiir çalışmasının ilk aşamasında önce kafiyeli kelimeleri arar, bulur, dizer; sonradan dizeleri doldurmak yoluna giderdi. Her güçlüğün bazı sanat zaferlerinin sağlanmasında yararı olabileceği düşünülürse de, bu derece sıkı kurallarla sınırlanmış bir nazım anlayışının sanat eserinin özünü, sanatçının özgürlüğünü olabildiğine kısıtlayacağı bellidir. Divan şiirinin yüzyıllarca hep aynı taklit yollarında ve nazırecilik tutumunda ısrar etmesi, geleneğin koyduğu bu değişmez değerler yüzünden olmuştur.

● Kafiyenin yararları şöyle özetlenebilir: 1 — Ses benzerliği yoluyla ahenk sağlamak; 2 — Çağrışım olanaklarıyla hatırlamayı ve ezberlemeyi kolaylaştırmak; 3 — Bir manzumenin dizeleri arasındaki düzenle belli nazım şekillerinin özelliklerini belirlemek; 4 — Divanların hazırlanışında gazeller (gazeliyat) bölümünün şiirlerini son harflerinin alfabetik sırasına göre sıralıyarak elverişli bir yol uygulamak; 5 — Bazı adsız şiirlerin (kaside, gazel) anılmasına yarayarak bir çeşit adlandırma yolu bulmak.

● Örneğin her beytin sonunda «su» sözü tekrarlandığı için «Su Kasidesi» diye anılan Fuzûlinin «Kaside der na't-ı Hazret-i Ne-

bevi» sindeki kafiyeli kelimelere dikkat edebiliriz: Odlare su-çâre su / devvâre su / dîvâre su / yâre su / gül-zâre su / kare su / hâre su / bimâre su / âre su / huş-yâre su / noş-reftâre su / vâre su / yâre su / yalvâre su / kurtare su / Muhtâr'e su / eşrâre su / hâre su / küffâre su / Ensâre su / mâre su / ruhsâre su / âvâre su / pâre su / mey-hâre su / hemvâre su / seyyâre su / mi'mâre su / nâre su / şehvâre su / bîdâre su / didâre su. Burada sadece yâr ve hâr sözleri iki defa tekrarlanmıştır. Yalnız dikkat edilecek nokta şairin Türkçe-Arapça-Farsçanın bütün kelimelerini serbest kullanışı; yani kafiyeli sözleri üç dilin kelime hazinesinden arayıp bulma özgürlüğüdür. Aynı şekilde Namık Kemal de «Besâlet-i Osmaniye ve Hamiyyet-i İnsaniye» adını verdiği kasidesinde şu kafiyeli kelimeleri kullanmıştı: Selâmet-Hükûmet / iâne / kıyamet / mihnet / hizmet / şöhret / emânet / melâmet / nedâmet / ümmet / metânet / betâet / himmet / kabiliyyet / hamiyyet / aşiret / mezellet / gayret / esâret / azimet / sadâret / yurbet / hükümet / hamiyyet / âdemiyyet / sıklet / esâret / ümmet / mihnet / âfet / gaflet. Dikkat edilirse birbiriyle kafiyeli 32 dize arasında hükümet, hamiyyet, ümmet, mihnet kelimeleri ikişer defa tekrarlanmış, ötekiler birer defa kullanmıştır. (Bu eser, yazarın ona taktığı adla değil konu değişikliğinin yarattığı ilgi ve düşünce özünü belirleyen kavramlarla anılır: Hürriyet Kasidesi, Vatan Kasidesi, Hamâset Kasidesi gibi).

• Eski edebiyatımızda kafiye konusu daha başka kurallarla da sınırlanmış; kafiyeli kelimelerin dilbilgisi bakımından aynı cinsten olması da şart sayılmıştır: İsimle isim, sıfatla sıfat, fiille fiil... Ayrıca nisbet edatları (Farsça-in); Arapça (—in ve —at) ve Farsça (—an) çoğul takıları; fiilden sıfat (ortaç) yapan (Farsça —an) öznelik eki kafiyeli sayılmamıştır. Uzun şiirlerde bir kafiyenin en az yedi, sekiz beyit arayla tekrarlanmasına göz yumulmuş, daha sık tekrarı hoş görülmemiştir. Bütün bu kuralların tek tük aykırı uygulamaları varsa da geleneksel şiirimizin ortaklaşmış yargıları, bir şiirde her şeyden önce vezin ve kafiye ustalığının özelliklerini aramıştır. Yakın zamana kadar sürmüş olan bu tutum, toplumda çok geniş bir nazım düşkünlüğü yaratmış, ramazan davulcuları, bayram bekçileri, keten helvacıları, nane şekerciler, niyet çekiciler gibi günümüzün karamelâ imalatçıları bile birkaç satırlık vezinli ve kafiyeli sözün etkisine sığınmışlardır.

• Arapça «terki» (arkadan gelen, birinin ardından giden, terhis edildikten sonra ihtiyata geçirilen) anlamına gelen redif, daha

çok İran ve en geniş uygulama ile Türk şiirinde kullanılmış; bazan baştaki kafiyeli tek kelimeden sonra dizenin bütün sözleri redif olarak tekrarlanmıştır. Türk halk şiirinde redif, manzumenin ana fikrini belirlemeye yarayan bir anahtar değeri, şiirin bütün düşünce yükünü taşıyan eksen kelime görevini yüklenir. Yakın günlerde bile kafiyeden çok redifin kullanımına tanık olacağız.

• Divan Edebiyatında kullanılan nazım şekillerinin hemen hepsi Arap ve İran edebiyatlarından alınmadır. Bu biçimlerin özelliklerini belirleyen başlıca ilkelerden ilki, manzumenin kafiye dağılımıdır. Burada iki çeşit kafiyelendirme şekline dokunmak gerekir. Genellikle İran (Fars) edebiyatında beyitlerin iki dizesini birbirine uydurmak, her beyitte ayrı bir kafiye kullanarak şiiri sonsuz bir özgürlüğün değişkenliğinde üretmek, esastır. **«Mesnevî tipi»** denilen bu usulle istendiği kadar uzun eserler yazılabilir. Yeni edebiyatımızda «düz kafiye» denilen bu yol (aa bb cc dd ee...) birbiriyle sesçe benzer en çok iki kelime bulmayı gerektirdiği için kolaylıkla uygulanabilir bir yöntemdir; şaire pek güçlük çıkarmaz.

• Arap şiir sisteminde esas, «Tek kafiye-Ana kafiye» usulüdür. Şiir ne kadar uzun olursa olsun, baştan sona aynı kafiyenin tekrarına dayanmalıdır. İki şekilden biri tercih edilir: 1 — ab cb db eb fb gb 2 — aa ba ca da ea fa ga... Divan şiirinde kullanılan nazım şekillerinin büyük çoğunluğu bu temele dayanır: Musarra beyit, gazel, kaside, kıt'a, müstezad, terci-i bend, terkib-i bend, Musammatlar (murabba'dan başlayarak muaşşer'e kadar yedi çeşit), şarkı. Türk halk şiirinde de «ana kafiye» yönteminin uygulandığını şiirin bu kafiye ve rediflerin anlam ortaklığına dayandırıldığını göreceğiz.

• Yazılı edebiyattan önce doğup yayılan sözlü ürünlerde kafiyelerin hatırlamayı ve ezberlemeyi kolaylaştıran, unutulmayı engelleyen çağrışım etkisi herhalde önemli rol oynamıştır. Önceleri hâfızların belleklerine emânet edilen Kuran bile uzun süre bu yolla saklanmıştır. Ne var ki eski Yunan şiiriyle (Homeros'un İlyada ve Odysse'si...) Japon manzumelerinin kafiyesiz oluşu, kolayca açıklanamaz. Herhalde kafiyenin ulusal beğenilerin sevip aradığı, ya da ihtiyaç duymadığı bir değeri olmalıdır. Genellikle Türk şiiri, kafiyeye her zaman önem vermek eğilimindedir; o kadar ki vezni ve kafiyeyi reddeder gibi görünen en yeni Türk şairleri bile dize başlarında, ortalarında, sonlarında kafiyeli kelimelerin ses ortaklıklarından büyük çapta yararlanmışlardır. Bu konuda Orhan Veli'nin bir şiirine bakabiliriz:

İSTANBUL'U DİNLİYORUM

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Önce hafiften bir rüzgâr esiyor;
Yavaş yavaş sallanıyor
Yapraklar, ağaçlarda;
Uzaklarda, çok uzaklarda,
Sucuların hiç durmıyan çıngırakları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Kuşlar geçiyor, derken
Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık.
Ağlar çekiliyor dalyanlarda;
Bir kadının suya değiyor ayakları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Serin serin Kapalıçarşı;
Cıvıl cıvıl Mahmutpaşa;
Güvercin dolu avlular.
Çekiç sesleri geliyor doklardan,
Güzelim bahar rüzgârında ter kokuları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Başında eski âlemlerin sarhoşluğu,
Loş kayıkhaneleriyle bir yalı;
Dinmiş lodosların uğultusu içinde
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Bir yosma geçiyor kaldırımdan,
Küfürler, şarkılar, türküler, lâf atmalar;
Bir şey düşüyor elinden yere,
Bir gül olmalı;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Bir kuş çırpınıyor eteklerinde;
Alnım sıcak mı, değil mi biliyorum;

Dudakların ıslak mı, değil mi biliyorum;
Beyaz bir ay doğuyor, fıstıkların arkasından
Kalbinin vuruşundan anlıyorum;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.

(Varlık 323, 1 Haziran 1947).
(Bütün Şiirleri)

• Şiirde çeşitli düzen dikkatleri göze çarpmaktadır: Kümelerin 7-6-7-5-6-7 dizelik oluşu; her kümede başlangıç ve bitiş dizelerinin uzun (13 ya da 14 hecelik) aradaki dizelerin daha kısa (7, 8, 9, 10, 11 er hecelik) oluşu; bütün kümelerde ilk ve son dizenin aynen tekrarlanışı; bu dizeyle kafiyeli başka dizelerin büyük çoğunlukla sondan bir evvel yer alışı, küme ortalarında bulunuşu. Şair, kendiliğinden bulunuvermiş gibi görünen doğal ses benzerliklerini ustaca kullanmıştır: Kapalı - çıngırakları - ayakları - Kapalıçarşı - kokuları - yalı - olmalı - kapalı. Burada ünsüzlerin - klâsik kafiye anlayışındakinin tersine - ayrı olmasına karşılık ünlülerin tekrariyle dilimizin ana yapısına uygun bir ses uyumu sağlanmıştır (a ve ı sesleri ile). Dikkat edeceğimiz başka bir nokta, şiirde bazı seslerin çoğunlukta oluşudur. Örneğin birinci kümede 31 tane a, 17 tane r vardır; beş dizelik dördüncü küme bir yana bırakılırsa bütün kümelerde 15'le 20 arasında r sesi geçmektedir. A ünlüsü de öyle. Aynı harflerin ya da hecelerin tekrarıyla elde edilen ahenk değeri, alliterasyon (Fr. Allitération) adıyla bütün dünya edebiyatlarında uygulama alanı bulan bir yöntemdir. Orhan Veli'nin bu şiiri, bir dönemde ölçü ve uyak'ı reddeden keskin tutumuna karşın, onun da nazım yapısında ahenk sağlayıcı ögelerden yararlanmak için usta işi, ince dikkatlere emek harcadığının açık bir örneğidir. Zaman zaman alışılmış kurallara baş kaldırma bir yenilik sayılırsa da, aynı araçlardan yararlanmaya önem vermek, sanatın bazı denenmiş, vazgeçilmez, etkili ögeleri olduğunu göstermeye yeterlidir.

• Bugün kafiyeli şiir yazma kuralı da, kafiyenin uyum koşulları da pek geçerli değildir. Sanatçılar - şiir yazdıkları dili bozmamak, ona ihanet etmemek gibi en tabiî yükümlülükle - kendi beğeni ve dileklerinden başka zorlukların sınırında değillerdir. Okur gözüyle de, zorlanmış, çok düşünülerek yakalanmış, arasında büyük benzerlikler bulunan kafiyeler de eskisi gibi değerlendirilmiyor. Tersine kendiliğinden gelivermiş, hiç düşünülmeden içe doğmuş, içtenlik ve doğallıkla birbirini çağırmış gibi görünen az ses benzerlikleri yeterli sayılıyor. Çünkü şiir yalnızca «manzum ve mukaffa söz» değildir artık.

Soru 23 : Bugünkü anlayışımıza göre kafiyenin çeşitleri ve değerleri nedir? Edebiyatımızın gelişiminde nasıl bir değişiklik olmuştur bu konuda?

• Halk şiirinde **ayak,** bugünkü Türkçede **uyak** sözleriyle karşılanan kaafiye, dize sonlarındaki ses benzerliğidir; sesçe birbirini andıran hece ve kelimelerin anlamca değişik olması gerekir. Sescil (fonetik) yazımda (imlâda) okunan her harf yazıldığı, gösterilen her harf söylendiği için uyak olan ses benzerliği yazıda da görülebilir. Oysa 1928'e kadar kullanılan Arap alfabesinde bugün tek harfle gösterdiğimiz birbirine yakın sesler vardı ve yazılış eşitliği olmadıkça bunlar kafiye sayılmazdı (Se, sin, sat / ze, zel, zat, zı / kaf, kef / te, tı... gibi). Örneğin Namık Kemal'in «Gül değil arkasında kanlı kefen / Sen misin sen misin ey garip vatan» beytinde ketenle vatan'ın son harfi n (nun) olduğu için kafiyeli sayılmış; Hasan Asaf'ın iki dizede kullandığı **abes-muktebes** kelimeleri kafiyesiz kabul edilerek ses benzerliğine önem verdiğini söyleyen Recaizade Ekrem'in bu anlayışı tartışmalar yaratmıştır (abes'in sonunda se, muktebes'de sin harfi vardır).

• Dilimizde bugün de yaşayan bazı yabancı kelimelerin özel okunuşları yüzünden yazılışlar benzemese de ses etkisi bir olabilmektedir: «Adalardan yaza ettik de vedâ / Sızlıyor bağrımız üstündeki dağ.» dizelerinde olduğu gibi. Burada vedâ kelimesinin son hecesindeki ünlü uzundur; yara anlamındaki dağ sözünün son harfi yumuşak g ise hemen hemen okunuşu belirsiz olan, kendinden önceki ünlüyü uzatma etkisi taşıyan özel bir ünsüzdür. Ahmet Ağa yerine Ahmedâ dendiği gibi. Böylece vedâ ile dağ kelimeleri kafiyeli olmanın gerektirdiği ses eşitliğini yaratırlar.

• Kafiyeden sonra gelen anlam, yazılış - okunuş ve görev bakımından eşit tekrarların özel bir adla anıldığını, **redif** dendiğini gördük. Bu açıdan kafiyeli sözleri sondan başa doğru bölmeli, değişik anlamdaki ses eşitliğinin kelimenin hangi parçasında bulunduğunu aramalıdır. «Yine bir sofrada şen şakraktık / Gün denizlerde söner ken baktık / Ve çobanlar gibi dallar yaktık.» Burada tekrarlanan - tık takıları fiil çekiminin aynı görevdeki tekrarlarıdır. Aslında şakrak, bak-, yak- heceleri arasında tam uygunluk vardır; - dili geçmişin birinci çoğul şahıs ekleri rediftir. «Biz şen, onlarsa muammâlıydı / Birinin sözleri imâlıydı / Birinin gözleri hummâlıydı» dize sonundaki lı idi tekrarları redif; muammâ-îmâ-hummâ kelimeleri kafiyelidir.

• Ünsüz (sessiz harfler) tek başlarına bir hece yapamazlar. Bu bakımdan yalnızca bir ünsüzün benzerliğine dayanan kafiyelere

yarım adını veriyoruz: «Döğene elsiz gerek / Söğene dilsiz gerek / Derviş gönülsüz gerek...» dizelerinde el-dil-gönül kelimeleri arasındaki hafif ortaklık yalnızca **l** harfidir ve kafiye yarımdır; «— Siz gerek» tekrarları redif olur.

«Farımaz da deli gönül farımaz
Akar gözlerimin yaşı kurumaz
Şimden geri benim hükmüm yürümez
Azil oldum güzellere beğ iken»

dörtlüğünde de - maz olumsuzluk takıları redif (yedek) olduğuna göre farımak kurumak yürümek mastarlarının kokleri arasındaki tek benzerlik r ünsüzünden ibarettir; kafiye yarımdır.

- Sesli (ünlü) harfleri değişik olan hecelerde birden fazla ünsüz benzeşse bile kafiye gene yarımdır: «Yürün beyler cenge, harbi çalınır / Eyi, kötü bu meydanda bilinir / Kılıç değer adam iki bölünür» dizelerindeki ses ortaklığı **l** ve **n** ünsüzlerinin benzerliğidir; en sondaki **r** ise geniş zaman çekim eki olduğu için rediftir. Kafiye, biraz daha güçlü olsa bile yarım kalmakta devam etmektedir.

- En az bir hecedeki ünlü ve ünsüz benzerliğine **tam kafiye** deniyor. «Derviş bağrı **baş** gerek / Gözü dolu **yaş** gerek / Koyundan **yavaş** gerek» dizelerine gerek'ler redif olduğuna göre ses benzerliği **ş** ünsüzleriyle **a** ünlülerinin ortaklığından doğmaktadır; kafiye tamdır.

- Bir heceden fazla benzerlik, günümüzde zengin kafiye diye adlandırılmaktadır. Bu zenginlik, iki tam hecenin ortaklığı olabileceği gibi tam kafiyeye eklenen bir ünlü ya da birkaç ünsüzün ses değerinden oluşabilir. Özellikle Arapça ve Farsça'dan gelmiş olan kelimelerdeki uzun ünlüler bir ünsüz benzeşmesiyle de pekiştirilerek zengin kafiyeye ulaşılabilir. «O eserler bugün **define** midir / Ebediyette bir **hazine** midir» dizelerinde midir soru takısı, rediftir; birer uzun **i** ve -ne heceleri ortaktır; kafiye zengindir. «Mest olup sözlerinde her **heceden** / Yola düşmüş birer birer **geceden**» dizelerinde hece ile gece hem ünlüleri hem ünsüzüyle benzeşmektedir; kafiye zengindir. «İlk sevgiye benzeyen ilk acı, ilk **ayrılık** / Yüreğimin yaktığı ateşle hava **ılık**» kafiyelenişinde de öyle.

- Yazılış ve söylenişleri aynı olduğu halde anlamları (ve bazan vurgulanmaları) değişik olan sözlere **sesteş** kelime diyoruz: Yüz, kara, koyun, bağ, ak, gelin... gibi. Çoğunlukla bu kelimeler ya da yanyana gelişlerin yarattığı ses kaynaşmalarının eşitliğiyle yaratılan benzerliğe de **cinaslı kafiye** adı verilmektedir. Burada esas, yazılış veya

söylenişi eşit gibi olan anlamca değişik sözlerin tekrarından hoş bir sürpriz yaratmaktır. Aslında bir söz sanatı olan cinas'ın kafiyeli dizelerde kullanılmış olması böylece iki yanlı bir etki yaratır: «Bahçe sana **bağ** bana / Değme zincir kâr etmez / Zülfün teli **bağ** bana». «A benim aç **gözlerim** / Yâre muhtaç gözlerim / Geçti güzel kervanı / Oturdum baç **gözlerim.**» «Gök bulut **serin eser** / Bulmadım bir sâdık yâr / Koyaydım **serine ser**» (ser: baş)». «**Gamzedeler** / İnsanı **gam zedeler** / Sinemi hançer delmez / Delerse **gamze deler.**»

• Cinaslı kafiye, halk şiirinde, özellikle anonim bir ürün olan manide çok kullanılmış; «cinaslı maniler», aranan güzellikler olmuştur. Aynı şekilde yarım kafiye de, sözlü halk şiirinin kolay ve çok bulunabilen olanağı diye ilgi görmüş; yazılı edebiyatlarda düşünme, arama, değişiklik yapma fırsatları bulunduğu için tam kafiyelere ve redîflere eğilim gösterilmiştir. Günümüzde zengin kafiye ise - Divan edebiyatının beğenisinin tersine - gereksiz bir zorluk olarak değerlendirilir; yazar da, okur da düşkünlük göstermez.

• Türk şiirinde kafiye, iki türlü zorunlukla yüzyıllarca kullanıldı. Arap-Fars edebiyatlarının etkisinde gelişen Divan şiirinde, nazım şekillerinin değişmez gereği olarak; sözlü halk şiirinde de unutmamayı, hatırlamayı, çağrışım kolaylığını sağlayan, şekil bütünlüğü kazandıran bir ses ögesi olarak. Nazım şekli geleneğinin halk şiirinde de değişmez kurallarla sürdüğünü hatırlamalıyız burada. Ne var ki Divan Edebiyatında imlâya (yazım birliğine) dayanan «Göz kafiyesi», Halk edebiyatında doğrudan doğruya ses birliğine yaslanan «Kulak kafiyesi» geçerli idi. Aynı ayrılıkla Divan şiirinde en azından mukayyet (tam ve zengin) kafiye, Halk şiirinde çoğunlukla yarım kafiye yeterli sayılırdı. Her ikisi de geleneksel biçimlere dayanan bu iki edebiyatta da vezin ve kafiyenin gereği ya da gereksizliği üzerine düşünen olmadı.

• Divan Edebiyatı nazım şekilleri içine yeni bir öz koymaya çalışan ilk Tanzimat kuşağı, şiirin biçim sorunları üzerinde düşünmek gereğini hiç duymadı (Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa). Kafiyede temel ögenin yazılış birliği değil ses ortaklığı olduğunu söyleyen Recaizade Ekrem bile kendi şiirlerinde bu koşulu uygulamadı. Abdülhak Hâmid ise bazı eserlerini hep mukayyed kafiye ile yazarken (Eşber), bazı eserlerinde de kafiyesizliği denedi (Validem). Ancak Servetifünuncular kafiyedeki çeşitli sınırları kaldırarak (cins benzerliği, yazılış ortaklığı, nazım şekillerindeki değişmez kafiye dağılımı...) rahat bir kullanıma giriştiler. Ne var ki bu aşamada da üç dilin zenginliğiyle rahatlaşan bir kafiye bulma kolaylığı vardı; çünkü Ser-

vetlifünuncular Türkçe bilincinden uzak, tersine Osmanlıcanın savunucusu idiler.

• Milli Edebiyat Akımı günlerinde kafiye tartışmaları sonuçlandı. Göz-Kulak kafiyeleri konuşulmaz oldu. Asıl sorun Aruz-Hece tercihi ve dil kullanımında idi. Bunun için gitgide yalnız Türkçenin olanakları içinde kafiye bulma eğilimi yerleşti; kendiliğinden kafiye rahatlığı da kayboldu. Cumhuriyet sonrasında da süren bu tutumla, şairler özgürlüklerini kullanmaya devam ettiler. Her cins kelime arasında en az ses benzerliğiyle yetinerek yavaş yavaş geleneksel biçimlerin baskısından kurtuldular. Aynı şekilde fiil ve isim çekiminin, çoğul takılarının tekrarı bir yana eski redif alışkanlığı da bırakıldı.

• Serbest Nazım (Özgür koşuk) adı verilen yeni denemeler de kafiyeyi birden atamadı; tersine, vezin rahatlığının sağladığı olanak yeterli sayılarak hatta kafiyeye verilen önem arttı bile. Burada Nazım Hikmet'in eserinden bir parçayı görebiliriz:

SIMAVNE KADISI OĞLU ŞEYH BEDREDDİN DESTANI'ndan

9. bölüm

Sıcaktı.
Sıcak;
Sapı kanlı, demiri kör bir bıçaktı
sıcak.

Sıcaktı.
Bulutlar doluydular,
bulutlar boşanacak
boşanacaktı.
O, kımıldanmadan baktı,
kayalardan
iki gözü ikl kartal gibi indi ovaya
Orada en yumuşak, en sert
en tutumlu, en cömert,
en
seven,
en büyük, en güzel kadın;
Toprak
nerdeyse doğuracak
doğuracaktı.
Sıcaktı.
Baktı Karaburun dağlarından O

baktı bu toprağın sonundaki ufka
çatarak kaşlarını:
Kırlarda çocuk başlarını
Kanlı gelincikler gibi koparıp
çırılçıplak çığlıkları sürükleyip peşinde
beş tuğlu bir yangın geliyordu karşıdan ufku sarıp.
Bu gelen
Şehzade Murat'tı
Hükm-i Hümâyün sâdır olmuştu ki şehzade Murad'ın
ismine
Aydın iline varıp
Bedreddin halifesi mülhid Mustafa'nın başına ine.
Sıcaktı.
Bedreddin halifesi mülhid Mustafa baktı,
baktı köylü Mustafa.
Baktı korkmadan
kızmadan
gülmeden.
Baktı dimdik
dosdoğru.
Baktı O.
En yumuşak, en sert
en tutumlu, en cömert,
en
seven,
en büyük, en güzel kadın:
Toprak
nerdeyse doğurucak
doğuracaktı.
Baktı.
Bedreddin yiğitleri kayalardan ufka baktılar.
Gitgide yaklaşıyordu bu toprağın sonu
fermanlı bir ölüm kuşunun kanatlarıyla.
Oysaki onlar bu toprağı,
bu kayalardan bakanlar, onu,
üzümü, inciri, narı,
tüyleri baldan sarı,
sütleri baldan koyu davarları,
ince belli, aslan yeleli atlarıyla
duvarsız ve sınırsız
bir kardeş sofrası gibi açmıştılar.

Sıcaktı.
Baktı.
Bedreddin yiğitleri baktılar ufka...

• Bu biçimde şairi belli dize aralıklarında kafiyeli kelimeler kullanmaya zorlayan herhangi bir koşul yoktur. Ama sanatçı, kafiyenin kulakta iz bırakan etkisinden alabildiğine yararlanmakta, üstelik tam benzerlikleri aramaktadır. **Sıcak-bıçak-Boşanacak, Sert-cömert, kaşlarını- başlarını, koparıp-sarıp, Ismine-ine, sıcaktı-baktı, doğuracaktı, toprağı-narı-sarı-davarları, onu-sonu...**

• Ayrıca belli kelimelerin tekrarıyla görünümün etkisi arttırılmakta (tekrir sanatı), dize başlarında aynı kelimenin kullanımına dikkat edilerek, aynı seslerin tekrarıyla aliterasyon olanağından da yararlanılmaktadır. Fiil çekimlerinin sonundaki -tı takısı ise keskin sesiyle bir redifin yüklenebileceği zenginlik ögesi sağlamakta, kafiyelerin serbest dağılımı okuru ve dinliyeni tekdüze bir ahenğin bıktırıcılığından kurtarmaktadır. Son dönem şairlerinin eserlerinde bu dikkat incelikleri, kafiye kullanılımının olanaklarını arttırmaktadır.

• Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın «Sultan Mehmet'in Gemileri» şiirinde ise beşer dizelik kümelerin ikinci ve son satırlarında baştan sona süren bir «ana kafiyenin» devamını görüyoruz. Bu gibi düzenli şekiller ve kafiyelendirme dikkatleri, sanatçıların isteği tek ölçü olmak koşuluyla, bugün de sürmektedir:

SULTAN MEHMET'İN GEMİLERİ

Bir sabah ferman ile uyandık İstanbul kıyılarında.
Bir sabah duyuldu Sultan Mehmet:
— «Gemilerim karadan yüzdürülsün!»
Dağlar taşlar inledi:
— «Emret!»

Kızaklarla yarıldı yer, ufuklarca,
Saçıldı zümrüt göklere, gümüş böceklere **merhamet.**
Acayip pınarlardan, meçhul koruluklardan geçtik,
Zamanımızla durdu iki yanda,
Geçmiş devirler **set set.**

Çektik süslü kadırgaları binlerce kişi,
Morarmış omuzlarımızda sanki bir **demet.**

Sanki bahçeler genişliyordu kopardıklarımızla,
Sanki bizimle yürüyordu
Kısmet.

Balta gürültüleri değil, kazma sesleri değil,
Masallarca bir cümbüş yapıyordu arzu ve **kuvvet.**
Tarihin bir musiki gibi aktığı yerde,
Sustu bütün ormanlar, bütün kuşlar;
Civarda bir **dehşet.**

Rüzgâr esmeden, karanlık ilerlemeden,
Vardı yelkenlerimizde simsiyah bir **hareket.**
Uzaklıklar uçuşuyordu bismillâhlarla,
Yere büyük bir güç ekiliyordu;
Vardı ellerimizde **bereket.**

O fecir vaktî nasıl doluydu içimiz,
Akıyordu güneşten nesil nesil **akıbet.**
Bir yeni imanla büyüyorduk, eskiler üstünde,
Ne kadar canlıydık,
Bütün insanlara **nisbet.**

Gıcırdıyordu filikalar, azametten, yağlı yollarda
Asırlardan asırlara **davet.**
Biz insan kardeşlerinin denizler aşan oyunu önünde,
etraftan
Cümle hayvanlar çağrışıyorlardı,
Saadet **saadet.**

İlk defa, bu koca dünyada ilk defa,
Bir şey âşikâr oluyordu bütün milletlere **ibret.**
Tabiat üzerinde acan kuvvet gülü;
Allahın toprağı geçit veriyordu,
Türk'ün koluna **hürmet.**

İniverdik Halic'in kıyısına, bir seher,
Yarattı altın mucizesini geceler süren **gayret.**
Bir zaferin yeni bir devir açan parıltısında,
Alın yazısını yazıyordu.
Sultan ve Devlet.

İniverdik uyumuşların önüne, karadan, gemilerle,
Kesildiler serapa nur, serapa hayret.
Açıldı onlara Doğudan,
Bize Batıdan,
Ebediyet.

(Aile 8, Kış 1969). Fatih'in Gemileri
(İstanbul Fetih Destanı, 1953)

• «Fatih'in Gemileri» şiirinde zengin bir kafiye örgüsü vardır. Ancak sanatçının bu olanağa nasıl kavuştuğunu araştırabiliriz. Bentlerin yalnız ikinci ve beşinci dizelerindeki belirgin kafiyelere bakmak yeterlidir. (Aslında bunlardan başka dizelerde de kafiye yakınlıkları aranmıştır: Kıyılarında / uluklarca / yanda / kopardıklarımızla / bismillâhlarla / yollarda / defa / parıltısında... İnledi / kişi / yürüyordu / ekiliyordu / gülü / veriyordu / yazıyordu... yerde / üstünde / gemilerle...)

• Muhammed adının türkçeleşmiş şekli Mehmet'i (aslı Arapça) bir yana bırakalım; Arapça emir kökünden yapılmış emretmek fiilinin emir kipi çekimini (emret) de Türkçe sayabiliriz. Geriye asıl Türkçe olan tek bir kelime kalmaktadır: demet.

• Bunların dışındaki marhamet kısmet - kuvvet - dehşet - hareket bereket akıbet nisbet da'vet saadet ibret hürmet - gayret - devlet hayret - ebediyet set (sed) sözcüklerinin hepsi Arapçadır. Şüphesiz şair bunları dilimize yeniden sokmamış, halk diline kadar girmiş olan kelimeleri kullanmakla yetinmiştir.

• Buna karşılık aynı sanatçının Kubilây Destanı'ndan bir parçaya bakalım: **Kesik Başın Ağıdı** (1968)

Kolumu aldılar benden
Gövdem benden ayrıldı ey.
Göremedim duyamadım
Kim nereye çağrıldı ey.
Bir kocaman, bir deli kuş
Aydınlığa doğruldu ey.
Kavaklarım acısından
İki yana eğrildi ey.
Geceler üzre dalları
Karanlıktan kırıldı ey.
Bir çiçekli kilim vardı
Al mor yeşil, dürüldü ey.
Bir ustura boğazıma

Döne döne kıvrıldı ey.
Bir idim ikiye döndüm
Gök üstüme yıkıldı ey.
Elimi aldılar benden
Gövdem benden ayrıldı ey.

• Burada ey seslenişinin doğal redifinden önceki kafiyelerin hepsi, Türkçe olan fiil köklerine dayanmaktadır: Ayrıl -, çağrıl -, doğrul -, eğril -, kırıl -, dürül -, kıvrıl -, yıkıl -, ayrıl -. Buradaki l ünsüzlerinin bir bölüğü de edilgen fiil takısı olduğu için aynı görevdedir; redil sayılmalıdır. O halde yirmi yılda ne olmuştur? Fazıl Hüsnü Dağlarca, bu süre içinde arı ve özleşmiş bir dilin gereğine inanmış, Türk Dil Kurumunda çalışmış, Türkçe adlı bir dergi çıkarmış (1950 - 1964), şiirlerinin diline çok daha bilinçli bir özenle yönelmiştir. Vezin ve kafiye uğruna eski şairlerin düştüğü yanılgılar da buna benzer yönsemelerdi Örneğin Eşber'i baştan sona hep mukayyet (zengin) kafiye ile yazma iddiasıyla işe girişen A. Hâmid ae, Osmanlıcadaki üç dil kaynağının hepsini zorlamıştı. Görülüyor ki Türkçedeki özleşme hareketi, kafiye sınırlarını gittikçe daraltacak; kendi kelimelerimizin kullanımına dikkat eden sanatçılar eskisine göre çok dar bir alanın yarım ses benzeşmeleriyle yetineceklerdir.

• Aşağıdaki «Ekmeğe Giden» şiirindeki kafiyeler de böyledir: — m gider redifinden önceki kafiyeli kelimelerin hemen hepsi tek bir l ünsüzünün yarım ses benzeşmesine dayanmaktadır: Yol / el / masal / dul / tül / böl (üm) / yal (ım) / kül / zul (üm) / al /çul / kil (im) / dil (im) / öl (üm) / kül. Elbette kl şiirin bütün ses olanakları bu kadarcık değildir. Dizelerin beşer beşer kümelenişi, bazı dizelerin kısalıp uzayarak tekdüzelikten kurtulmaya yardım edişi... gibi dikkatlerin yanısıra - şiirin anlam ve düşünce gücü bir yana - bazı dizelerde vezin disiplini de vardır: Ana ver çıkınımı / gün doğdu yolum gider (7/7) Kırk bin köyden öteye (7) — Sanki ayağım kalır / yurdumda elim gider (7/7) — Dağ sallanır, yıldızlar yaklaşır kavaklara (14) — Asya'dan çağlar üzre / doğmuş masalım gider (7/7)...

EKMEĞE GİDEN

Ana ver çıkınımı gün doğdu yolum gider,
Kırk bin köyden öteye.
Sanki ayağım kalır yurdumda, elim gider
Dağ sallanır, yıldızlar yaklaşır kavaklara,
Asya'dan çağlar üzre doğmuş masalım gider.

Yavuklum erim gider, gelinim dulum gider,
Leylekler çığrışırken mavileyin gök boyu
Yellerde uça uça kınalı tülum gıder.
Dinlemezler aldırmazlar neylesem,
Karanlık türkülerden bir büyük bölum gider.

Köz iner yüreğime bir ulu yalım gider,
Düşer bayıra yangın,
Düzlerden kulum gider.
Çöktüğün anlamaz ki, koptuğun anlamaz kl,
Beydır, beyefendıdır, ağadır, zulüm gıder.

Van'dan sarım, heyehey, Konya'dan alım gider,
Ak gövdemi sustuğundan dinlerim.
Yalınayak ovalardan tepegöz çulum gider,
Bir Kayseri heybesi,
Bir Sivas kilim gıder.

Bu kavun dilim dilim, bu kavun dilim gider,
Orası Almanya mı, Belçika, Fransa mı,
Ölü durur da dışım, ta içim ölüm gıder,
Ya Allah derim işte buralarda beş vakit,
Beş vakit kulum gider.

(F. H. Dağlarca, Varlık, 692, 15 Nisan 1967)

3. Nazım Şekilleri

Soru 24 : «Nazım şekli» ne demektir? Eski edebiyatımızın nazım şekilleri birbirlerinden hangi özelliklerle ayrılmaktaydı?

• Bütün edebiyat eserlerindeki güzellik değerleri başlıca iki kümede toplanabilir: Dış, İç (Şekil, Muhteva; Biçim, Öz). Biçimle özün (dışla için, şekille muhtevanın) tam bir bütünlük, uygunluk, tutarlılık halinde kaynaşması asıl amaçtır. Öyle kı her öz kendine en elverişli biçimle sunulmalı; nazım ya da nesir halinde olsun eserler; konularının, duyurularının gerektirdiği dış özellikleri birlikte taşımalıdır. Gerek nazım şekilleri, gerek edebiyat türleri ortak biçimler halinde ortaya çıktığı için bu alandaki bilgilerin gereği vardır.

• Bir edebiyat eserinde biçim (dış, şekil), anlatımda başvurulan ögelerin tümüdür: Ölçü, uyak, nazım birimleri (bunların belirledi-

ğl nazım şekli), dil, üslûp, plân, kompozisyon, türsel yapı özellikleri. Bir eserin özü ise (muhteva, iç); yazarın kendi duygu, görgü, düşünce dünyasından bize getirdiği herşeydir (Olay ve sorunlar, ileri sürülen ana fikirler «tez», işlenen duygu ve izlenimler «tema», kişilerin ruh durumları). Bu bakımdan örneğin bir lirik şiirde sanatçının ilettiği duygu ve etkiler, konusunun gerektirdiği dil ve deyişle birlikte uygun bir şiir biçiminde sunulmalı; bir romanda, roman olabilecek olaylar dizisi, anlatılan kişilerin karakterlerini yaşatacak teknik bir ustalıkla geliştirilmelidir. Onun için fikir yazılarıyla romanın, hikâye ile tiyatronun arasında türsel özellikler ayrımı olduğu gibi, manzum eserlerde de çoğunlukla ölçü, uyak ve dize kümelenişlerinin belirlediği biçim değişiklikleri vardır. Eski edebiyatımızda genellikle biçimler, konuları da saptadığı için «nazım şekli» bakımından zengin bir gelenek doğmuştur.

• Nazımla yazılmış bir eserde (manzum yazılarda, manzumelerde): A) Dizelerin kümelenişi (bentleri), B) Kullanılan ölçü, C) Uyakların dağılımı, D) Konuların tercihi, E) Bazı bölümlerin bulunuşu... ona belli bir özellik kazandırır; bunların toplamına «nazım şekli» diyoruz. Eski edebiyatımızda Arap, İran kaynaklarından alınan biçimlerin kullanımında değişmez kurallara uyularak başka bazı sınırlar da konmuştur: F) Uzunluk, G) Çeşitler. Başlangıcından bugüne çeşitli dönemlerde geçerli olan nazım şekillerini birbirinden ayırmak için bir iki noktayı daha açıklamak gerekir: I) Kaynağı, İ) Kullanım alanı, J) Başka özellikleri. Böylece Türk edebiyatında rastladığımız her nazım şeklini on bakımdan belirleyerek birbirinden ayırabiliriz. Yukarıda sayılan özellikleri uygun bir tanıtma sırasına göre dizersek şu plânı buluruz: 1 - Kaynağı, 2 - Kullanım alanı, 3 - Nazım birimi, 4 - Uzunluğu, 5 - Ölçü özelliği, 6 - Uyak dizilişi, 7 - İşlenen konular, 8 - Bölümleri, 9 - Çeşitleri, 10 - Başka nitelikleri.

• Büyük çoğunluğu nazma dayanan edebiyatımızda nazım şekilleri, dönemleri ve etkileri kesinlikle ayıran özellikler toplamı halinde titizlikle korunmuş; güçlü bir geleneğin değiştirilmez kuralları olarak 13 yy. dan 19 yy. ın son yıllarına kadar olduğu gibi kalmıştır. Onun için bu konuyu: 1 - Halk Şiirinin nazım şekilleri, 2 Divan Edebiyatı nazım şekilleri, 3 - Son yüzyıl edebiyatımızda kullanılan nazım şekilleri halinde balşıca üç bölümde inceliyeceğiz.

Soru 25 : Çeşitli nazım şekillerinin ortak birimleri nelerdir? Nazım birimleri bakımından şiirimizdeki gelişim hangi aşamalardan geçer?

• Nazımda en küçük birim, bir ahenk birliği olan, belli bir ölçü kalıbına uyan (ölçülü olmasa bile sanatçının anlayışına göre yapısı bozulamıyacak olan) tek satırdır. Bugün dize dediğimiz **mısra** (Arap yazısına göre ikinci hece hem uzundur, hem ayın harfiyle biter; onun için sesli harfle başlayan ekler geldiği zaman mısraın, mısraa... biçiminde söylenir). Arapçada «kapı kanadı, kapının bir kanadı» anlamına gelmektedir. Kelimenin kök anlamından da anlaşılacağı gibi mısrada anlam bütünlüğü koşulu yoktur. Buna karşılık bazı divan şairlerinin başlıbaşına anlam taşıyan tek mısraları divanlarının sonunda yer alır; bunlara âzâde (bağımsız) denirdi. Bazı beyitlerin tek mısraları eğer tam bir anlam bildiriyorsa bunlar da azâdo demektir. Aşağıdaki örneklerde olduğu gibi :

Rehgüzâr-î ehl-i aşk üzre kılın medfen bana.
(Fuzulî)
Ben bugün bir nev-bahâr-i hüsn ü ân seyreyledim.
(Nedim)
Hüsn olur kim seyrederken ihtiyâr elden gider.
(Ziya Paşa)
Bir âşinâ nigâha da mı fırsat olmasın?
(Nedim-i Kadîm)
Nîm sun peymâneyi saakî, tamam ettin beni.
(Nedim)
Gönüldendir şikâyet gayrıdan feryâdımız yoktur.
(Nev'î)
Geçmiş zaman olur ki Hayâlî cihan değer.
(Hayâlî)

• Aynı vezinle söylenmiş iki mısralık kûmelere (bent) beyit (beyt) denir. Kelimenin kök anlamı (Arapça) mesken, hâne, ev, yuvadır (Beyt-i şerif: Kâbe Beyt - ullah: Tanrının evi; beyt-ül ahzân: Yakub'un evi, mecazen dünya: beyt-ül mâl: Maliye hazinesi; beyt-i musarra: İki mısraı da kafiyeli olan beyit, beyt-ül gazel: Gazelin en güzel beyti: beyt-ül kasîd: bir kasidenin en seçkin beyti: Beyt-i mu'kaddes; Kutsal ev, Kudüs, Tanrı sevgisinden başka ilgi taşımayan saf gönül...); mısra kelimesinin bir kapı kanadı anlamına gelmesine karşılık beytin ev anlamına gelişi; Arap şiirinin asıl nazım biriminin, birbi-

rinin anlamını bütünleyen, içinde bütün söz ve anlam oyunlarının tamamlandığı iki mısralık beyit olduğunun en kesin işaretidir. Gerçekten Arap İran edebiyatlarıyla onların izinde giden Türk Divan edebiyatının şiirde kullandığı ana nazım birimi beyit olmuş; çok zaman beyitlerin tek tek güzelliğine gösterilen aşırı titizlik, şiirin bütünlüğünü zedelemiştir. Çünkü bir gazelde beyitler arasındaki vezin-kafiye tutarlılığı yeter sayılarak birbiriyle anlamca ilgisiz beyitler aynı biçim içinde sıralanabilmiştir.

• Gerek anlam tamamlığı, gerek ahenk güzelliği, gerek buluş özgünlüğü bakımından bağımsız olan mısralara «Mısra-ı berceste» (kalkmış, kabarmış, seçkin dize) denirdi. Ragıp Paşa'nın «Eğer maksud eserse mısraı berceste kâfidir» deyişi gibi. Bunun dışında mısra, Divan edebiyatının beyitten başka bentlerle kurulan nazım şekillerinin küme ve uzunluklarını belirten ortak birim olarak kullanılmıştır: Örneğin Musammat, bentleri en az dört, en çok on mısralık olabilen nazım şekillerinin genel adıdır.

• Âzâde mısralar gibi divanların sonunda yer alan tek beyitlere müfred denirdi (çoğulu müfredât; ferd kökünden tek, yalnız, tekil). Beyitlerle kurulan nazım şekilleri de bunu belirlemek için her iki satırdan sonra biraz aralık bırakılarak yazılır; dizelerle kurulan nazım şekillerinde ise bentler arasında açıklık yapılır.

Örnek Beyitler:

Dil sevdi diye cân ile cânân olacağı
Biçâre bilir derdine dermân olacağı,

(Necati)

Ferhâd'a zevk-i sûret, Mecnûn'a seyr-i sahra
Bir râhat içre herkes, ancak benim belâda.

(Fuzuli)

Zinhâr eline âyine vermen o kâfirin
Zirâ görünce sûretini büt-perest olur.

(Bâkî)

Kadrini seng-i musallâda bilüp ey Bâkî
Durup el bağlayalar karşına yârân saf saf.

(Bâkî)

Karşımda durma git demek ey meh ne ihtiyaç
Sen serv-i gül-izârı gören kendüden gider.

(Bağdatlı Ruhî)

Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi
Olmayâ devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi.

(Muhibbî-Kanunî Süleyman)

Ağyâr elemin çekme gönül nâfile gamdır.
Hasmın sitemin anlamamak hasma sitemdir.

(Nef'i)

Ebnâ-yı dehr her hünere aferin verir
Yârâb bu âferin ne tükenmez hazînedir.

(Nabi)

Bu harâbatta sâbit olamam sultânım
Dil-i virânımı yapsan da yıkılsam gitsem.

(Sâbit)

Seherde bağa geldi seyre cânân
Neler seyreyledi bidâr olanlar.

(Esrar Dede)

Kani ol gül gülerek geldiği demler şimdi
Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz.

(Mahir)

Bir mevsim-i bahârına geldik ki âlemin
Bülbül hamaş, havz tehi, gülsitan harâb.

(İzzet Molla)

Olup mecrûh-ı peykân-i havâdis tâvir-i devlet
Demâdem hûn akar çeşmim gibi enzâr-ı milletten.

(Leskofçalı Galip)

Bir ıtıknâmedir insana senin kaanunun
Bildirir haddini sultâna senin kaanunun,

(Şinasi)

Felek her türlü esbâb-ı cefâsın toplasın gelsin
Dönersem kahpeyim millet yolunda bir azimetten.

(Namık Kemal)

Seyretti hevâ üzre denir taht-ı Süleyman
Ol saltanatın yeller eser şimdi yerinde.

(Ziya Paşa)

Bir tek gazel bıraksa yeter bir gazel-serâ
Her beyti ancak olmalı beyt-ül gazel gibi.

(Yahya Kemal)

Ölmek kaderde var yaşayıp köhnemek hazin
Bir çâre yok mudur buna yâ Rabbe'l-âlemin.

(Yahya Kemal Beyatlı)

• Beyitle ilgili bazı özel terimler daha vardır: Gazel ve kasidelerin, iki dizesi de birbiriyle uyaklı ilk beytine **matla**, (tulû'dan; doğuş yeri, doğma); bunun ardından gelen ikinci beyte **hüsn-i matla**, (matlaın güzelliği); son beyte **makta'** (Kat'tan; kesiliş, kesilme, bitme), son-

adan bir önceki beyte **hüsn-i makta'** (bitişin güzelliği) denir; makta beyinde şair, şiirde kullanağı adı (**mahlas**) uygun bir buluşla anmalıdır. Gazelde ve kasidede ilk beyitin iki mısraı da kafiyeli (**musarra**) olduğu için anlamca çok güçlü bulunmayabilir. Kullanılan kelime ve terimlerin kök anlamlarından bellidir ki gazel yazılırken en çok özenilen beyitler ikinci (**hüsn-i matla'**) ve sonradan bir önceki (**hüsn-i makta'**) beyitlerdir. Şünhesiz bu sanatçının kendi düşüncesine göreadir. Okuyucu ve eleştiriciler ise kendilerine göre gazel ve kasidelerin en seçkin ve güzel beyitlerine **şah-beyit** ya da **beyt-ül gazel, beyt-ül kaside** demekte özgürdüler. Bütün bu terimlerin varlığı, şiirde bütünlüğün değil, beyit olgunluğunun arandığını belirten kesin işaretlerdir. Öyle ki bir gazelin matla ve makta beyitleri bir yana, öteki beyitleri istenildiği sırada dizilebilir. **Yek-âhenk** (beyitleri arasında konu birliği olan) ve **yek-âvâz** (bütün beyitleri aynı güçlülükte bulunan) gazellerin çok küçük bir azınlıkta oluşu, Divan şiir beğenisinin ana birim olan beyitlere dayandığını ispatlamaya yeter.

• Divan edebiyatında dörder, beşer, altışar, yedişer, sekizer, dokuzar, onar mısralık kümelerle (**bent**) düzenlenen şiirler de vardır, Musammat genel adı altında anılan bu şiirleri ayrıca göreceğiz. Ancak bu şiirlerde de mısraların bir birim olmadığını, yalnızca kümelerin boyutlarını belirlemeye yarayan bir sayı birimi olarak kullanıldığına dikkat etmek gerekir.

• Halk şiirimizin bütün biçimleri ise hep dört dizelik bentlerle kurulmuştur: Mani, Koşma, destan, türkü... gibi. Arada mısraları çoğaltılmış manilerle bazı kavuştaklı türküler küçük bir çeşni değişikliğinden ibarettir.

• Böylece Türk şiir tarihindeki nazım birimlerini şöyle özetliyebiliriz: Tek tük örneklerine rastlanan ilk çağ Türk şiiri (İslâmlık Öncesi) dörtlük birimini kullanmış; İslâm uygarlığı etkisindeki Divan edebiyatı Arap nazım birimi beyite dayanmış: saz şairlerimiz geleneksel nazım birimimiz olan dörtlüğü yaşatmışlardır. İlk değişiklikleri yapan Abdülhak Hâmit Tarhan, batı edebiyatlarından bazı değişik biçimler getirmiş; Servetifünun (Edebiyat-ı Cedîde) döneminde Fransız şiirinin nazım şekilleri alınırken beyit birimi tamamen bırakılmıştır. Yirminci yüzyıl şiirimiz her eserde bir ad (başlık), konu bütünlüğü, kompozisyon tamamlığı aradığı için asıl ahenk birimi mısra olmuş; çok değişik biçimlerin güzellik olcnakları denenmiştir. Son dönem nazım şekillerini ayrı bir sorude göreceğimiz için burada fazla durulmamaktadır. Bilinmesi gereken ilke, çağdaş sanatçıların gelenekten yararlanmak yerine kendi buluşlarına dayandıkları; konu özelliğine göre yalnızca

kendilerinin sınırladığı özgür biçimler kullandıklarıdır. Bununla birlikte sanatta klâsik ögelere sık sık dönüşler yapılmaktadır. Günümüz şiirinde de gözlendiği gibi...

Soru 26 Nazım şekilleri üzerindeki bilgilerin, Türk Edebiyatını öğrenme açısından ne gibi değeri vardır?

• Özellikle edebiyatımızın geçmişinde nazım şekilleri gereğinden çok önem kazanmış; yıllarca edebiyat öğretiminin baş konularından biri olmuştur. Çünkü: 1 - Halk ve Divan edebiyatının büyük çoğunluğu nazım ürünleridir; nesrin gelişimi ancak son yüzyılda başlayan ve yakın zamanlarda gerçekleşen bir değişimdir. 2 Edebiyatımızda her nazım şekli zamanla belli konularda kullanılarak şiirin türlerini de belirleyen bir nitelik kazanmıştır. 3 Yüzyıllarca aynı nazım şekillerinin kullanımı, edebiyatımızın dönemlerini belirleyen bir özellikler toplamı haline gelmiştir; öyle ki adını, yazılış zamanını, yaratıcısını... bilmediğimiz bir şiirin, sadece şekil özelliklerine bakarak hangi geleneğin ve dönemin ürünü olduğunu kestirebiliriz. 4 Yüzyıllarca aynı nazım şekillerinin kullanılışı, bunlara yapılan en küçük katkı ve değişiklik girişimini yeni bir dönemin başlangıcı saydırmış; nazım şekillerinin değiştirilmesi edebiyatımızın başlıca devrimleri olmuştur. 5 - Divanlarda toplanan şiirler - belli adları olmadığı için - nazım şekillerine göre dizilmiştir. Bugün bile eski cönklerden derlenen halk şiirleri kafiyelerinin alfabetik sırasına göre basılmakta, adları olmayan şiirlerin aranıp bulunması kolaylığı ancak bu yolla sağlanabilmektedir. 6 - Divan Edebiyatı nazım şekilleri Tanzimat sonrasında da kullanılmış; Millî Edebiyat akımı sırasında halk şiirinin nazım şekillerine dönülmüş; Yahya Kemal gibi bazı sanatçılar eski edebiyatımızın nazım şekillerini yeni bir kompozisyon bütünlüğü ekleyerek canlandırmaya çalışmışlardır. 7 - Son dönem şiirimizin ilk çabası, özgür yaratışa engel ve yararsız sayılan nazım şekillerine (onları belirleyen ölçü, uyak nazım birimi sınırlamalarına) karşı kesin bir başkaldırma şeklinde başlamış; son kırk yılın şiiri, yüzyıllar süren bıkkınlık ve monotonluğa karşı alabildiğine genişleyen bir bağımsızlık isteği halinde gelişmiştir. 8 Gerçekten eski edebiyatımızda nazım şekillerinde gösterilen aşırı dikkat titizliği, zamanla keskinleşen kural bağlılıkları biçiminde sınırlanarak hep dışa (biçime, şekile) önem verilmesini gerektirmiş, dışa harcanan emek oranında içe değer verilmediği için şiir ürünlerimizi zayıflatmıştır. 9 - Buna karşın sınırsız bir özgürlüğün sanatın zararına kolaylıklar getirdiği de kabul edilir; onun için önümüzdeki

yıllarda Türk şiiri, eski nazım şekillerinin izinde yeni denemelere girişebilir. 10 Servetifünun topluluğunun Fransız edebiyatına yönelen merakından sonra edebiyatımıza Avrupa şiirinin bazı nazım şekilleri de girmiş; nazım birimlerinin gelişimine paralel olarak nazım şekilleri de en yakın güne kadar şiirin vazgeçilmez bir ögesi sayılmıştır. Gerçekten aşağıdaki son dönem örnekleri de, en özgür alanda çalışan sanatçıların bile bazı biçim disiplinlerine ihtiyaç duyduklarını gösterecektir.

a. Divan Şiiri Nazım Şekilleri

Soru 27 : Gazel denen nazım şeklinin özellikleri nelerdir?

- Divan edebiyatında en çok kullanılmış şekil olan gazel, Arap Edebiyatının malıdır. Sözlük anlamı (sıfat olarak) lâtif, hoş'dur. İlk örnekleri islâmlık öncesinde doğan (Muallâkat'ül seb'a-Yedi Askı) kasidelerin tegazzül (gazel söyleme) bölümünün bağımsız hale dönüşmesiyle doğduğu sanılmaktadır. İslâm uygarlığı etkisiyle önce İran'a, İran edebiyatı yoluyla da İslâmî Türk edebiyatına geçmiştir. (Gazel kelimesi, müzikte tek kişinin doğaçtan «irticaii» sesle yaptığı taksim; halk dilinde kuruyarak dökülen yaprak anlamlarına da gelir.)
- Türk dünyasında gazel, ilk örneklerine 13.yy.da rastladığımız Divan edebiyatının en çok kullanılmış nazım şeklidir (Dehhânî, Yunus Emre, Sultan Veled). Tanzimat Edebiyatının ilk kuşağınca da korunmuş (Ziya Paşa, Namık Kemal...) hemen hemen 20. yy.a kadar önemini yitirmemiş; böylece edebiyatımızda en az 650 yıllık ömrü olmuştur. O kadar ki 17.yy.dan sonra kültür merkezlerine yaklaşan saz şairleri (Şehir âşıkları, kalem şuarâsı) bile güçlerini ispatlamak için gazeller yazmak gereğini duyacaklardır. (Geneliikle ölçü kalıplarına göre adlanan bu gazellerden feilâtün feilâtün feilâtün feilün ile yazılanlara **selis**; fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün'le yazılanlarına **Divan**; 4 mefâilün ile yazılarak 8/8 duraklı gibi görünenlerine **Semal**; Mef'ûlü Mefâîlü Mefâîlü Feûlün dizisiyle yaratılanlarına **Kalenderî**; uzun dizelerden sonra mef'ûlü feûlün kalıbında bir ziyâde; ayak, yedek eklenerek müstezat biçimine sokulanlarına **ayaklı, yedekli kalenderî** denirdi)
- Gazellerde nazım birimi, kendi içinde bütünlenerek tam bir anlam bildiren beyittir. İlk örneklerinde pek belli bir uzunluk sınırı olmayan gazeller (Mevlânâ'nın, Yunus Emre'nin 20 - 25 beyitlik gazellerine rastlanmaktadır), zamanla kurallara bağlanır gibi olmuş, beşten az, 15'den fazla beyitli olanları gittikçe azalmıştır. Genellikle 5-10 beyit arasında olanları çoğunluktadır.

• Aruz vezninin bütün kalıplarıyla yazılması mümkün olan gazellerde genellikle uzun kalıplar kullanılmıştır. Arap edebiyatından gelen bütün nazım şekilleri gibi gazelde de **tek kafiye** (ana kafiye) ilkesi vardır. Sanatçı baştan sona aynı kafiyeyi sürdürmekle yükümlüdür. Eş kafiyeli dizeleri aynı harfle, serbest olanları x'le gösterirsek gazellerde değişmez uyak dağılımı şöyledir: aa xa xa xa xa xa...

• Divan şiirinin en lirik biçimi sayılan gazellerde asıl konu aşktır. Bu yolda sevgilinin güzelliği ve özellikleri, ayrılık acısı, birleşme (vuslat) dileği, sevgilinin ilgisizliğinden ve kırıcı hareketlerinden yakınış, özlem ve tutkular, başka âşıkların (rakip) varlığından duyulan tedirginlik, sevgiliyle birlikte yaşanmış günlerin tadı, içki meclislerinin ve tabiat güzelliklerinin tasviri, şarabın coşku veren nitelikleri, bahar sevinci, talihten sürekli şikâyetler, aşkın devamını temenni ediş... gazellerin doğal ve en çok rastlanan konularıdır. Böylece aşk ve duygu şiirinin kesin biçimi olan gazel (örneğin İtalyan şiirinde sonnet), Divan şairlerince en çok değer verilen şekil olmuş; ancak zamanla konu karışıklığına da uğramıştır. Yukarda açıklandığı gibi beyitlerin bağımsız birimler oluşu, şaire değişik alanlardaki düşüncelerini de söylemek fırsatları verir. Bu yüzden ahlâktan, dinsel öğütlerden, aşk durumuyla ilgisiz başka konulardan söz açan gazellere de rastlanır.

G A Z E L

Ne tende can ile sensiz ümîd-i sıhhat olur
Ne can bedende gam-ı firkatinle rahat olur.

(Matla' beyti)

Ne çâre var ki firâkınla eğlenem bir dem
Ne tâliim meded eyler visâle fırsat olur.

(Hüsn-i matla')

Ne şeb ki kûyuna yüz sürmesem o şeb ölürüm
Ne gün ki kaametini görmesem kıyâmet olur.

(Beyt-ül gazel)

Dil ise gitti kesilmez hevâ-yı aşkından
Nasihat eyledüğümce beter melâmet olur.

Belâ budur ki alıştı belâlarınla gönül
Gamın da gelse dile bâis-i meserret olur.

(Hüsn-i makta')

Nedir bu tâli' ile derdi Nef'î-i zârın
Ne şûhu sevse mülâyim dedikçe âfet olur.

(Makta' beyti)

'(Mefâilün Feilâtün Mefâilün Feilün)
./. .// ./. ../

• Bir gazelin gelenekçe belirlenmiş ve adlandırılmış bölümleri yukarıdaki örnekte gösterilmiştir. Görüldüğü gibi şiirin belli bir adı, konusunu belirleyen bir başlığı yoktur. Yukarıdaki gazel şu şekilde anılabilir: 1 Nef'î'nin «olur» gazeli; (redifi belirtilerek); 2 - Nef'î'nin «Ne tende cân...» gazeli (ilk dizesinin başlangıcı anılarak).

• Özellikle uzun dizelerle yazılan bazı gazellerde muttarit ya da yarı muhtelit kalıp kullanılmışsa her dize ortasından eşit iki parçaya ayrılabilir. Böylece sanatçı dize ortalarında da kafiyeler kullanarak şiirini ses ve ahenkçe zenginleştirmek olanağı bulur. Ne var ki dizelerin tam ortalarında uygun duraklamalar bulunmalı (vezin taktii kelimeleri bölmemeli); beyitler bu durumda kısa dizeli dörtlükler biçimini alabilmelidir. Bu dikkatle yazılmış gazel ve kasideler **musammat gazel, musammat kaside** adını alır:

Beni candan usandırdı / cefâdan yâr usanmaz mı
Felekler yandı âhımdan / murâdım şem'i yanmaz mı.

Kamu bîmârına cânân / devâ-yı derd eder ihsân
Niçin kılmaz banâ dermân / beni bîmâr sanmaz mı.

Şeb-i hicrân yanar cânım / döker kan çeşm-i giryânım
Uyarır halkı efgaanım / kara bahtım uyanmaz mı.

Gül-i ruhsarına karşu / gözümden kanlu akar su
Habibim fasl-ı güldür bu / akar sular bulanmaz mı.

Gamım pinhan dutardım ben / didîler yâre kıl rûşen
Disem ol bîvefâ bilmem / inânur mu inanmaz mı

Değildim ben sanâ mâil / sen ettin aklımı zâil
Bana ta'neyliyen gaafil / seni görgeç utanmaz mı.

Fuzûlî rind-i şeydâdır / hemîşe halka rüsvâdır
Sorun kim bu ne sevdâdır / bu sevdâdan usanmaz mı.

(Fuzûlî)

./// ./// ./// .///
(Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün)

• Fuzûlî gibi bazı sanatçıların -kendilerine güçlükler çıkarıp bunları yenerek - gazelde ustalık göstermek için başvurdukları bu yol, edebiyatımızın Anadolu'daki başlangıç döneminde bilinçli bir tutumun işareti idi. 13., 14. yy. da hem Farsça hem Türkçe şiir yazanlar (Sultan Veled, Hoca Dehhâni) yanında İran edebiyatı etkisiyle aruzla şiir yazan bazı Türk sanatçıları (Ahmet Fakih, Yunus Emre, Âşık Paşa) halk şiir geleneğinden ayrılmama dikkatini göstermişlerdir. Hece ile mi aruzla mı yazıldıkları kesinlikle tespit edilemeyecek kadar çift yanlı olan bu şiirler, düzgün kalıplarla, musammat gazel olmaya elverişli iç kafiyelerle yazılmış, böylece hece ölçüsünün 7/7, 8/8 duraklı dörtlükleri haline kolayca girmiştir (4 mefâîlün ile 4 müs'tef'ilün kalıpları 4-4/4-4, mefûlü mefâîlün mef'ulü mefâîlün 3-4/3-4, mütefâilün feûlün mütefâilün feûlün dizisi 4-3/4-3 biçiminde durıklanmaya elverişlidir.) Gerçekten elde bulunan yazma Yunus Emre divanlarına (Anadolu'da Türkçe şiirlerden meydana gelen ilk divan), şiirler hep gazel biçiminde beyit beyit kümelenmiştir. Ne var ki aynı şiirleri hece ölçüsüyle yazılmış, dörtlükler halinde kümelenmiş halk şiirleri gibi okumak da mümkündür; birçok yeni baskıda da böyle yapılmaktadır. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi:

Aşkın aldı benden beni / bana seni gerek seni
Ben yanarım dün ü günü / bana seni gerek seni.

Ne varlığa sevinirim / ne yokluğa yerinirim
Aşkın ile avunurum / bana seni gerek seni.

Aşkın âşıklar öldürür / aşk denizine daldırır
Tecelli ile doldurur / bana seni gerek seni.

Aşkın şarabından içem / Mecnun olup dağa düşem
Sensin dün ü gün endişem / bana seni gerek seni.

Sûfilere sohbet gerek / ahilere ahret gerek
Mecnunlara Leylî gerek / bana seni gerek seni.

Eğer beni öldüreler / külüm göğe savuralar
Toprağım anda çağıra / bana seni gerek seni.

Yunus'dürür benim adım / gün geçtikçe artar odum
İki cihanda maksûdum / bana seni gerek seni.

• Böylece aa xa xa xa... şeklinde kafiyelenen bir gazel, dizeleri ortadan bölünerek, aaaa (ya da aaxa), bbba ccca ddda... şeklinde kümelenen dörtlüklerle yazılmış bir şiir haline gelebilir.

• Gazel şeklinin, dizeleri bazı eklemelerle çoğaltılan özel biçimine **müstezad** (arttırılmış) denir. Anlamca önemli olmayan ve **ziyâde** (halk şiirinde ayak, yedek) adını alan bu parçalar, genellikle aynı vezinle yazılan bu şiirlerin ilk ve son tef'ilelerinden oluşur: Mef'ulü Mefûîlü Mefâîlü Feûlün uzun dize; mef'ûlü feûlün kısa dizenin kalıbı olur. Şiirin anlamı asıl uzun dizelerdedir; ziyâdeler hoş bir etki yaratacak nitelikte tekrarlardır. Kafiye bakımından uzun dizelere uyması da uymaması da mümkündür. Divan edebiyatında örnekleri az olan müstezadlar, bu biçimden yola çıkarak, vezin, kafiye, sıralanma... kayıtlarını kaldıran Servetifünun şairlerince «serbest müstezad» denen özgür bir biçime dönüştürülecektir (Bkz. Son yüzyıl şiirimizin nazım şekilleri).

• Mesneviler dışında, bir divan şairinin bütün manzum eserlerini toplayan divanlarının en önemli yeri, **gazeliyat** bölümüdür. Belli bir adı olmayan gazeller, kafiye ve redif olan harflerinin en son sesine, Arap alfabesinin sırasına göre dizilir. Kafiye bulunması imkânsız gibi olan harflerde bile en az bir iki gazel yaratılması koşulu, yazılı eser veren divan şairlerinin uydukları zor bir ilkedir. Üslûpça kusursuz, buluşları bakımından özgün, vezin ve kafiyece yeni ve usta, ince ve işlenmiş kısa bir şiir olan gazel, bir divan şairinin başlıca olgunluk işareti sayılır. Ne var ki anlamca tutarlı ve bütün olmayışı eleştirilmiş, örneğin Namık Kemal divan gazellerini «parça bohçası» diye nitelemiştir. Bu yüzden Divan edebiyatı şekillerinde eser veren Y. Kemal Beyatlı, «Eski Şiirin Rüzgârıyle» kitabında toplanan gazellerine bazı özellikler katar: 1 Şiirlerine birer ad koyar; 2 - Belli bir konuyu bütünlükle işler; 3 - Bütün beyitlerinin aynı güçlülükte oluşuna dikkat eder:

BAHARÂBÂD

Hayli şeb encümden efzun câm-ı Cem'ler görmüşüz
Bezm-i meyden sonra subh-û muhteşemler görmüşüz

Hüsn ü aşk ikliminin feyziyle sermest-î bahâr
Reng ü bû eksilmeyen Bâğ-ı İrem'ler görmüşüz.

Meyle Hâfız neyle Mevlânâ'yı tezkâr eyleyen
Pür-terennüm kişver-î Rûm ü Acem'ler görmüşüz,

Şûh Şîrin'ler yüzünden dağ delen Ferhâd'lar,
Aslıhan'lardan yanan Âşık Kerem'ler gormüşüz.

Zikre lâyık bahsi ancak zevkidir ömrün Kemâl,
Gerçi tâli'den nihâyetsiz sitemler görmüşüz.
(Hürriyet, 16 Eylül 1956).

/.//	/.//	/.//	/ ./
Fâilâtün	fâilâtün	fâilâtün	fâilün

Soru 28 : Kaside nasıl bir nazım şeklidir? Divan Edebiyatındaki önemi ve değeri nedir?

• Kasîde (çoğulu kasâid), en eski Arap şiirinde rastlanan, belli bir maksat (maksûd) için yazılan uzun şiirlerdir. Çoğunlukla övgü (medh) amacıyle yazılırsa da eski Arap şiirinde yerme (hecv-hiciv) yolunda yazılanlar, bir kişi ya da kabileyi yererken ötekini yüceltme gibi dolaylı yoldan hareket edenler de vaaır.

• Türk divan edebiyatında kaside, yüksek zümre şairlerinin kendilerini göstermek, ilgi bulmak, korunup esirgenmek, koruyucularına minnet ve teşekkürlerini sunmak, belirli olayları şiir yoluyla kutlamak, bir şey istemek, bunun için de güçlü bir kişiyi övmek, bu arada dinsel inançlarını açıklamak amaçlarıyle kullanılmış önemli bir nazım şeklidir. Halk şiirinde hiç bir örneğine rastlanmaz. Yalnız Tanzimat devrinde Namık Kemal özgürlük, yurt, millet, bir ülkü yolunda direniş gibi düşüncelerini kaside biçiminde ifade edecektir. Teokratik monarşinin zayıfladığı 19.yy.da kaside yoluyla şairin geçim yolu araması yavaş yavaş bırakılmış, böylece son yüzyılda unutulan bir nazım şekli olmuştur. Kasidenin nazım birimi de, öteki Arap şekillerinde olduğu gibi, değişmez yapı olan beyittir.

• Kuramsal olarak 33 - 39 beyitlik olması gereken kasidelerin edebiyatımızdaki örnekleri 20 beyitten başlayarak uzamaktadır (Bkz. E. J. W. Gibb. Osmanlı Şiiri Tarihi, cilt I. 79 80).

• Kaside yazmayı gerektiren konular, başlıca, şunlardır: Tanrının birliğini şükürle anma, Tanrıya yakarış, Peygambere övgü, İlk dört halifeyi (özellikle Ali'yi) yüceltme, mezhep ulularını övme, padişah sadrâzam, şeyhülislâm Kazasker - vezir ve vali gibi zamanın büyüklerini yükselterek onlardan güzelce bir şeyler isteme, düğün saray savaş gibi bazı olay ve yapıların özelliklerini tasvir ederek büyüklere yaranma; kaybedilmiş değerleri ölümlerinden son-

ra anarak yakınma (mersiye), bazı aşağılık kişileri sertçe yerme (hicviye).

• Klâsik kasidenin hemen hemen kesinleşmiş bir plânı vardır: A) **Nesîb, teşbib** adı verilen bir tasvir bölümü (Ramazan, bayram, bahar, bir şehir, kılıç, güneş, gül, yaz, güz, kış, at, sünbül, lâle...) B) Asıl konuya uygun bir çağrışımla başlama (**girizgâh** beyti), C) Övgü (**medhiye** bölümü), D) İstenirse aynı vezin ve kafiyede bağımsız bir gazelin eklenişi (**tegazzül**), E) Şairin kendisini övmesi ve bazı ilgililerle değerlere lâyık olduğunu belirtmesi (**fahriye**), F) Dilek ve dua bölümü (bitiriş).

• Gazellerde olduğu gibi kasidelerde de ilk beyte matla'; son beyte makta'; en seçkin satırlarına beyt-ül kasîd denir. Şairin adını (mahlas) andığı beyit sonlara yakındır (buna tâc denir). Arada istenirse iki dizesi de uyaklı bir beyit kullanılabilir (**tecdîd-i matla**).

• Divanların düzenlenişinde kasidelerin yeri, kesinlikle en baştadır. Onlar da övgüye konu olan kavramların (Tanrı, peygamber, halife...) önem sırasına göre dizilirken her şiirin başına nesîb ya da övülen kişinin adını belirleyen bir başlık konur: Kasîde der tevhîd-i Hazret-i Bârî, Kaside der na't-ı hazret-i Fahr-i mevcudât, Kaside der medh-i hazret-i şâh-ı velâyet, Kaside der medh-i hazret-i şâh-ı velâyet ve sitâyiş-i e'imme-i isnâ'aşer, Kaside der tavsîf-i Bağdâd ve medh-i Sultan Süleyman, Kaside der medh-i Ayas Pâşâ vâli-i Bağdad... (Fuzûlî). Kaside-i bahar berây-ı Sultan Süleyman Han, Kaside-i Feth-i Rodos berây-ı Sultan Süleyman Han,... Kaside der sûr-u İbrahim Paşa... Kaside berây-ı Sünnet Şüden-i Şehzâdegân... (Hayalî).

• Yazılış maksatlarına göre ad alabilen kasidelerin Tanrının birliğini konu edinenlerine **tevhîd**, Tanrıya yakaranlarına **Münacaat**, Peygamberi övenlerine **Na't**, belli kişileri yüceltenlerine **Medhiye** de denebilir. Bazı kasideler, övdükleri kişinin adıyle (Sultan Süleyman'a kaside), bazıları redifleriyle (Su kasidesi, Tığ - Kılıç kasidesi) bazıları kafiyeli dizelerinin tekrarlanan harfleriyle (Kaside-i Râiye, kaside-i nûniye), bazıları tasvir bölümlerinin belirtilişiyle (Kaside-i bahariye, şitâiye, ramazaniye, sayfiye... İstanbul kasidesi...) de hatırlanabilir. Sunuluş vesilesi iyi bulunan her kaside, câize denilen bir armağan ve bahşişle değerlendirilir; bu ihsan, bir görev ve rütbe de olabilir.

Örnek : Bir kasideden seçilmiş beyitler.

Kasîde-i Tığ berây-ı Pâdişah-ı Âlem-penâh

1 Dursa niyâm içinde kaçan kim yegâne tığ
Benzer ininde uykuya varmış yılane tığ.

(Matla' beyti)

(2-11. beyitler nesîb)

12 Kesdüği düşmanın götürür hâkden başın
Benzer keremde Husrev-i gîtî-sitâne tığ
(Girizgâh beyti)

13 Sultan-ı berr ü bahr Süleymân-ı ins ü can
K'alur şükûh-u düşmeni olup behâne tığ.
(Methiye başlangıcı)

(14-24. beyitler methiye bölümü)

25 Şaha Hayali bunca kılıcın urur senin
Sen dahi kıl atâ ana bir hüsrevâne tığ
(Taç beyti)

26 Meydân-ı nazm içinde Şehâ bir dilâverem
Lâyık değül mi bencileyin pehlevâne tığ.
(Fahriye)

28 Demdir ki devletünde kılıç ekmeğin yiyem
Budur getürdüğüm safahât-ı beyâna tığ.

29 Ya tevliyet ver anı kalem birde zapt edem
Ya dirlik eyle olsun arada behâne tığ.
(Dilekler)

33 Hasmun metâ-ı ömrünü târâc eaüb felek
Kaanını su yerine içe kana kana tığ.
(Dua ve makta' beyti)
(Hayâli)

//. /./. .//. /./
(Mef'ûlü Fâilâtü Mefâilü Fâilün

Soru 29 : Mesnevi nasıl bir nazım şeklidir? Eski edebiyatımızda ne gibi bir rol oynamıştır?

• İran edebiyatının malı olan mesnevi (kelime Arapçadır), İslâm uygarlığının ortak bir ürünü olarak Arap ve Türk edebiyatlarında da kullanılmıştır. Bu şekilde ilke her beytin dizelerinin kendi aralarında kafiyeli oluşudur (bu yüzden Arap edebiyatında müzdevice-evlenmiş, birleşmiş de denmiştir.)

• Tek başına özel ad olarak anılan Mesnevi, 13.yy. ın büyük ta-

savvuf şairi Mevlâna Celâlettin'in «Fâilâtün Fâilâtün Fâilün» kalıbıyla yazdığı 25,700 beyitlik eseridir. Bir saygı işareti olarak Mesnevi-i Şerif diye de anılan eser, sayısız küçük hikâyeden ve onların aşıladığı düşüncelerden oluşur. Bu Farsça kitap, yüzyıllarca Mevlevi tekkelerinde makamla okunmuş, yorumlanmış; zamanla Kuran ve hadislerden sonra islâm dünyasının en çok değer verdiği kaynak sayılmıştır.

• Divan şairlerinin bir kısmı mesnevi yazmayı - kısa kalıplı dizeler ve kafiye özgürlüğü yüzünden - küçümsemiş, bu alanda hiç eser vermemişlerdir (Bâkî, Nef'î, Hayâlî, Nâilî, Nedim...); Hamdi ve Atayî gibi divan sahibi olmaksızın mesneviye önem veren, bu türde beş eser yazdıkları için «hamse» sahibi diye saygı gören kişiler de vardır. Çoğunlukla divan şairleri uzun manzum hikâyeler, manzum vekaayinâmeler, dinî tasavvufî - ahlâkî öğretici eserler yaratmak için bu şekli kullanmışlar; divanlarından ayrı kitaplar halinde düzenlemişlerdir (Fuzulî, Ali Şir Nevâî, Nâbi, Şeyhî, Ahmedî, Şeyh Galip...). İkişer dizesi birbiriyle uyaklı uzun şiirlere halk edebiyatında hiç rastlanmaz.

• Mesnevi'nin de nazım birimi beyittir; anlam beyitte tamamlanır ve tamamlanmamış bir söz alttaki dizeye geçmez. Kafiyelendirme kolaylığı, çok uzun eserlerin yaratılmasına fırsatlar sağlar. Bu yüzden mesneviler istenilen boyutlarda genişletilebilir. Konunun gerektirdiği çapta şairin ürettiği eser, birkaç yüz beyit de olabilir, onbinlerce beyit te. aa bb cc dd ee ff... dağılışıyla her beyti bağımsız uyakta olan eserin içinde tek kayıt, bir beyitteki kafiyenin hemen altında ya da üstünde tekrarlanmamasıdır.

• Uzun konuların işlenmesine elverişli olduğu ve olayların anlatımına uygun sayıldığı için mesnevilerde aruzun kısa kalıpları kullanılır. (Feûlün Feûlün Feûlün Feul / Fâilâtün Fâilâtün Fâilün / Feilâtün Mefâilün Feilün / Mef'ûlü Mefâilün Feûlün...)

• Mesnevi, olayları konu alan bütün anlatı (tahkiye) türleri için elverişli bir şekildir. A) Onun için İran edebiyatının destan ürünü Şehnâme (11.yy), Ahmedî'nin İskendernâme'si; İslâmî Türk edebiyatının ilk siyasetnâmesi olan Kutadgubilik:.. bu biçimde yazılmıştır. B) İslâm uygarlığının ortak konulu aşk hikâyeleri de mesnevi biçimindedir: Leylâ vü Mecnûn, Yusuf ve Züleyha, Hüsrev ü Şirin... gibi, C) Mevlâna'nın Mesnevi'sinin izinde dinî tasavvufî hikâyeler: Risalet'ün Nushiyye, Rübabnâme, Garibnâme, Mevlid, Hüsn ü Aşk... gibi, D) Öğretici kitaplar ve ahlâk hikâyeleri: Nabi'nin Hayriye'si, Sünbülzâde Vehbi'nin Lûtfiye-i Vehbi adlı eseri; manzum sözlükler: Vehbi'nin Tuhfe ve Nuhbe'si; E) Bir şehri öven ve özelliklerini belirten

şehrengiz'ler, F) Tek örneğini Şeyhî'nin Hârnâme ile verdiği mizahî eserler.

- Başlıca konu kümeleri halinde özetlenen mesneviler içinde —çok az olmakla birlikte— günlük hayat tablolarına, esnaf örgütünün tasvirine, zamanın yönsemelerine, eski devrin hayat özelliklerine, toplum eleştirilerine, düğün-sünnet gibi olayların anlatımına... da rastlanır. Sonu -nâme ile biten eserlerin büyük çoğunluğu mesnevi biçimindedir: Gazavat-nâme, Zafernâme, Berbernâme, surnâme, Kıyafetnâme, Garibnâme, Hevesnâme, Sâkinâme, Gazânâme...
- Mesneviler genellikle Tanrıya şükreden bir bölümle başlar; ardından peygamberi öven ve ondan şefaat dileyen bir parça gelir; eserin sunulduğu kişi övülür; sonra «sebeb-i te'lif-i kitap» başlığıyla eser tanıtılır; asıl konuya geçilir; sonunda şiir içinde eserin tamamlanış tarihi anılarak eser bitirilir. Aşk mesnevilerinde arada değişik vezinlerde gazellere rastlanır.
- Roman ve hikâye türlerinin bulunmadığı Divan edebiyatında anlatı ihtiyacı mesnevilerle karşılanmış; böylece ilk çağ edebiyatının destan türü, dinin egemen olduğu toplumda mesneviler biçimine dönüşmüştür. Nazım kolaylıkları bakımından mesnevi, renkli ve değişik konuları işlemek isteyen divan şairlerine çeşitli kolaylıklar sağlamıştır.

Örnek: Bir mesneviden parçalar:

HÂRNÂME'den

Bir eşek var idi zaif ü nizâr
Yük elinden katı şikeste vü zâr.

Gâh odunda vü gâh suda idi.
Dün ü gün kahr ile kusuda idi.

Ol kadar çeker idi yükler ağır
Ki teninde tü komamıştı yağır.

Nice tüy kalmamıştı et vü deri
Yükler altında kaane döndü deri.

Arkasından alınınca pâlanı
Sanki it artuğuydu kalanı.

Bir gün ıssı eder himâyet ana
Yânî kim gösterir inâyet ana.

Aldı pâlânını vü saldı öte
Otlayarak biraz yürüdü öte.

Gördi otlakta yürür öküzler
Odlu gözler ü gerlü göğüsler.

.....
Hâr-ı miskin eder iken seyran
Kaldı görüp sığırları hayran.

Ne yular derdi ne gam-ı palan
Ne yük altında haste vü nâlân
.....
Bunların başlarına taç neden
Bize bu fakr ü ihtiyaç neden?

(Şeyhî)

Feilâtün	(Fâilâtün)	Mefâilün	Feilün	(Fâlün)
..//	(/.//)	././	../	(//)

Soru 30 : Divan şiirinde beyitlerle kurulan başka nazım şekilleri var mıdır?

• Sözlük anlamıyla parça karşılığı olan **kıt'a**, matla beyti olmayan bir gazel gibidir: xa xa xa xa... Gazelden ayrılığı, konu bütünlüğü taşıyışı; her beytin aynı düşünceyi sürdürmesidir. En küçük kıt'a, en az iki beyit uzunluğundadır. Zamanla —belki de kısa şiir ihtiyacıyla— kıt'alar çoğunlukla hep ikişer beyit halinde yazılmış; bu yüzden kıt'a kelimesi dörtlük biriminin anlamdaşı sayılmıştır.

• Rastlanan örneklerine bakarak kıt'aların, daha çok düşünce konularına yöneldiğini, nükte değeri taşıması gerektiğini, özellikle yergi ve eleştiri fırsatları için kullanıldığını bir kural olarak kabul edebiliriz. Genellikle iki, üç beyitlik kıt'alarda şairin adı geçmez; daha uzun kıt'alarda son beyitten önceki beyitlerden birinde anılması kabul edilirdi. (İlk beyti de kafiyeli olan bazı kıt'alara **nazım** denmiştir.)

• Kıt'alar, divanların genellikle müfret ve özdeklerden önceki son bölümünde toplanır (Mukattaat-Katedilmiş, kesilmiş, parça şiirler anlamına). Kısa ya da uzun bütün kalıplarla yazılabilir. Belki de bu şiirler, tamamlanamamış gazelleri değerlendirmek için bulunmuş bir yolun ürünleridir.

Kıt'a örnekleri:

Ol sebebden Fârisî lâfz ile çoktur nâzm kim
Nazm-ı nâzik Türk lâfziyle iken düşvâr olur.

Lehçe-i Türki kabûl-î nazm ü terkib itmeyüp
Ekser-î elfâzı nâ-merbût ü nâ-hemvâr olur.

Mende tevfîk olsa bu düşvârı âsân eylerem
Nev-bahâr olgaç tikenden berk-i gül ızhâr olur.

(Fuzulî)

Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün (/.// /.// /.// /./)

İlim kesbiyle pâye-i rif'at
Arzu-yî muhâl imiş ancak;
Aşk imiş her ne varsa âlemde
İlm bir kıyl ü kaal imiş ancak.

(Fuzûlî)

Fâilâtün Mefâilün Fâlün (/.// ././ //)

• Nazım şekli bakımından kıt'alara benzeyen bazı şiirler de tarih adını alır. Aslında manzum olması şart sayılmayan (herhangi bir kelime, tek bir dize, bir cümle de içindeki harflerin sayı değerlerinin toplamı ile herhangi bir olayın tarihi olabilir) ama genellikle son dizesinde bir olayın hicrî bakımdan tarihini veren bu gibi çalışmalar, bir dönemde çok değerlendirilmiş; mezar taşlarına, büyük yapıların kapılarına hâkkedilmiş; çoğu ezberlenerek dillerde dolaşmıştır. Doğum, konulan ad, ölüm yılı, düğün-zafer-savaş-âfet-deprem, önemli yapılar (saray, çeşme, cami medrese köşk...) vesilesiyle söylenen kıt'a biçimindeki tarihler, şüphesiz ki kasideler gibi özel bir bahşiş ve ihsanla karşılanmış, böylece «tarih düşürmek» teşvik edilmiştir.

• Tarih, her harfi sırasiyle bir rakamla karşılanan Arapça sekiz kelimelik bir hesap sistemine dayanır; buna ebced denir. Bu sekiz kelimenin (ebced, hevvez, hutti, kelemen, sa'fes, kareşet, sahhaz, dazığ) nereden geldiği belli değildir, efsanelere bağlanır. Bu hesaba göre Arap alfabesindeki her harfin bir sayı değeri vardır: Elif-1, be-2, cim-3, dal-4, he-5, vav-6, ze-7, ho-8, ti-9, ye-10, kef-20, lâm-30, mim-40, nun-50, sin-60, ayın-70, fe-80, sat-90, kaf-100, re-200, şin-300, te-400, se-500, hı-600, zel-700, dat-800, zı-900, gayın-1000. Farsça'da bulunan pe, çim, je, kât-ı nûnî harfleri de Arap alfabesindeki eş benzerlerine eşit sayılır. Çeşitli büyü ve sihirlerde de kullanılan bu sistem (hesab-ı cümel), bir şiirin son beyit ya da dizesinde dikkatle kullanı-

lan kelimelerdeki harflerin, sözü edilen olayın hicrî tarihine denk düşürülmesi ustalığına dayanınca tarih adını alır.

• Arap imlâsına göre hesaplanabilen tarihler, bugün için tamamen geçersizdir. Oysa eski edebiyatımızda birçok çeşidi gözetilmiştir: Tarihin kasidesi diye adlandırılan ilk beyitlerden sonra «dedim tarihin» gibi bir sözle işaretlenen tarih, ya tam bir beyit, ya bir dize, ya da bir dizenin içindeki tamlama ve kelime olabilirdi. Dizedeki kelimelerin tümü hesaplanırsa «tam tarih», çıkarmalı- toplamalı işleme dayanırsa «tâmiyeli tarih» denirdi. Ayrıca sadece noktalı ya da noktasız harflerden oluşan daha ince tarih hesaplamaları da vardı (Mücevher, menkut, mu'cem, mühmel, binokat, sade).

Örnekler :

«Aç besmeleyle iç suyu, Hân Ahmed'e eyle duâ»
(1141, Seyyit Vehbi)

Çıkarıp «leşker-i küffâr»ı dedim tarihin:
«Belgrad kal'asını aldı Mehemmed Pâşâ» (1152, Ragıp Paşa)

(İkinci dizenin harf toplamından, birinci dizedeki «leşker-i küffar» tamlamasının sayı değeri çıkarılarak...)

• Birimleri beyit olmakla birlikte bir bendin konu toplamında biriken bazı nazım şekillerini «Musammatlar» başlığı altında göreceğiz.

Soru 31 : Divan şiirinde birimleri dörtlük olan nazım şekilleri var mıdır?

• Tek dörtlükten ibaret olan iki biçim vardır: 1) Fâilâtün Fâilâtün Fâilün (4-4-3) kalıbıyla yazılan; Çağatay ve Âzeri edebiyatlarında ilgi gören, Anadolu şiirinde 16. yy. dan bu yana örneklerine rastlanmayan tuyug (tuyuk); halk edebiyatındaki mani'nin yüksek zümre şiirindeki bir karşılığı gibidir ve sanıldığına göre yerli temellere yaslanır. Bu kısa şiirde, az sözle özlü bir anlamın dile getirilişi; uygun bir nükte ve yoğun bir düşüncenin anlatımı esastır. 2) Özel aruz kalıplarıyla yazılan, kökü İran edebiyatına dayanan rubai (dü beyt), kısa şiirlerin taşıması gereken özlü söz ve nükte yoğunluğunu belirten en yaygın örnektir. İran edebiyatını izleyen Türk divan şairlerince özen gösterilen, divanların son bölümlerinden birini kaplayan bol örnekli bir türdür. aaxa dağılımındaki kafiyesi, halk şiirindeki maniyi hatırlatır; dize sayısının dört oluşu gibi. Ne var ki sözlü ve anonim bir ürün olan manilerin dağınıklığına karşılık rubailer, özellikle kısa şiirlere gösteri-

len ince dikkat yüzünden eski edebiyatın belki de en seçkin örnekleri arasında yer alır. Bu yüzden çağdaş şiir beğenisiyle de değerlendirilmiş, söz gelimi bütün batı dillerine çevrilen Ömer Hayyam rubaileri gibi birçok yeni şair de rubailer yazmak gereğini duymuşlardır (Yahya Kemal Beyatlı, Cemal Yeşil, Arif Nihat Asya, Nazım Hikmet, Ümit Yaşar Oğuzcan, Attilâ İlhan, Fuat Bayramoğlu... gibi.)

Mecnûn ki Lâi ilâhe illâ... der idi;
Teklif-i şuur eyleseler «lâ» der idi.
Ol mertebe meşgul idi Leylâ ile kim
Mevlâ diyecek mahalde Leyla der idi.

(Yenişehirli Avnî)

Ömür

Bir merhaleden güneşle deryâ görünür,
Bir merhaleden her iki dünyâ görünür;
Son merhale bir fasl-ı hazandır ki sürer,
Geçmiş, gelecek, cümlesi rü'yâ görünür.

(Y. K. Beyatlı)

Amasya Seli

Bağ vardı, çiçek bahçesi, evlek vardı,
Gül yaprağının rengine sinmek vardı;
Kim derdi bu her damlası can yüklü suda,
Deprem yerinin verdiği örnek vardı.

(Cemal Yeşil)

Mecnûn

«Mecnûn benim... şimdi bu şöhret hakkımı
Bir âşıkım işte... var mı senden farkım?»
Mecnûn bakıp derin derin gözlerime,
«Ey yolcu» der, «âşık değilim ben, aşkım!»

(A. N. Asya)

Öptü beni: — Bunlar kâinat gibi gerçek
dudaklardır, dedi.
«Bu ıtır senin icâdın değil, saçlarımdan uçan
bahardır» dedi.
«İster gökyüzünde seyret, ister gözlerimde,
«Körler onları görmese de yıldızlar vardır» dedi.

(Nâzım Hikmet)

• Üçüncü dizenin serbest oluşu, ilk iki satırdaki çağrışımı unutturur gibi olursa da son dizedeki tekrar, bu dört mısralık şiiri belli bir disiplinde toplar. (Bu bakımdan üçüncü satırları da kafiyeli olan, rubai-i musarra'lar ilgi görmemiştir: aaaa kafiyesi, tekdüzelik yaratır). Son dönem sanatçıları klâsik rubai vezinlerini kullanma gereğini duymadan, rubai biçiminin — halk geleneğinde maniye dayalı ulusal beğeniye uygun — olanaklarından yararlanma yollarını aramışlardır.

• Bendleri dörder dizeden oluşan musammatlara da **murabba** denir. Birinci kümenin dördüncü satırı öteki kümelerde de tekrarlanırsa **mütekerrir**; her bentteki dördüncü dizeler kendi aralarında kafiyeli olursa **müzdevic** adını alır. Her vezinle yazılabilen murabbalar (dörtlükler), konu bakımından da özgürdürler. Tek kafiyeli oldukları için Arap şiirinden geldiği sanılan bu şekillerin en eski ilk kaynakları tespit edilememiştir. İslâm uygarlığı etkisinde İran ve Türk şairlerinin, kendi ulusal beğenileri yönünde yarattıkları birer biçim olarak da kabul edilebilir. İki murabbadan ikişer bent:

Perîşân hâlin oldum sormadın hâl-i perîşânım
Gamından derde düştüm kılmadın tedbîr-i dermânım
Ne dersin rûzgârım böyle mi geçsin güzel hânım
Gözüm cânım efendim sevdiğim devletlû sultânım.
.....
Fuzûlî şîve-î lhsânın ister bir gedâyındır
Dirildikçe seg-î kûyin ölende hâk-i pâyındır;
Gerek öldür gerek ko hükm hükmün rây râyındır
Gözüm cânım efendim sevdiğim devletlû sultânım
(Mütekerrir)

./// .// .// .// (4 Mefâilün)

Sıdk ile terkedelim her emeli her hevesi
Kıralım hâil ise azmimize ten kafesi
İnledikçe eleminden vatanın her nefesi
Gelin imdâda diyor, bak budur Allah sesi.
.....
Memleket bitti yine bitmedi hâlâ sen ben
Bize bu hâl ile bizden büyük olmaz düşmen;
Dest-i a'dâdayız, Allah için ey ehl-i vatan
Yetişir, terk edelim gayrı hevâ vû hevesi. (Müzdevic)
(N. Kemal)

Feilâtün (Fâilâtün) Feilâtün Feilâtün Feilün (Fâlün)
../// (/.//) ..// ..// ../ (//)

• Divan edebiyatındaki nazirecilik tutumu, beğenilen bir gazelin beyitlerinin baş tarafına ikişer dize ekleme yoluyla murabba yapma yolunu da yaratmıştır. Buna terbi-dörtleme denir. Ne var ki eklenen dizelerin hem aynı vezin ve kafiyede olması, nem beytin anlamını gereğince tamamlaması gerekir.

• Halk edebiyatındaki besteli türlerin divan şiirindeki yansıması ise, özellikle 18. yy. dan sonra şarkı adı verilen, murabbaya benzer ama daha kıvrak bir şeklin doğmasına yol açmıştır. Kafiye dağılımında küçük ayrılıklar bulunan bu biçimler, bestelenmeye elverişli ölçü kalıplarıyla yazılır; her bendin **miyân** adı verilen üçüncü dizeleri anlamca daha özlü yapılırdı. Önceleri 3 - 5 bent uzunluğunda yazılırken, besteli türlerin alışılmış boyutlarına uyularak son yıllarda hep iki dörtlük halinde yaratılmışlardır. Bir örnek:

Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden,
Bendim geçen ey sevgili sandalla denizden.
Gönlümle, uzaklarda bütün bir gece sizden
Bendim geçen ey sevgili sandalla denizden.

Dün bezminizin bir ezeli neş'esi vardı,
Saz sesleri tâ fecre kadar Körfez'i sardı;
Vaktâki sular şarkılar inlerken ağardı,
Bendim geçen ey sevgili sandalla denizden.

(Y. K.Beyatlı)

Mef'ûlü Meâilü Mefâilü Feûlün
//. .//. .//. .//

Soru 32 : Divan şiirinde beyit ve dörtlüklerden başka nazım birimleriyle yazılan nazım şekilleri var mıdır, hangileridir?

• Beş dizelik bentlerin 4 7, bazan daha çoğunun bir araya getirilişine **muhammes** denir (beşli, beş katlı). Müzdeviç biçimlerde kafiyelenme aaaaa bbbba cccca... şeklindedir; mütekerrir biçimlerde bentlerin sondan bir, bazan iki dizeleri aynen tekrarlanır. Konu serbesttir.

Bir mütekerrir muhammesden parçalar:

1. bent Vây yüz bin vây k'im dil-dârdan ayrılmışam
Fitne-çeşm ü sâhir-i hûn-hârdan ayrılmışam
Bülbül-ü şûrideem gül-zârdan ayrılmışam

Kimse bilmez kim ne nisbet yârdan ayrılmışam
Bir kadî şimşâd ü gül-ruhsârdan ayrılmışam.
.....

6. bent Vasl umup cevr ü cefâsını çekerken can henüz
Mihr umup şekinde yânarken dil-i sûzan henüz
Cism-i gam-nâkümde var iken gam-ı hıcran henüz
Yetmedün pâyîne âh ü nâle vü efgaan henüz
Bir kadî şimşâd ü gül-ruhsârdan ayrılmışam

(Fuzûlî)

Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün
/.// /.// /.// /./

• Beğenilen bir gazelin beyitlerinin baş tarafına, vezin ve kafiye uygunluğuyla birlikte, onun anlamıyla iyice kaynaşan üçer dize ekleyerek muhammes yapmaya tahmis (beşleme) denir.

NEŞÂTÎ'NİN GAZELİNİ TAHMİS

(Müzdeviç muhammes)

Ye'se garketti felek külbe-i ahzânı bile
Ateşim geçti cehennemdeki nirânı bile
Cûşedüp söndüremez gözyaşı tûfânı bile
Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile.

Şeb-i yeldâda görünsün mü vücûdun bana tayf
Geçse eyyâm-ı şitâ gelse bahâr olsa da sayf
Güle bakmak ele câm olmak için kalmadı keyf
Hâr-ı fırkatle Neşâti-i hazinin vâhayf
Dâmen-i ülfeti çâkoldu gırîbânı bile.

(Y. K. Beyatlı)

Feilâtün (fâilâtün) feilâtün feilâtün feilün (fâ!ün)
..// (/.//) ..// ..// ../ (//

• Bir gazel ya da kasidenin beyitlerinin dizeleri arasına üçer dize ekleyerek beşli bentler yapmaya ise taştir (teştir) adını alır; (dizeler arasına ek dizeler konarak yapılmış murabba ve müseddesler de; müşattar-ı murabba, müşattar-ı müseddes adlarını alırsa da örnekleri pek azdır).

BÂKÎ'NİN GAZELİNİ TAŞTÎR

1. bent **Ferman-ı aşka can iledir inkıyâdımız**
Pürdür hayâl-i yâr ile her lâhza yâdımız
Mevkuufdur o mâhe samim-i fuâdımız
Âhir varınca haddine hesti-i şâdımız
Hükm-i kazâya zerre kadar yok inâdımız.

2. bent **Baş eğmeziz edâniye dünyâ-yı dûn için**
Ettik fedâ zevâhiri şevk-i derûn için
Sattık metâ-ı ömrü mey-i lâlgûn için
Nevbet çalınca rıhlet-i milk-i sükûn için
Allahadır tevekkülümüz itimâdımız

6. bent **Minnet Hudâ'ya devlet-i dünyâ fenâ bulur**
Elhak gazelde neşve-i Bâki bekaa bulur
Ahlaf o nazma gûş tutarken safâ bulur
Taştirimiz bu sâyede az çok bahâ bulur
Bâki kalır sahife-i âlemde âdımız.

(Yahya Kemal Beyatlı)

Mef'ûlü Fâilâtü Mefâîlü Fâilün
//. /./. .//. /.//

● **Tard-ı rekib** ya da **tardiye** denilen beşlilerin özelliği: a) kısa bir vezinle yazılması (Mef'ûlü mefâilün feûlün); b) son dizelerin, bentlerin ilk dizeleriyle kafiyeli olmayıp kendi aralarında benzeşmesidir. Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk mesnevisi içinde yer alan tardiyelerden birinin iki bendi:

Kâm aldı bu çerhten gedâlar
Ferdâlara kaldı âşinâlar
Durmaz mı o ahdler vefâlar
Geçmez mi bu ettiğim duâlar
Hâl-i dilin intizamı yok mu

Dil hayret-i gamla lâl kaldı
Gaalip gibi bimecâl kaldı
Gönderdiğim arz-ı hâl kaldı
El'an bir ihtimâl kaldı
İnsâfın o yerde nâmı yok mu

● Altışar dizeli bentlerden oluşan **müseddes'ler**, konu serbestliği içinde 4-9 bent uzunluğunda olabilir. Müzdeviçlerde kafiyelenme

aaaaaa bbbbaa ccccaa... şeklindedir; mütekerrirlerde son iki dize aynen tekrarlanır. Bundan önce söylendiği gibi başka bir şair beğendiği bir eserin beyitleri başına dörder satır ekleyerek tesdis yapabilir. Bir müzdeviç müseddes örneği:

1. bent Menem ki kaafile-sâlâr-i kârbân-ı gamem
Müsâfir-î reh-I sahrâ-yı mihnet ü elemem
Hakîr bakma mana kimseden sağınma kemem
Fakîr-i pâdişeh âsâ gedâ-yı muhteşemem
Sirlşk taht-ı revandur mana vü ah â'lem
Cefâ vü cevr mülâzım belâ vü derd haşem

2. bent Ne mülk ü mal mana virse çerh memnûnem
Ne mülk ü malden âvâre kılsa mehzûnem
Eğerçi müflis ü pest ü muhakkar u dûnem
Demâdem öyle hayâl eylerem ki Kaarûnem
Gönülde nakd-ı velâ genci lik pinhânı
Gözüm hızâne-I lâ'l ü güher veli fânl

9. bent Fuzûli eyledüğün ahdüne vefâ kılgıl
Yeter şikâyet edüb şerh-i mâcerâ kılgıl
Vücûdunu hedef-î nâvek-î belâ kılgıl
Kamû cefâlara sabr eyleyüp duâ kılgıl
Kim ola dost rızâsı hemin sana vâsıl
Rızâ-yı dosttur asl-î temettu ey gaafil

Mefâilün Feilâtün Mefâilün Feilün (Fâlün)
././ ../// ././ ../ (//)

• Bentleri yedi dizeli (müsebba'), sekiz dizeli (müsemmen), dokuz dizeli (mütessa), on dizeli (muaşşer) musammatlar da vardır. Hepsinde bir konu ve düşünce bütünlükle işlenir; gazelde olduğu gibi şair asıl konudan kaçamaklar yapamaz. Tek örnekle yetinerek, Sami'nin mütekerrir muaşşerinden üç bent veriyoruz. Kanuni Süleyman'ın 38 yaşındaki veliaht şehzadesi Mustafa'yı gözü önünde boğdurmasının yarattığı (6 ekim 1553) derin acıya tercüman olan bu mersiye (Taşlıcalı Yahya Bey'in aynı olay vesilesiyle yazdığı şiir gibi), divan şairlerinin toplumsal olaylardan etkilendiklerini ve etkilediklerini belirten az sayıda güçlü eserlerden birldir.

.....
Sen Selim oğlu olup aslı ile Osman olasın

Yedi iklîme bugün a'lem ile hân olasın
Hâtem-î emrin ile halka Süleyman olasın
Her işi fehmedicl âkıl ü irfan olasın
Nûh-veş bin yıl olursa dahi bir ân olasın
Dest-i hasretle çekip çâk-i giribân olasın
Gide bu tâc ü kaba bir ten-i üryân olasın
Hây-hay ettiğine sonra peşimân olasın
Acıyıp oğluna çok derd ile giryân olasın
Mustafa n'oldu hanî n'eyledin a pâdşehim

Mustafa gibi ciğer-kûşene şefkat bu mudur
Şeh-i âlem olasın sende inâyet bu mudur
Pâdşehler ki ezel ettiği âdet bu mudur
Ehl-i tedbir olana fehm ü kıyâset bu mudur
Sen «Muhibbî» olasın sende muhabbet bu mudur
Mustafa gibl ciğer-kûşene şefkat bu mudur
Âl ile kıydın ana hâni hakiykat bu mudur
Kavl-i düşmen sana kâr etti meveddet bu mudur
Yok yere kan edesin yâ'ni hilâfet bu mudur
Mustafâ n'oldu hanî n'eyledin â pâdşehim

Gün gibl zâhir idl zerre günâhı yok ldl
Eşiğinden dahl bir özge penâhı yok idi
Sana ol doğru idl gayrı nigâhı yok ldi.
Hakk ana şâhid idl gayrı günâhı yok idl
Bende ldl sana ol bir dahl şahı yok ldl
Hak bilir gayrı yere vermaya râhı yok idi
«Ceng eder geldi» desen lki sipâhl yok ldl
Hançer urdun da onun cismine âhı yok idl
Yok idl cürmü bu Sâmî der İlâhî yok idl
Mustafâ n'oldu hanî n'eyledin a pâdşehim.

Feilâtün	(Fâilâtün)	Felilâtün	Feilâtün	Feilün	(Fâlün)
..//	(/.//)	..//	..//	../	(//)

Soru 33 : Terci-I bend ve Terkib-I bend şekillerinin özellikleri nelerdir?

● En az beş, en çok 10 beyitten oluşan **hâne**'leri ayrı bir **vâsıta** beytiyle birleşerek bir bent yapan ve bu bentlerden 5 10 tanesinin ardarda gelişiyle bütünlenen şekillerdir. Terci-I bent'ler mütekerrir; terkib-I bentler müzdeviç birer musammat sayılabilir. Bunun için ikl

türlü kafiyelenme vardır. Ya bir hânenin bütün dizeleri birbiriyle kafiyelidir (müselsel); ya da çoğunlukla gazel gibi aa xa xa xa... şeklinde sürer. Vasıta beyti, kendi dizeleri arasında ayrı bir kafiyeye bağlanır. Terci-i bentle terkib-i bent'in arasındaki tek ayrılık, tercilerde vasıta beytinin aynen tekrarlanarak konuyu ana fikre bağlayan bir nakarat olması; terkib-i bentlerde vasıta beytinin değişmesidir.

• Terci-i bent'lerle terkib-i bentler; dini, felsefi bazı düşüncelerle toplumsal eleştirileri konu yapar; halk şiirinde ağıt denen yas ve ölüm sonrası şiirlerinin çoğu da bu biçimde yazılmıştır. (Mersiye). Bazı yergi ve yakınıları da konu edinen bu şiirlerde bağımsız gibi görünen beyitler bir ana düşünce ve olayın gelişimini belirterek anlam bütünlüğüne kavuşurlar.

Terci-i Bend bentl

1. bent Men kimem bir bîkes ü bîçâre vü bî-hânümân
Tâli'im âşüfte ikbâlim nigun bahtum yaman

Nemlü eşkimden zemin memlû ünümden âsümân
Âh ü nâlem nâvek ü peyveste ham kaddüm heman

Tîr-i hâhum bîhata te'sîr-i nâlem bî-günam (Hâne)
Muttasıl gam-hâne-î s.nemde yüz gam mihman

Kanda bir gam itse benden istesünler men zaman
Yoh mana kayd-i belâ vü dâm-ı mihnetten aman

Çıktı can gönlümde endûh ü gam ü mihnet heman
Ey menüm cânım sen ü gönlüm senünle şâd-man

Sensüz olmam ayru mihnetten belâdan bir zaman (vasıta
El-aman hicrân belâ vü mihnetinden el-aman. beyti)
(Fuzuli)

Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün
/.// /.// /.// /./

Bâki'nin terkib-i bent biçimindeki Kanûnî Mersiyesinden bir bent:

5. bent Gün doğdu şâh-ı âlem uyanmaz mı hâbdan
Kılmaz mı cilve hayme-i gerdun-cenâbdan

Yollarda kaldı gözlerimiz gelmedi haber
Hâk-i cenâb-ı südde-i devlet- meâbdan

Reng-î izârı gitti yatur kendi huşk-leb
Şol gül gibi ki ayrı düşüptür gülâbdan

Gâhî hicâb-ı ebre girer husreva felek
Yâdeyledikçe lûtfunu terler hicâbdan

Tıfl-î sirişki yerlere girsün duâm odur (Hâne
Her kim gamından ağlamaya şeyh ü şâbdan (beyitleri)

Yansın yakılsın âteş-i hicrinde âfitâb
Derdinle kare çullara girsin sehâbdan

Yâdeylesün hünerlerini kanlar ağlasın
Tîğin boyunca kaareye batsun kırâbdan

Derd ü gamınla çâk-i giribân edüp kalem
Pirâhenini pârelesün gussadan alem

(Vasıta beyti)

Mef'ûlü Fâilâtü Mefâilü Fâilün
//. /.//. .//. /./

Soru 34 : Nazîre, muamma ve lûgaz nedir?

• Arapça nazîr, benzer, eş anlamındadır; nazîre: örnek, karşılık. Bazı kuralları gözeterek bir eseri ustalıkla taklit etmek, onu tanzîr etmektir. Divan şiirinde nazire iki amaçla kullanılır: 1) İzinde gidilen bir ustanın eserine benzer konu ve biçimde şiir yaratarak esin ve ölçü birliğini belirtmek; etkisinde kalınan sanatçıyı yüceltirken kendisinin de ona eş değerde olduğunu onaylatmak. 2) Güç redif ve kafiyeli bir şiire benzer vezin ve kafiyede nazire yazarak meydan okuyan sanatçıya eş değerde karşılık vermek.

• Önceleri kaynak edindikleri Arap - İran sanatcılarının izinde giden Divan şairleri, kendi sanat güçlerini aydınlığa çıkarmak için nazire yazmışlar; ortak mesnevi konularında daha değerli eserler verebilecekleri sanısıyla yola çıkmışlardır (Örneğin Leylâ vü Mecnûn konusunda 27, Tevrat ve Kuran'dan gelen Yusuf ve Züleyha hikâyesinde 21 şairin eseri vardır edebiyatımızda.) Aynı konudaki bir mesnevi öncekinin **cevab'ı** sayılır; beş mesnevilik hamse'ler de aynı değerdeki karşılıklarla cevaplanırdı.

• Gerçekte nazîreler Divan şiirinin skolastik durgunluğunu ve büyük ustalar geleneğini sürdürmeğe yaramıştır. Gazel ve musammatlarda nazîrenin koşulları; vezin, kafiye ve rediflerin aynı kalması, ko-

nunun işlenişinin değişmesidir. Mesnevilerde konu ve vezin aynıdır; olayların ayrıntıları ve şiirin havası değişir; çok zaman paralel bir konu yaratılır.

● Şairlerin birbiri üstündeki etki ve izlerini terbi, tahmis, teştir ve tesdislerde de görmek mümkündür. Çünkü hiç bir şair beğenmediği bir esere emek katarak sanatını harcamak istemiyecektir. Üstelik bu gibi şiirler, eklenen parçaların, asıl beyitlerin anlamıyla uyuşmasını da gerektirmektedir.

● Bir şairin dizesini kendi yazdığı eser içinde aynen alıp değerlendirmeye **tazmin** denir. Alınan dize ya da beyit herkesçe bilinir gibiyse sahibinin adı anılmaz; az tanınır bir sanatçının ise kimin olduğu şiirin içinde usulünce belirtilir:

Aşkın irşâdiyle girdik mânevî bir gülşene
Dolmasun bîhûde sâgar, açmasın bîhûde gül
Çâm-ı Cem bir lâhza devretmez bu zevkaubâdda
«Hem kadeh, hem bâde hem bir şûh sâkîdır gönül».

(Y.K. Beyatlı, Nef'î'nin mısraını tazmin)

● İlk bakışta nazîre gibi görünen **tehzil** ise, herhangi bir şiiri küçümsemek, onunla alay etmek, ciddi konusunu mizaha çevirerek şekilce taklit etmektir; nazîre ile ilgisi yoktur, hafif hicivler arasında yer alır.

● Bazı divanlarda rastlanan **muammalar**, bir beyit içinde sıralanan söz oyunlarıyla belli bir özel adı gizleyen şiir parçalarıdır. **Lûgaz** nazım halinde ifade edilmiş bir bilmecedir. Bazı tarih beyitleri de —güç çözümüyle ilgi çekmek için— lûgaz biçiminde düzenlenirdi.

b. Halk Şiiri Nazım Şekilleri

Soru 35 Halk şiiri kaynaklarının ilk çağ Türk edebiyatına bağlandığı kabul edildiğine göre rastlanan en eski nazım şekilleri nelerdir?

● İslâmlık öncesi Orta Asya Türk edebiyatının şimdi bilinen ilk örnekleri yakın zamanlarda ele geçmiştir (Bkz. 100 Soruda Türk Edebiyatı, sayfa 18-22). Bilindiği gibi Orta Asya Türk dünyası üzerindeki bilgilerimiz ancak şu kaynaklara dayanmaktadır: A) Yazılı Çin ve Moğol kaynakları, B) Yenisey mezar taşlarıyle 8. yy. dan kalan Türkçe

yazıtlar, C) Turfan kazılarında son yüzyılda ele geçirilen Mani-Burkan (Budizm) çevrelerine ait Uygarca metin parçaları, D) 11. yy. da yazılmış olan Kâşgârlı Mahmut'un Divan-ı Lûgat-it Turk eserinde bulunan kısa bilgi ve örnekler, E) Oğuz Kağan destanının mensur özeti (Oğuznâme), F) Bugünkü Asya halklarının yaşamalarını, folklor ve kültür ürünlerini inceliyerek geçmişteki gerçeği bulmaya çalışan etnografya çalışmaları. Bu kaynaklara dayanan bilgilerin çoğu, bugün bile yorum, yakıştırma, sanı ve genellemelere dayandığı için kesin gerçekler değildir.

● Yazılı belgeler öncesinde sığır denilen av törenleri, **şölen** adı verilen kalabalık ziyafetler, **yuğ** diye anılan yas toplantılarında ozanların (çeşitli Türk boylarında **kam, baksı, oyun, şaman**...) saygı gösterilen kişilikleriyle **kopuz** çalıp **koşuk**'lar yır'lar, **sagu**'lar söyledikleri tahmin edilmektedir. Çoğu epik-destanî karakterdeki bu sözlü ürünlerin hepsinin elimize geçmemesi tabiidir; çünkü Türkler yerleşik site hayatına çok geç alışmış, yazıyı geç kullanmışlardır.

● Divan-ı Lûgat-it Türk'de adı anılan **Çuçu** ile Turfan'da ele geçen metin parçalarının yazarı oldukları sanılan **Aprıncur Tigin, Kul Tarkan, Kl-Kl, Çisuya Tutung, Kalun Keyşl**... gibi sanatçılardan çok şey kalmamıştır (Bkz. Prof. Reşit Rahmeti Arat - Eski Türk Şiiri). Üstünde birleşilen bilgiler şunlardır: Divan-ı Lûgat-it Türk'de koşug diye geçen **koşuk** (anlamı şiir, nazım, beyit), sonraları «şarkı, oynarken söylenen koşma» anlamına kullanılan en genel terimdir. Altay Türkçesinde **kojon** (şarkı, türkü) ve **kojan**, Uygurlar arasında **takşut, takmak**, Divan-ı Lûgat-it Türk'de **ır** ve **yır, küğ**, Uygur metinlerinde Sanskritçenin etkisiyle kullanılan **şlok, padak**... gibi kelimelerin hemen hepsinin anlamı aynıdır: şiir, nazım, manzume, nağme ile okunan şey, ölçülü söz, türkü, makamlı şiir... Kelimelerin anlamlarından ve ele geçen küçük metin parçalarından çıkarılan sonuç, bu çağ Türk sanatçılarının saz gibi bir müzik aracı eşliğinde, dörtlük nazım biriml ve hece ölçüsüyle dinsel inançlar, doğa güzellikleri, yiğitlik övgüleri, ölüm acısı... üzerine şiirler söyledikleridir. **Padak, kavi, baş, başlk** gibi adların neyi ifade ettiği üzerinde henüz birleşilmemiştir. Bilinen tek yazması Paris Millî kitaplığında bulunan Uygur harfli mensur Oğuznâme'nin — Türkistan ağız özelliklerini taşıyan nispeten yeni bir yazma— içindeki şu satırlar, birçok kişice manzum bir metin gibi dizilmiştir:

Men sinlerge boldum kagan	(Ben sizlere oldum kağan
Alalıng ya takı kalkan	Alalım yay ile kalkan
Tamga bizge bolsun buyan	Nişan olsun bize buyan «uğur»
Kök bâri bolsungıl uran	Bozkurt olsun bize uran «nâra»

Temür çıdalar bol orman	Demir kargı olsun orman
Av yirde yurüsün kulan	Av yerinae yürüsün kulan
Takı kaluy, takı müren	Daha deniz daha nehir
Kün tuğ bolgıl, kök kurıkan	Güneş bayrak, gök çadır)

• Kâşgarlı Mahmud'un, eserinde kelimeleri açıklarken verdiği birkaç örnek arasında da şu ağıtı görüyoruz:

Alp er Tonga öldi mü	(Yiğit Ertonga öldü mü
Issız ajun kaldı mu	Fâni dünya kaldı mı
Ödlek öçin aldı mı	Zaman öcünü aldı mı
Emdi yürek yırtılur	Şimdi yürek yırtılır.
Ulışıp eren börleyü	Erenler kurt gibi ulurlar.
Yırtın yaka ırlayu	Yaka yırtarak bağırırlar
Sıkrıp üni yurlayı	Seslerinin gücüyle haykırırlar
Sığtap közi örtilür	Gözleri örtülesiye ağlarlar.
Bardı közüm yarukı	Gözümün ışığı söndü
Aldı özüm konukı	Aldı ruhumu götürdü
Kanda erinç kanıkı	Kim bilir nerdedir şimdi
Emdi udın udgarur.	Şimdi uykudan uyandırır.)

• İslâmlık öncesi Türk edebiyatının; Asya'nın geniş yaylalarında özgünlüklerini yitirmeden yaşayan göçebe oymaklar arasında, saf Türkçe ile söylenmiş, hece ölçüsüne uyan, çoğunlukla ortak (anonim), sözlü ve besteli şiir ürünleri halinde oluştuğu, yazıya geçirilmedikleri için zamanla kaybolup unutulduğu... ortak bir kanıdır. Ne var ki kökleri üzerine yeterince kesin ve ayrıntılı bilgilere sahip olmadığımız bu ilk ürünler, yüzyıllarca sonra Anadolu'da gelişecek olan Türk halk edebiyatının ulusal beğeniye yaslanan ana ögelerini verecektir: Hece ölçüsü, dörtlük birimi, sözlü ve besteli ürünler, ortak (anonim) şiirler...

Soru 36 Halk şiirimizin nazım şekilleri başlıca hangi ilkelere dayanmakta, düzenleri ne gibi sınırlarla belirlenmektedir?

• Divan edebiyatı nazım şekillerinin, yüzyıllarca sürmüş yazılı bir edebiyatın geleneksel disiplinliyle belli olduğunu; sanatçıların bu kurallara kesinlikle uyduklarını biliyoruz. Öyle ki Arap-İran-Türk ede-

biyatlarında, çok küçük ayrılıklarla süren bu değişmez kurallar, büsbütün bırakılıp unutuldukları zaman bile gerçekten değiştirilmiş, bozulmuş değildi. Acaba halk edebiyatında böyle sağlam ve sürekli bir gelenek disiplini var mıdır?

• Halk şiirinde tür adları aynı zamanda şekil adı olarak kullanılmış; birçok türler gene de ufak tefek ayrılıklarla aynı nazım şekli ile ifade edilmiştir. Şiirler asıl, konuları, edaları ve özellikle besteleriyle ayırdedilir. Değişmeyen iki ilke, halk şairlerinin hâne dedikleri dörtlük biriminin, gene sanatçılarca katar denen şiir bütünlüğü içinde hep hece ölçüsüyle yaratılmasıdır. (Halk sanatçılarının aruzla yazdıkları şiirler, halk şiiri içinde incelenmez; yazılı edebiyatın sınırlarına girer).

• Bir halk şairi, kendinden önce yaşamış ve eser yaymış olan sanatçıların şiirlerini ezberinde tutar. Cönk denilen yazma derlemelerde aynı şiirin değişik söyleniş biçimlerine rastlanışı, bellek hatalarıyla hazırlıksız okumaların sonucudur. Çünkü halk şairi, kendi şiirlerini de doğaçtan (irticalî), ancak zihinsel bir hazırlıkla söyleme durumundadır. Sazının kendisine sağladığı zaman fırsatları içinde, karşısında bulunan kalabalığın bekleme olanağından yararlanarak şiirini yaratır. Sanat eseri yaratmak için en elverişsiz durum bu olmalıdır. Sanatçı, duyarak, düşünerek, yorumlayarak, uğraşarak... bir şeyi en güzel biçimine getirinceye kadar eserine çalışmalıdır. Her sanat dalında esinden yola çıkan yaratıcı, eserin tamamlanışına kadar geçen sürede sayısız emeklerin katkısıyla eserini uzun bir zamanda yaratır. Bir halk şairinin sıkıştığı çıkmaz buradadır: Bulunduğu ortamda, kamu oyunun bekleyişi karşısında, yalnız zihnindeki anılar toplamına dayanarak, saz eşliğinde, eserini sözlü olarak hemen sunacaktır. Şüphesiz ilk söylediği bir şiiri, zihninde oluşturmaya devam ederek, bir başka yerde, başka biçimde tekrar söylemesi mümkündür. İki ayrı yerdeki dinleyicilerin dinlediklerini tespit ettikleri zaman ortaya çıkan metinlerin farklı oluşu, önce bu yüzdendir. Bir de şu var: Dinleyiciler de hemen o anda değil, uygun koşullarda hatırladıklarını yazmaktadırlar. Böylece sanatçının olanaksızlığı oranında yazıp derleyenlerin de elverişsizliği vardır. Sonradan ezberde saklanan şiirleri derleyen bilim adamları da aynı durumlarla karşılaşacaklardır. Şu halde hemen hiç bir halk şiiri, olduğu gibi ele geçmemiş; olması gerektiği kadar da olgunluk kazanamamıştır, diyebiliriz.

• Halk şiirî nazım şekillerinde bunun için çeşitli ihmallere, kural ve biçim umursamazlıklarına, bozukluklara, tekrarlara, karışıklıklara, gereksiz katkılara, doldurma dizelere, tekerlemelere, buluşa yardım eden anlamsız sözlere, anlamca birbirine kaynaşmayan değişik

satırlara, akla hemencecik gelliveren **kolay kafiyelere,** vezni denk düşürmek için dili ve söyleyişi bozan **tasarruflara,** dağınıklığa rastlıyoruz. Sözlü (ve sazlı) bir edebiyatın kaçınılmaz kusurlarıdır bunlar. Özellikle anonimleşecek kadar yayılan ve halkça benimsenen ürünlerde şekle ait güçlü disiplin olmamıştır. Örneğin dört dizeden oluşan maniler, bazı bölgelerde ve zamanla artarak, 5, 6, 7, 8, 10 nihayet 14 dizeye kadar çoğalmıştır. Bu, zorlama bir şeydir; kesin kuralların bulunmadığını, bunlara uyulmadığını gösterir.

- Şekle ait birim, genellikle değişmemiştir: Dörtlük, dörtleme. İster mani, ister koşma tipinde olsun dörtlükler; söz gelimi bir beyitte rastladığımız tam ve olgun yapıda değildir. Aslında dört dizenin bir anlam bütünlüğü taşıması gerekirken, zaman kazanmak isteyen halk şairinin —ya da meçhul saatçının— ilk dizeleri aceleyle uydurmak zoruyla rastgele sözler attığını görüyoruz: «Evlerinin önü çardak / Elif'in elinde bardak...» sözleri altta gelecek olan ve şiir boyunca tekrarlanan «...Elif Elif diye» nakaratına anlamsız katkılardır. Şairin asıl söylemek istediği «Sanki yeşil başlı ördek / Yüzer Elif Elif diye» dizelerini sunmaktır. Nitekim şiir boyunca bu hareket ve oluşum «Tozar, gezer, kokar, yazar, çözer» kelimeleriyle belirtilmiştir.
- Cönklerde çeşitli biçim adlarına rastlanır: Kosma, semai, destan, türkü, türkmani, varsağı, mani... Bunların arasında kesin ayrılıklar yoktur. Asıl değişiklik, ezgi (beste) ve okunma edâsı ile şiire katılan değerdedir. Anonim ürünlerin de, ilk aşamada kişisel yaratılar olduğunu düşünerek bu edebiyatta rastladığımız nazım şekillerine bağlı türleri başlıca biçim ortaklıkları içinde göreceğiz.

Soru 37 : Mani nedir? Özellikleri ve gelişimi nasıl olmuştur?

- Kelimenin kökü ve kaynağı konusunda tahmin ve tartışmalar henüz bitmemiştir. (Bkz. Hikmet Dizdaroğlu - Halk Şiirinde Türler; M. Hasan Göksu - Manilerimiz). En akla yakın ihtimal, anlamlı söz karşılığı olarak mânâ (ma'nî) dan gelişidir. Gerçekten maniler, güzel bir buluşu, bir nükteyi, ortama ve zamana uygun bir karşılığı iletmekle görevli kısa şiirlerdir.
- Aslı dört dizedir. Kafiyelenış (Ruhoî ve tuyuq gibi kısa şiirlerde rastlanan ortak dağılımla) aaxa. (Dağınık söyleyişlerde xaxa; daha kolay ve disiplinsiz bir durum).

Ateşi köz öldürür
Sürmeyi göz öldürür;
Kılıç kesmez yiğidi
Bir kötü söz öldürür.

Halk şiirinde bu kafiye dağılımı pek azdır. Bu yüzden manileri, eski tuyuğ'ların halk içindeki devamı sayan görüş sağlamlık kazanır.

- Yedili veznin en doğal kullanımı manilerdedir. 3/4, ya da 4/3 duraklı olabilir. Birçok deyimimizin bu ölçüde oluşu, 7 heceli bir söz gurubunun Türk beğenisine göre hem güzel, hem kolay oluşunu belirler. Nitekim yurdumuzun hemen her yerinde, hemen herkes mani söylemeyi, (mani **düzmeyi**, mani **yakmayı**, mani **atmayı**) biraz bilir. Bununla birlikte mani daha çok kadınların duygu dünyasını ortaya çıkaran bir türdür. Okuyup yazma bilmeyen halk yığınları, doğal sanat yatkınlığıyla böyle anonim şekillerin beğeni ortaklığında içini dile getirmiştir.

- Halkbilim uzmanı Pertev Naili Boratav, konularına göre manileri sınıflamayı denemiş şu sonuca ulaşmıştır: 1 Niyet manileri, 2 - Atışma (Sevdâ) manileri, 3 - Tarlada ve işde çalışırken gelip geçenlere söylenen İş manileri, 4 Bekçi ve davulcu manileri, 5 Satıcı manileri, 6 - Semai kahvelerinde söylenen cinaslı maniler, 7 - Âşık - hikâyecilerin söyledikleri maniler, 8 - Mektup manileri, 9 - Düğünlerde söylenen maniler, 10 - Mani kıtalarından oluşmuş, mani özelliğini yitirmemiş, basit makamlı veya konuşma üslûbunaa maniler. (Bkz. 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı).

- Şimdiye kadar çok çeşitli mâni derlemeleri yapılmış, onbinlerce mani toplanıp yayımlanmıştır. Ne var kl konu ve özlerine göre taranıp ayrılmamıştır. Genellikle ilk dizenin ilk harfine göre alfabetik sıraya göre dizilen bu mani kalabalığı içinde aranan şeyi bulmak olanaksızdır. Özellikle ilk dizeler doldurma ve anlamsız olduğu için bir mâniseverin bile hatırında kalmamış olabilir. (Bu konuda tamamlayıcı bilgi için Bkz. a.g.e. 185-197)

- Millî Edebiyat Akımı sırasında halk kaynağına yönelen bazı sanatçılar, yüzyıllarca yaşamış olan mâni geleneğini kişisel emekleriyle zenginleştirebileceklerini sanmışlar, aynı vezin ve kafiye örgüsü içinde mâniler yazma işine girişmişlerdir. Yüzyılların oluşturduğu bir ulusal beğeninin yapma örneklerle güçlendirilemiyeceği aşağıdaki örneklerden bellidir; anlam bakımından belki de daha tutarlı olan bu maniler, gerçek ihtiyaçların içten cevapları olarak halkın yarattığı saf eserlerin niteliğini taşımadığı için, etkisiz birer özenti örneği olarak kalmıştır:

«Sen gül dalında gonca
Ben dağ yolunda yonca
Sen açılıp gülersin
Ben sararıp solunca.»

«Sevdi, aldattı beni
Güldü, ağlattı beni
Gittim kölesi oldum
Götürdü sattı beni.»

«Can işte cânân hani?
Derd işte! Derman hani?
Gönül sarayı bomboş
Beklenen sultan hani?»
(Orhan Seyfi Orhon, Gönülden Sesler, 1922)

Mânilerden örnekler:

Âşık der ki ne çâre
Biçâreye ne çâre
Et koksa tuz katarlar
Tuz kokarsa ne çâre.

Arpa biçtim az iken
İçinde sarı diken
Gel sevdiğim kaçalım
Sen kız ben oğlan iken

Aras durur akmaz mı
Ateş olur yakmaz mı
Tutalım sultan oldun
Sultan kula bakmaz mı

Ana başa taç imiş
Her derde ilâç imiş
Bir evlât pîr olsa da
Anaya muhtaç imiş.

A benim bahtıyârim
Gönülde tahtı yarim
Yüzünde göz izi var
Sana kim baktı yârim.

Ay doğar ay ışığı
Sofrada bal kaşığı
Yine nerden gelirsin
Evimin yakışığı.

Âh etsem âh olur mu
Desem günah olur mu
Verdiğini alıyor
Böyle Allah olur mu.

Atımızı koşalım
Dağı taşı aşalım
Sen yağmur ol ben bulut
Yağarken kavuşalım.

A benim aslan yârim
Dağlara yaslan yârim
Dağlar cefa götürmez
Sineme yaslan yârim.

Bak arının beyine
Âşıkın dileğine
Kelepçe vuran yoktur
Sevdanın bileğine.

Bal ile karışığım
Gel benim alışığım
El yanında küsülü
Tenhâda barışığım.

Bu dağları kar aldı
Gül dibini hâr aldı
Ecele borçlu kaldım
Bir canımı yâr aldı.

Bu dağlar olmasaydı
Çiçeği solmasaydı
Ölüm Allahın emri
Ayrılık olmasaydı.

Bağrım artık taş oldu
Gönülle savaş oldu
Seni sevdiğim günden
Dert bana yoldaş oldu.

• Bazı mizahî destan ve türkülerin dörtlükleri mânî tipinde kafiyelenmiştir; aaxa bbxb ccxb... (Ölçü, 7'li ya da 11'li olabilir).

Karanfil oylum oylum
Gidiyor selvi boylum
Selvi boylum gelirse
Şen olur deli gönlüm.

Karanfil olacaksın
Sararıp solacaksın
Ben müftüye danıştım
Sen benim olacaksın.

Karanfil oymak oymak
Olur mu yâre doymak
Yâre doydum diyenin
Câizdir boynun vurmak.

• Anonim bir ürün olan manilerin, kısacık dört satırla bağımsız bir birim oluşu, olgun yapıda bulunmalarını gerektirmez. Sözlü oluşları yüzünden yapıca sakat, özensiz, bozuk bulunmaları olağandır; bu durum kabul edilmiş bir özür gibidir. Bu yüzden manilerin ilk iki dizeleri, çoğunlukla konu ve nükteyle ilgisiz rastgele, uzak, doldurma lâflardır. Yalnız ilk dizelerde kullanılan kafiye, serbest olan üçüncü satırdan nüktenin sürprizini, düşüncenin özünü açıklayan son dizenin kafiyesiyle birleşerek bir bütünlük etkisi kazandırır: «Bahçede han'meli / Derd'inden öldüm deli / Âlemde hüner odur / Sevmeli, sevilmeli». Manilerin güzellik etkisi şiirin bütünlüğündedir. Bu yüzden ilk iki satırı giriş görevini yüklenen, küçük bir tablo halinde kısa bir tasviri ileten manilere göre dört dizesi de aynı düşünceyi oluşturanlar tercih edilir. Manicinin ustalık ya da acemiliği bu bütünlüğü ne dereceye kadar sağladığıyla ölçülür.

• Şüphesiz mani yakanların belleklerinde ezberlenmiş nice malzeme vardır. Duruma göre yeni bir mani düzerlerken, en kolay çağrışımla hatırlarındaki ilk dizelerden başlıyabilirler. Bu yüzden manilerin

bu kadar derleme ve yayını yapılmışsa da kesin biçimlerini tespite hemen hemen imkân yoktur.

• Özellikleri açıklanan düz maniler; zamanla, müziğin etkisi ve değişiklik ihtiyacıyla dizeleri artmış duruma getirilmişlerdir. Kafiyeyi haber veren rastgele bir söz (adam aman, İstanbul manileri) başta söylenerek **(kesik mani)** cinaslı kafiyeye bağlanılır:

«(Adam aman) kuzusu / Çay kuru, çeşme kuru / Nerden içsin kuzu su? / Beni yakıp bitiren / Bir ananın kuzusu.» (Cinaslı mani). Bu çeşit manilerin ilk dizeleri uydurma olmakla birlikte yedi heceye tamamlanabilir: Doldurmalı kesik mani, ayaklı mani: **«Adam aman çemidir / Nefesin gül kokuyor / İçerin bahçe midir / Beni baştan çıkaran / Yârimin perçemidir.» «Adam aman yâr asar / Hekim isen nabzıma / Cerrah isen yara sar / Beni kimse asamaz / Asar ise yâr asar.»**

• Manilerin ana konusu sevgidir. Ama bu kadar kısa bir biçimle insancıl duygular toplamını iletmenin olanaksızlığı ortadadır. Ne var ki islâm şeriatının özellikle kadın dünyasına koyduğu yasaklar o kadar sonsuzdur ki, bulunabilecek çıkış ve kurtuluş yolu ancak mani gibi nükteli, belirsiz, küçük işaretlerle yetinen, yoğun ve iki anlama da çekilmeye elverişli küçük söyleyişlerdir. Yüzyıllarca halkımız, sevişmeyi ve birleşmeyi yasaklayan toplum kurallarına karşı manilerin kısık başkaldırmasıyla yetinmiştir, bununla doymuştur diyebiliriz. «Söz gümüşse sükût altındır» diye bir atasözünün geçerli olduğu kaç-göçlü bir toplumda kadın dünyası, kendisini ancak böyle ele geçmez, ipucu olmaz şiirciklerle ifade etmek yoluna sarılmıştır. Anonim manilerin, herkes kendisine en uygununu seçer ve kullanırken ayrıca bir tehlikesizlikleri de vardır. Açık bir itiraf yerine anlamlı ve dolaylı sözlerin kaçamağı. Maniyi Türk toplumunda aranan, sevilen, üretilen bir tür şekline koyan değer yargısı, toplumsal zorunlukların çıkmazları olmalıdır.

• Irak Türklerince **hoyrat**, Azerbaycanlılarca **bayatı** gibi adlar alan maniler, eski bir geleneğin izlerini yaşatan şehir halkınca da sürdürülmüş; bazı küçük esnaf (bekçiler, helvacılar, niyetçiler, davulcular...) bu tekniği kolay şiirleri, işlerinde vesile olarak kullanmışlardır.

Soru 38 : Koşma nedir? Halk şiirindeki yeri ve önemi?

• Kişisel ürünlerle oluşan Âşık edebiyatının (Saz şiirinin) en yaygın ve önemli şekli koşmadır. Divan edebiyatında gazelin gördüğü

ilgi ve değer, halk edebiyatında koşmaya verilen önemle eşittir. Koşma, bir şairin kendi duygu, düşünce, görgü ve dileklerini ifade etmek için başvurduğu ilk ve asıl yoldur. Koşmak (birlikte iş görmesi için bir şeyi başka birinin yanına katmak, eşleştirmek «koşa-çift», güfteye beste ekleyerek ikisini aynı değerde birleştirmek, en eski Türkçe'de nazmetmek, şiir düzmek, ilâve yapmak eklemek...) kökünden türeyen koşma, hemen hemen halk edebiyatında şiir sözünün eş anlamlısı olacak şekilde genişlemiştir.

- Koşmanın ölçüsü büyük çoğunlukla 11'lidir (6/5); kafiye dağılımı en çok rastlanan şekliyle aaxa bbba ccca... ya da abab cccb dddb... Böylece Arap edebiyatından alınmış tek (ana) kafiyeli nazım şekillerinin halk şiirinde görülen bir karşılığı gibidir (Ana kafiyeyi sürdüren dörtlüklerin son dizeleri «bağlama» diye anılır). Tekke edebiyatıyla Âşıkların eserlerinde son dörtlük şairin mahlasını, adını taşır; şiirlerin ayırdedilişi de hemen hemen yalnızca bu işaretle mümkündür. Şu veya bu sebeple o ad değiştirilirse eser başkasına mal edilebilir; çok zaman yapılmıştır da.
- 3-5 dörtlük uzunluğunda olabilen koşmalar, ölçü ve uyak disiplininden çok ezgilerinin (beste ve makamlarının) özelliğiyle ayrılır. Çünkü bu şekil (ölçü ve uyak bakımından) başka birçok şiirde de sürdürülecektir: Türkü, semai, varsağı, destan, ilâhi, nefes. Âşık edebiyatında koşma, din dışı bütün konularda söylenebilir: Aşk, ayrılık, güzellik tasvirleri, hayat acıları, yalnızlık, sıla özlemi, yiğitlik nitelemeleri, tabiat değerleri, dostluk... bu yüzden konularına göre adlandırıldıklarını da görürüz: **Güzelleme** (insan ve doğa değerlerine övgü olan şiirler), **Koçaklama** (savaş, döğüş, yiğitlik, ataklık, meydan okuma...), **Ağıt** (Ölüleri yüceltme, yas duyguları, yakınmalar...), **Taşlama** (Yergi ve eleştiri koşmaları).

Şu yalan dünyaya geldim gelell
Tas tas içtim ağuları sağ iken
Kahpe felek vermez benim muradım
Viran oldum mor sümbüllü bağ iken

Aradılar bir tenhada buldular
Yaslandılar şıvgalarım kırdılar
Yaz bahar ayında bir od verdiler
Yandım gitti ala karlı dağ iken

Farımaz da delî gönül farımaz
Akar gözlerimin yaşı kurumaz

Şimden gerü benim hükmüm yürümez
Azil oldum güzellere beğ iken

Karac'oğlan der kı bakın geline
Ömrümün yarısı gitti talana
Sual eylen bizden evvel gelene
Kim var imiş biz burada yoğ iken.

• Görüldüğü gibi şairin asıl dikkati dörtlükleri birbirine bağlayan ana kafiyeyi korumaktadır. İlk dörtlükte birinci ve üçüncü dizeler serbesttir, birbiriyle uyuşturulmamıştır. Şiir, işlenen ruh durumu ve duygu bakımından bir bütündür. Sözlü şiirin gereği olarak yarım kafiyelerle yetinilmiş, genellikle dilbilgisi kurallarına uygun düzenli cümlelerde olduğu gibi yüklemler sona gelmiştir (fiil köklerindeki tek harf benzerliği kolay kafiyeler bulmaya yardım eder); son dörtlükte devrik cümle yapısı dikkati çeker. Genellikle bütün bunlar, konuşma dilinin tabiiliğidir.

• Halk edebiyatı ve halkbilim (folklor) uzmanlarının, ezgilerine göre koşma örnekleri üzerinde yaptıkları araştırmalar şu adlarla ayrılıyor: Acem koşması, Kerem, kesik Kerem, Gevheri, Ankara koşması, Elpük koşması (Yelpük), Bayındır koşması, Sivrihisar koşması, Sümmâni, Cem koşması, bülbül koşması, Topal koşma... (İslâm Ansiklopedisi, Koşma, Pertev Naili Boratav).

• Dış biçim özellikleri bakımından ise düz (adi) diye nitelenen asıl koşmadan başka araya mâniler sokularak yapılan **yedekli koşma**, dizeleri ortasında kafiyelenen **musammat** koşma, beş heceli ziyadelerin eklenmesiyle yapılan ayaklı koşma, son dizelerde redliflerden önceki kafiye sözünün onu izleyen dörtlüğün ilk dizesinde tekrarıyla yapılan **zincirleme** koşma, onun ziyadelisi olan **zincirbent ayaklı koşma**, dördüncü dizeleri aynen tekrarlanan **şarkı-koşma** gibi çeşitleri varsa da, hem örnekleri azdır; hem saf saz şairlerinin ürünü olmaktan çok yüksek zümre edebiyatına özenen şehir âşıklarının **yazdıklarıdır**; bozuk, melez şekillerdir, dilleri gibi.

Soru 39 : Destan, Türkü, Semai, Varsağı, İlâhi, Nefes gibi adlar alan halk şiiri ürünlerinin özellikleri nelerdir?

• Farsça dâstân (dâsitân) sözünden özümsenerek türkçeleşen destan, hem divan edebiyatında hem halk edebiyatında kullanılmıştır:

Manzum ya da mensur, bir olay dizisini anlatan (tahkiye eden), uzun, konulu eser.

• Koşma tipindeki dörtlüklerin, konunun gerektirdiği uzunlukla dizilmesiyle toplum içinde etkisini duyuran bir olayı (savaş, kıtlık, kazalar, yangın, su baskını, deprem, cinayetler, salgınlar, ayaklanma, yiğitlik, olağanüstü nitelikte bazı olaylar...) anlatan destanların yanısıra bireysel serüvenleri eleştiri ve mizah açısından iletenlere (züğürtlük destanı, miras destanı, meslek destanı...); öğretici, öğüt verici nitelikte olanlarına da rastlanır (Mizanî destanlar genellikle 7'li, 8'li ile söylenir; çoğunluk koşma gibi 11'lidir). İki örnek:

DESTAN-I KARS

Ne yatarsın böyle gafletten uyan
Bu işlere aşna ol padişahım
Birkaç rical ile valide sultan
Kâfir muinidir bil padişahım.

Bir haberin var mı Kars'ın halinden
İçinde kalmadı kızdan gelinden
Alalım bu Kars'ı küffar elinden
Dini bütün vezir sal padişahım.

Bizler de bilmedik ne idi kusur
Kız gelin kalmadı hep oldu yesir
Hayftır düşmanda kalırsak yesir
İslâm elden gitti bil padişahım.

Girdi kâfir etrafını gezdirir
Evler yağma eder canden bezdirir
Başlar defter eder nüfus yazdırır
Din bizimdir imdat kıl padişahım.

Dört köşeye fermanların dağılsın
Buna bir tedbir kıl derman bulunsun
Şehitlerin aman kanı alınsın
Ülke elden gitti bil padişahım.

İlişgir, Ardahan, Çıldır, Bayazıt
Yaktı hasta hâneyi ol hain pelit
Söylemem ismimi ey Sultan Hamit
Ecdâdın aldılar ver padişahım.

KIZILIRMAK

Bahar gelir kudurursun
Kızılırmak seni seni
Ne uyursun ne durursun
Kızılırmak seni seni

Gelin yedin kızlar yedin
Nice elâ gözler yedin
Seksen doksan yüzler yedin
Kızılırmak seni seni

Gençler yersin koca yersin
Gündüz yersin gece yersin
Hâkim benden sormaz dersin
Kızılırmak seni seni

Yakının var ırağın var
Zemherinde bir çağın var
Bir de buzdan tuzağın var
Kızılırmak seni seni

Parça parça etsem seni
Fabrikaya tutsam seni
Deniz olsam yutsam seni
Kızılırmak seni seni

Arzum yerine getirsem
Üzerine köprü kursam
Seni cehenneme sürsem
Kızılırmak seni seni

Söyler Veysel sözü sana
Yılda kıyan üç beş cana
Selleri evleme bahâne
Kızılırmak seni seni.

• 2-4 dizeli bentlerin **«bağlama»** bentleriyle birleşmesinden doğan çoğunlukla anonim ürünler; **türkü, ninni** ve **ağıtlardır.** Halkı duygulandıran her çeşit konuda (aşk, evlilik, ayrılık, ölüm, doğa güzellikleri...) söylenebilen türkülerin bağlamaları aynen tekrarlanan

nakaratlar (kavuştak) olabilir. Her zaman özel besteleriyle söylenen türküler, bölgeden bölgeye değişen nitelikler gösterirler.

• Aslında Türkü sözü Türk kelimesinden gelmektedir; eski dil özelliğine göre kelimelerin sonuna eklenen nispet eki (yây-ı nisbî), ilgi, ilişik, yakınlık, bağlılık bildirir: Türkî - Türkü biçimine girerek ses uyumuna göre özümsenmiştir. (Varsak Varsaki Varsağı, Türkmen, Türkmânî...) Bir ezgiyle söylenen her çeşit manzum söze halkımız türkü demek eğilimindedir. (şarkı, deyiş, deme, hava). Önceleri belli bir kişinin söylediği türkü, zamanla ortaklaşarak anonim bir ürün haline gelir; birçok saz şairinin şiirleri özel ezgilere bağlanarak şimdi de türkü olarak okunmaktadır. Gerçekten kaynağını, yaratanını bilmediğimiz türküler de az değildir. Türkülerin bir özelliği, destanlar gibi toplumsal konularda olmaları, halkın dert ve sevinçlerini dile getirmeleridir. Ezgilerine göre **usulsüz** olan **uzun havalar** (Divan, bozlak, hoyrat, kayabaşı...), usulü olan (oyun havaları: oturak, kırık); diye ayrılan türküler, konularına, nazım yapılarına (bent ve kavuştak biçimleri) göre de çeşitli şekillerde sınıflanabilir (Bkz. Hikmet Dizdaroğlu Halk Şiirinde Türküler, 102 121; Pertev Naili Boratav - 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, 162 185).

• Sekizli hece vezniyle söylenmekte birleşen **semai** ve **varsağılar** arasındaki tek ayrılık ezgi ve edadadır (semailerin bir kısmı aruzun düzgün kalıplarıyla yazılmış uzun dizeli şiirlerin ikiye bölünmesinden yapılmış olabilir). Aslında semai ve varsağıları (biri daha çok sevgi ve güzellik; ikincisi yiğitlik edasındadır) sekizli kalıpla söylenmiş bir koşmadan ayırmanın kesin yolu yoktur. Birer örnek:

SEMAİ

Kimisi pınar başında
Kimisi yolun dışında
Al giyen on beş yaşında
İlle mavili mavili

Kimisi dağlarda gezer
Kimisi incisin dizer
Al giyen bağrımı ezer
İlle mavili mavili

Kimisi odun devşirir
Kimi kahvesin pişirir

Al giyen aklım şaşırır
İlle mavili mavili

Köroğlu'm der ki n'olacak
Takdir yerini bulacak
Mavilim kaldı alacak
İlle mavili mavili.

VARSAĞI

Yürü behey Bulgar dağı
Senden yüce dağ olma mı
Sen yaylanın güzelisin
Yanakların ağ olma mı

Bulgar dağı iki çatal
Arasında güller biter
Bir yiğide bir yâr yeter
İki seven del'olma mı

Bulgar dağı pâre pâre
Kim (i) al giyer kimi kare
Selâm eylen nazlı yâre
Ayrılanlar bir olma mı

Hani hanlar hani hanlar
Kafeste beslenen canlar
Sevip sevip ayrılanlar
Yanıp yanıp kül olma mı

Karac'oğlan seni gördüm
Düşümü hayıra yordum
Bugün güzellerden sordum
Güzellere kul olma mı.

• Yedili, on birli heceyle söylenenler olsa da asıl sekizli kalıpla dinî-tasavvufî konularda söylenip yazılan ,beyitlerle yazılmış bile olsalar dörtlük birimine dönüşen, bestelenerek tekkelerde okunan şiirlere **ilâhî** denir. Tanrıyı öven, Peygamberi, Ali'yi, Oniki İmamı yücelten ilâhiler mevlid ve benzeri törenlerde özel bir müzik eşliğinde (çok zaman koro halinde) okunur; çeşitli tarikatlerde değişik adlarla anılır

(âyin, tapuğ, durak, cumhur...) Bektaşî tarikatında nefes olurlar. Halkımız, Yunus Emre'nin birçok şiirini yüzyıllardır ilâhi biçiminde tekrarlamış, sevmiş, benimsemiştir. (Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun - Bektaşî Şairleri; Abdülbaki Gölpınarlı Alevî, Bektaşî Nefesleri).

• Yüzyıllarca sanıldığı gibi şiirin asıl ögeleri ölçü, uyak, nazım birimi ve nazım şekli değildir. Geleneksel alışkanlıkların, kulak yatkınlığının, hatta bir yerde halk beğenisinin sınırlarına sıkışarak çağdaş şiir yaratılamaz. 1940'dan sonra yetişen şairlerimiz önce bunun farkına vardılar. Kuralları belli şekillere sarılmanın, şiir için gerekli bir disiplin olmadığında birleşildi. Buna karşılık şiirin özü, içi, yüklendiği görev, ahenk anlayışı, toplumsal etkisi... yeniden düşünüldü. Böylece hemen hiç bir nazım şekli, olduğu gibi kullanılmadı.

• Halk şairlerinin bugün de görünen temsilcileri artık eski kısır kaynaklarına sıkışmış değillerdir. Çünkü eski halk şairi aslında ortaçağ düzeninin bir ürünüdür. İmparatorluk yaşayışında islâm kültür merkezleriyle öteki yerleşme yerleri (şehirle köy, medrese ile tekke, oba ile kasaba, taşra ile pâyitaht) arasındaki kesin ayırım, halkın kendi sözcülerini yaratmasını zorunlu kılmış ve bu sanatçılar kendi dar çevrelerinin içinde yeterince gelişip serpilememişlerdir. Eğitimin, okur yazarlığın, yayın araçlarının, haberleşme olanaklarının, yol şebekesinin... bulunmadığı bu geri yaşam içinde halk şairi bazı görevler yüklenmiştir; aslında o, bu koşulların yarattığı bir kişidir. Onun için çeşitli sanatların (şiir, müzik, aktörlük, anlatıcılık) sözcülüğünü sürdürmek, kamu oyuna yaşadığı her yerde, yaşadığı her şeyi iletmek görevindedir. Tabii ki bu dönemde halkın sineması, tiyatrosu, gazetesi, radyosu, okulu, taşıt araçları, ulaştırma imkânları... da yoktur. Son yüzyılda batılılaşma hareketimiz ne kadar yetersiz olursa olsun, cumhuriyetle halklaşma, eğitim hayatı, demokratik ilişkiler, şüphesiz ki artmıştır. Kültür merkezleri köylere, köylüler kentlere taşınmaya başladığı için bazı teknik araçların (radyo, plâk, gazete, sinema, tiyatro, TV...) yaygınlaşması, halk şairlerine de yenileşme, çağdaş sorunlara cevap verme sorumluluğu yüklemiş olur... Böylece eski derlemelerin yanısıra yaşayan halk sanatçıları da, içinde bulundukları toplumun uygarlık düzeyine uygun çalışmalara giriştiler. İki gözü de kör köylü şair Âşık Veysel'in eserinin toplamı, artık sadece bir saz şairiyle değil bir gerçek sanatçıyla karşı karşıya olduğumuzun açık belgesidir. Bu durumda saz şiirini besleyen koşulların yok olduğu ortadadır. Âşıklar artık eğitim yoluyla ortak kültüre katılmaya, çağdaş konu ve sorunları işlemeye, kitap ve plakla yayılmaya, okunmaya ... zorunluk duyacaklardır, duymaktadırlar. Bu konuda belki de aydın sanatçılardan daha çok şanslı olabilirler. Demokrasinin

gelişmesi hızlandıkça geleneksel yatkınlıklarını, yakın oldukları büyük okur kütlelerine seslerini duyuracak biçimde arttırabilirler. Ayrıca büyük halk sanatçılarının okunma, hatırlanma ve sevilme yollarını bilerek ve bularak, çağdaş eylemlere de katılabilirler.

Soru 40 : Halk şiiri nazım şekillerinin yeni edebiyatımıza etkisi var mıdır?

• Yetiştikleri çevrelerin etkileri ve yaşadıkları yerlerin izlenimleri ile halk şairlerinin bazı kümelere ayrılabileceğini biliyoruz: Din ve tasavvuf konularını işleyen **tekke şairleri, köylü** şairler, **şehir âşıkları, Asker şairler** (yeniçeri kışlalarıyla levent ocaklarında), **göçebe oba şairleri.**

• Her halk şairinin; A) Başka sanatçıların eserlerini belleğinde saklayan, B) Bu şiirleri **yayan,** C) Doğaçtan şiir **yaratan,** D) Bir müzik sanatçısı gibi beste yapıp (icra ederek) **çalan,** E) Kamu oyu karşısında toplumun istek, dert, acı ve sevinçlerini bir **halk sözcüsü** gibi dile getiren, F) Çeşitli teknik araçların yok olduğu ve toplumsal katlar arasında ilgi ve ilişkilerin bulunmadığı bir çağda bir çeşit **haber taşıyıcılık** görevini yüklenen kişiler olarak yüzyıllarca Osmanlı Türk toplumunda çeşitli ihtiyaçlara cevap verdiği de ortadadır. Ne var ki halk şiiri; köyle kentin, halkla yüksek katların toplumsal önem, yaşama yeri, dil, beğeni, değer ölçüleri... bakımından tamamen birbirinden uzaklaştığı ortaçağ hayatının ürünüdür. Bu bakımdan son temsilcileri aramızda yaşayan halk şairleri şüphesiz bazı çağdaş olanaklardan yararlanarak (Kitap, radyo, plâk, teyp, televizyon...) bir süre daha özelliklerini korumaya çaba harcayacaklararır. Toplum hayatının kültür ve etki bakımından kesinlikle birbirinden kopmadığı günümüzde, halk şairleri de öbür sanatçılar gibi geleneksel özellikleri korumak yerine yeni nitelikler kazanmaya çalışacaklardır. Özellikle son elli altmış yılda halk kaynağına yönelen aydın sanatçılar halk şiiri kaynaklarına da el attıkları için.

• Gerçekten yüzyıllarca birbirinden ayrı yaşayan halk şiiri ile Divan şiiri, hemen Tanzimattan sonra birbirine yaklaşmaya yönelir; Divanına heceyle yazılmış bir koşma koyan Nedim'den sonra (Bkz. 100 Soruda 19. yy. Türk Edebiyatı), büyük merkezlere akmaya başlayan halk şairleri şehirlerdeki özel toplantı yerlerinde (kahveler) toplumun ihtiyacına cevap vermeye, yüksek zümre şiiriyle yarışmaya kalkışırlar. Aslında aydın kişiler de bu sesin etkisinde kalmışlardır. Akif Paşa'nın, Ziya Paşa'nın, Namık Kemal'in, Recaizade'nin, Abdül-

hak Hâmid'in... hece veznini kullanmaya giriştiklerini, dilde sadelikle birlikte (gazete, tiyatro dili) yüksek zümreyle yığınlar arasındaki asıl ayrılığın kapanmaya başladığını görürüz. Kalem şuârasının selis, divan, semai, kalenderi, ayaklı kalenderi biçiminde yazdığı eserler, 17. yy. dan sonra hızlanan kentleşme hareketinin doğal sonucudur. Nihayet Rıza Tevfik ve Mehmet Emin'in duygusal ulusculuk akımıyla giriştikleri iş, 20. yy. başlarında bir halklaşma takliai biçimine dönüşür. Tarihsel ve toplumsal olayların sıkıştırmasıyla Anadolu'ya açılan çağdaş şiirimiz; kütlelere ulaşmanın yolunu halk şiiri biçimlerini kullanmakla bulabileceğini sanır (Hecenin ilk şairleri). Düzmece bir memleket edebiyatının yaratılmaya başlandığı yıllarda (1910 - 1930) şiirle uğraşan sanatçılar kuşağı hece veznini. dörtlük birimini, halk biçimlerini kullanmaya özen göstermiştir. (K. Kamu, A. H. Tanpınar, A. K. Tecer, Ö. B. Uşaklı, B. K. Çağlar - Ankaralı Âşık Ömer, F.N. Çamlıbel, O. Ş. Gökyay...) «Garip» kuşağı da bu gelenek içinde şiire başlar, şu iki kısa şiir koşma tipinin kullanımına örnektir:

MASAL

Çocuk gönlüm kaygılardan âzâde,
Yüzlerde nur, ekinlerde bereket,
At üstünde mor kâküllü şehzade:
Unutmaya başladığım memleket.

Şakağımda annemin sıcak dizi,
Kulağımda falcı kadının sözü,
Göl başında padişahın üç kızı,
Alaylarla Kaf dağına hareket.

(O. V. Kanık, VARLIK, 94, 1 Haziran 1937)

UYKU

Üzerinde beni uyutan minder
Yavaş yavaş girer ılık bir suya.
Hind'e doğru yelken açar gemiler,
Bir uyku âlemine doğar dünya.

Sırça tastan sihirli su içilir,
Keskin Sırat Koç üstünde geçilir

Açılmayan susam artık açılır
Başlar yolu cennete giden rüya...
(O.V. Kanık, VARLIK, 94, 1 Haziran 1937)

Soru 41 Tanzimattan sonra edebiyatımızda kullanılmaya başlanan batı edebiyatı nazım şekillerinin özellikleri nelerdir?

• Yetişmelerinin ilk aşamalarında Divan edebiyatı izinde giden, neden sonra batı dünyasıyla ilişki kuran, ya da oraya gitme olanağı bulan Tanzimat şairleri, alıştıkları biçimlerin dışına çıkma gücünü bulamamışlardır. Şinasi'nin yaptığı bir iki değişiklik denemesi (klâsik kasidenin alışılmış bölümlerini uygulamama, kasideyi mesnevi tarzında kafiyelendirme, batıdan şiir çevirileri «Tercüme-i Manzume»), Ziya Paşa ile Namık Kemal'in toplumsal ve eleştirisel bir özü işleme dilekleri Tanzimat nazmını yenileştirmeye yetmez.

• Çeşitli fırsatlarla Fransa'ya vaktinde giden, İngilizce öğrenen Abdülhak Hâmid, biraz da yurt dışında uzun süre yaşamanın verdiği pervasızlıkla şekilce yeni denemelere girişir. İkişer ikişer kafiyelenen dizeli aruzla dörtlükleri (Duhter-i Hindu, 1875) için kendisi de şöyle der: «Edebiyat-ı Osmaniyede emsâli mevcut olmayan tarz-ı garbî üzeredir». Bu yolda ilk örnekleri veren Etem Pertev Paşa (1824 1872), gerçi hece vezni ile koşma, «ottova rima» denilen sekizleme ile (ababcccb) birkaç çalışma ve çeviri yapmışsa da edebiyat emeği dikkati çekecek birikimde değildir. Gene Duhter-i Hindu'da sarma kafiyeli (abba) dörtlükler görülür. Nesteren'in 11, 12, 13'lü kalıpla ve hece ölçüsüyle yazılmış olması, ama beğenilen durakların bulunmayışı (1877) da bir yenilik sayılmıştır. Hâmid, burada iki türlü bir yatkınlığı iddia eder: «Nesteren'in suret-i tahririyesi tarz-ı garbî yolunda ise de haddi aslında bizim onbir hesabına tevfikan yapılmış... bir mısra veyahut bir beyti eşhâs-ı müteaddideye söyletmek cihetlerince Avrupa eş'arı taklit edilmiş olur.» 1879'da basılan Sahra'daki 10 şiir de şekilce yenidir; yazarın belirttiği gibi: «Anda Korneyler, Rasin'ler, Müsse'ler / Hele Viktor Ügo'lar, Volter'ler, / Eyleyip arz-ı kemâlât bana / Aczimi kıldılar ispat bana / Bunların şi'rine ettim dikkat / Ya hakikat idi yahut hikmet /... Eyleyip ye's ile bir gün cür'et / Tarz-ı garbî dedim olsun âdet / O zaman yazmış idim Sahra'yı / Keşfedermişce yeni dünyayı...» (Hâtırat, 1924). Burada oniki ve 16 dizelik bentler, değişik kafiyeli yedi dizeli kümeler vardır; etkisinde kalan Namık Kemal bile onun izinde yürüyerek bazı denemelere giri-

şecektir (Vâveylâ). Tarık'daki (1880), Tezer'deki (1880) bazı manzumeler giderek Makber'deki şiir bütünlüğüne erişecektir (1885). İtalyan, Fransız, İngiliz edebiyatlarında rastlanan sekiz mısralı bentlerle oluşan eser (aabbaaca), bir konuyu, bir ruh durumunu, insancıl bir yaşantıyı baştan sona sürdürmesiyle önemlidir. Ölü (1885) ise kaside kafiyesiyle (aabaca) otuz ikişer mısralık on bent; Belde yanut Divaneliklerim'de (1886) değişik sayıdaki dizelerden oluşan bentlerin karıştırılışı vardır. Aynı yıl basılan «Bunlar Odur»da beyit ve bent tamamlığı bırakılmış, dizeden dizeye atlayan anlamla (anjambman), şiir akıcılık ve devam kazanmıştır. Şairin bundan sonraki eserleri, edebiyatla uğraşmıyacağına dair Abdülhamit'e verdiği sözü dikkatle tuttuğu için, 1908 den sonra basılacaktır; bu yüzden vakitli yenilikler sayılamaz.

• Hâmid'in bu yenilik girişimleri yanısıra Galatasaray ve Mülkiye'deki derslerinde öğrencilere batı edebiyatının ölçülerini aşılamaya çalışan Recaizade'nin etkisi ve eleştirmenlik yetkisi, Servetifünun gençliğine köklü biçim değişikleri yapma cesaretini verir. Çoğu okul öğretimi sırasında bir batı dilini öğrenen bu yeni kuşak, üstlerinde silinmez izler bırakacak şekilde eski edebiyatın eğitiminden geçmemişlerdir. Böylece bazı batı şekillerinin kullanılması moda olur.

• İtalyan edebiyatından Fransız edebiyatına geçen, sonra birçok yerde uygulanan **sone** (sonnet), en çok ilgi gören şekil olur: **abba abba cce dəd**. Bazı değişikliklerle kullanılan sone'de **ilk iki** dörtlük asıl konunun giriş ve gelişmesi, üçlükler ana düşüncenin sonucudur; en çok önem verilen yer, bütün yargının toplandığı son mısra olur. Klâsik sonede dörtlüklerle üçlükler arasında bir çeşit ana kafiye sürdüğü halde bizde bu değiştirilmiştir: **abba cddc eff egg** şeklinde kafiyelenen bir örnek: (Âveng-i Şuhur'dan).

MART

Câmid nazarlarıyle soğuk çehresiyle kış
ayrılmak istiyor, fakat ayrılmıyor gibi;
örter, açar, bakar, yine örter sehâibi...
Birçok sürer bu reng-i tereddüt, bu nazlanış.

Kuşlar, zavallı yavrucağızlar, bu cilveden
sersemleşir, tahassun ederler saçaklara;
her lâhza bir tahavvül-i bâridle manzara
bir lâhza önce aldanarak inkişaf eden

ezhâre dehşet-âver olur; şimdi mübtesim
Bir nazra, şimdi giryeli bir çehre-i melâl;
bir ân-ı ferd içinde meserret ve infial

Çirkin değil fakat acı bir yüz ki mürtesim
en nazlı hatlarında huşûnet alâimi...
Hırçın, sinirli bir kadının hâl-i dâimi.

(Tevfik Fikret)

//. /./. .//. /./ (Mef'ülü Fâilâtü Mefâilü Fâilün)

• En büyük eseri Commedia'da Dante'nin kullandığı İtalyan nazım şekli terzarima, daha çok kısa biçimiyle, özellikle 1908'den sonra denenmiştir. Üçer dizelik bentlerde birinci-üçüncü kafiyelidir; serbest gibi görünen ikinci dizenin kafiyesi, ardından gelen kümenin birinci-üçüncü dizesinde tekrarlanır. Son tek dize, kendinden önceki bentin orta mısraıyla benzeşir: **aba bcb cdc... mnm n.**

SOKAK FENERİ

Ölü bir camdan ağlayan korku
İniyor serseri ve boş geceye;
Kaldırımlar bütün sükût, uyku...

Her duvar, her kovukta şimdi niye
Bir büyük göz niyâz eder, ağlar
«Bitsin artık bu gizli şüphe!» diye?

Korkarım... Saklanır heyûlâlar
Bana der: «İşte bir sahife, oku,
Sarı gölgemde hasta kalbin var!»

Ölü bir camdan ağlayan korku...

(Ali Canip Yöntem, 1911)

• Genellikle dörtlük birimine yönelen sanatçılar, bunu Türk halk şiirinin ana nazım birimi diye değil Fransız şiirinde rastladıkları genel şekil diye benimserler. Dörtlüklerle yazdıkları şiirlerde de kafiyeleri iki türlü dağıtırlar: **1 - Çapraz Kafiye ABAB CDCD... 2 - Sarma Kafiye:** ABBA CDDC.

- Çapraz ve sarma kafiyelendirmeye birer örnek:

1) Bir gamlı hazânın seherinde
Isrâra ne hâcet yine bülbül
Bil kalbimizin bahçelerinde
Can verdi senin söylediğin gül
(Ahmet Haşim)
//..//..// (Mef'ûlü Mefâîlü Feûlün)

2) Nasıl istersen öyle dinle, bakın
Dalların zirvesindeyiz ancak.
Yarı yoldan ziyâde yerden uzak
Yarı yoldan ziyâde mâha yakın.
(Ahmet Haşim)
..// (/.//) ././ ../ (//)
Feilâtün Mefâilün Feilün

- Yüzyıllar sürmüş mesnevi alışkanlığına denk düşen başka bir yol düz kafiyedir. Gene Fransız şiir örneklerine bakılarak ilk denemelerinde hep aruz vezni kullanılan (Tevfik Fikret, Mehmet Akif, Yahya Kemal) bu yolla manzum tiyatro eserlerinde kolaylık sağlanmış, sonraları hece ölçüsüyle de örnekler verilmiştir. Beyit birimi kalmadığı için anlam şiirin bütününe dağılır:

SÜLEYMANİYE'DE BAYRAM SABAHI'ndan
.....
Ordu milletlerin en çok döğüşen, en sarpı
Adamış sevdiği Allâhına bir böyle yapı.
En güzel mâbedi olsun diye en son dînin
Budur öz şekli hayâl ettiği mimârînin
Görebilsin diye sonsuzluğu her yerden iyi,
Seçmiş İstanbul'un ufkunda bu kutsî tepeyi;
Taşımış harcını gaazileri, serdâriyle.
Taşı yenmiş nice bin işçisi, mîmâriyle.
Hür ve engin vatanın hem gece hem gündüzüne,
Uhrevî bir kapı açmış buradan gökyüzüne,
Tâ ki geçsin ezelî rahmete rûh orduları...
(Y. K. Beyatlı)

../ ../ ../ ../
(Feilâtün Feilâtün Feilâtün Feilün)
/.// ..// ..// //
(Fâilâtün Feilâtün Feilâtün Falün)

Soru 42 : Serbest müstezat nedir? Ne zaman doğar, nasıl gelişir, hangi sonuca ulaşır?

• Fransız şiirini yakından izleyen Servetifünun sanatçıları; batı edebiyatında, dizelerinin boyları, ölçüleri, bir küme içindeki yerleri sıkı kurallarla belirlenmemiş olan, ama gene de düzenli gibi görünen bazı şiirlere rastladılar. Divan edebiyatındaki müstezat ise uzunlu kısalı dizelerin tekdüze bir tekrarla sıralanmasından, tek bir vezin kalıbının kullanılmasından, her dizeye hoş bir ses eklenmesi yoluyla aynı veznin ilk ve son tef'ilelerinin katılmasından ibaretti. Böylece bir ucu eski gelenekte bulunan bu şekli; A) İstedikleri vezni kullanarak, B) Dizeleri diledikleri boyda kurarak, C) Uzunlu kısalı dizeleri uygun gördükleri şekilde sıralıyarak, D) Kafiye dağılımında bir sınıra girmeyerek, E) İki uzun iki kısa dizeden oluşan müstezat beyti yerine anlamın gerektirdiği nazım cümlesini satırlara dağıtarak.. genişlettiler. Bütün bu tutumlarda özgür oldukları için de kullandıkları biçimlere «serbest müstezat» dediler. Aşağıdaki parçalardan müstezat biçiminin derece derece gelişimi izlenebilir:

VÂDÎ

Dindirir fırtınayı âb-ı lâtif-i nîsân
Ki buluttur yatağı;
Gülüyor der-o çiçeklerle görünce-insan
Bulut altında dağı.
Gâh sisler arasından görür insan uzağı;
O ne fevkal'âde,
Ne güzel manzaradır, yanyana birkaç buzağı
Koşuşur mer'âda.
Bundan eğlenceli âlem mi olur dünyâda?
Olamaz... âh, ancak
Görse gönlüm bu gece sevdiğimi rü'yâda
Daha memnun olacak!
(İsmail Safa, 1896)

../ ../ ../ ../
../ ../ (//)

HAYRAN

Sâhil yeşil, eşcâr yeşil... sanki tabiat
Vermek dilemiş mevkie şâyân-ı perestiş

Bir reng-i behiştî.
Göl sâhilin aksiyle nümâyiş-geh-i cennet;
Sârî bu yeşil gölgeliğe bir mütevahhiş
Aheng-i behiştî.

(Tevfik Fikret, 1896)

//. .//. .//. .//
//. .//

SEN OLMASAN

Sen olmasan... bu samimî bir îtiraf işte:
Sen olmasan yaşamam;
Seninle râbıtamız hoş bir i'tilâf işte;
Fakat bu râbıla hâli mi rûhu ezmekten?
Akşam
Gurûba karşı düşürdüm sükûn içinde bunu:
Fenâ değil sevişip ağlamak, fakat heyhât,
Bükâya değse hayat.

(Tevfik Fikret, 1896)

./.// ..// ./.// ..//
./.// ..//
.//

ELHÂN-I ŞİTÂ

Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş,
Eşini gaaib eyleyen bir kuş
gibi kar
Geçen eyyâm-ı nev-bahârı arar.

Ey kulûbun sürud-i şeydâsı
Ey kebûterlerin neşîdeleri,
O bahârın bu işte ferdâsı
Kapladı bir derin sükûta yeri
Karlar
Ki hamûşâne dembedem ağlar.

(Cenap Şahabettin, 1897)

//.// ./.// ..// fâilâtün mefâîlün feilün
..// ..// ..//
//

EYLÜL SABAHI

Dil umk-ı nigâhında arar şiddet-i sevdâ
Düşkün, müteredditt, müteellim, mütehassir;
Hâtır-ı şeydâ
Pek müteessir.
Ver kalbe sükûnet... yetiş ey yâr-ı dil-ârâ
Ey sâlib-i ârâm-ı dil, ey neşve-yi hâtır
Et beni ihyâ,
Kalbimi şâtır.

(Nigâr Hanım, 1900)

//. .//. .//. .//
/..//

GELDİN

Bir gün	//
Akşamın ölgün	/./ //
Duran o nâmütenâhi ziyâ denizlerine	././ ..// ././ ..//
Gark olan eşcâr	/./ //
Gark olan ovalar	/./ ../
Oluyorken sükût-ı hüzne makar	..// ././ ../
Geldin âlâm-ı kalbe teskine...	/.// ././ //
Ey şebâbın hayâl-ı câvidî	/.// ././ //
O melûl akşamın havası kadar	..// ././ ../
Gelişin bir sükûn-ı sârîdi...	..// ././ //

(Ahmet Haşim, 1910)

GEMİCİLER

Biz dalgalar, fırtınalar kahramanı yiğitleriz.	4/4/4/4
Ufuklardan ufuklara haber sorar, gezeriz.	4/4/4/3
Güneşlerde uyuklayan yamaçları,	4/4/4
Kalbi durgun tarlaları bıraktık	4/4/3
Gölge veren ağaçları	4/4
Sevmiyoruz biz artık.	4/3
Sevgilimiz,	4
Ey denizi	3

İşte biz:	3
Nihâyetsiz	4
Mavilikler yolcusu!	4/3
Ruhumuzun kardeşidir	4/4
Güneşlerde parlıyan bu yeşil su	4/4/3
Bayrağımız yeşil sular ateşidir.	4/4/4
Biz bayrağın fedâisi sayısız Türk gençliyiz.	4/4/4/3
Biz hilâle şan arayan korku bilmez gemiciyiz.	4/4/4/4

(Enis Behiç Koryürek, 1916)

• Bu aşamaların hepsinde şairler, dizeleri istedikleri boyda ve ölçüde yaparlar ve sıralarlarken gene de belli aruz kalıplarının kısalı uzunlu yapılarına bağlı kalır; kafiyenin gereğine inanırlar. Aruzdan heceye geçişte Enis Behiç'inki gibi bir iki deneme vardır. Bu yıllarda halk kaynağına dönüş, serbest müstezatı unutturur bir süre. Millî Edebiyat akımının —her yeni akım gibi— yoğun etkisiyle bütün şiirler hep halk edebiyatı niteliklerine koşuşurlar. Bu arada Ahmet Haşim, serbest müstezatın daha özgün kullanımlarına örnekler verir (O Belde, Yollar, Ölmek...).

• Fransa'dan dönen Yahya Kemal'in klâsik biçimlere bağlı başarılı eserleri, hece vezninde ustalaşan yeni kuşağın doğal yapısını bulan uyarlamaları arasında Nâzım Hikmet'in serbest nazım örnekleri ortaya çıkar. Artık aruz bırakılmış, beyit unutulmuş, sone-terzarima-çapraz-sarma-düz kafiye gibi düzenli biçimler bıkkınlık yaratmış gibidir. Gizli bir ölçü gözetimi ve belirgin kafiyelerle ortaya çıkan ilk serbest nazım örnekleri; bir yandan şiirimizdeki serbest müstezatın daha rahat bir kullanımı, bir yandan batı şiirinde benzerleri görülmüş olan serbest nazmın izleyicisidir. Örneğin Nâzım Hikmet hece geleneğinden yola çıkmış, kısa sürede bu disiplini bırakarak başarılı serbest nazım olanaklarını hazırlamıştır:

AÇLARIN GÖZBEBEKLERİ

Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon
aç
bizim.

Onlar bizim!
Biz onların!
Dalgalar

denizin!
Deniz
dalgaların
Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon
otuz milyon!
Açlar dizilmiş açlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
sıska, cılız
eğri büğrü dallarıyla
eğri büğrü ağaçlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
Açlar dizilmiş açlar!

(Nâzım Hikmet, 1922)

Soru 43 : Son yüzyılda batıdan alınan, bizde uyarlamalarla uygulanan çeşitli nazım şekilleri, şiirimizde nasıl bir değişiklik yaratır?

● Batıdan nazım şekilleri alınabilmesi, Tanzimat edebiyatının divan edebiyatı kökünden ayrılmasını sağlar: Servetifünuncuların aşırı Fransız edebiyatı düşkünlükleri gelenekten kopmayı hızlandırır. Bunu izleyen yıllarda halk şiiri değerlerine dönüş, Divan edebiyatını büsbütün unutturur.

● Beyitten yola çıkan nazım birimi anlayışı, dörtlük, beşlik, altılık... gibi örneğine divan şiirinde rastlanan (musammatlar) ana kafiyeli kümelerden uzaklaşmakla bozulur. Veznin yanısıra kafiyenin de şairi sınırlayan zorlamaları, şiirsel özün iletimini güçleştirdiği ölçüde anlamsız ve gereksiz görünmeye başlar. Böylece beyit ve dörtlük gibi başlangıcı ve sonuçlanması belli, tam anlamlı nazım birimleri yerine şiirin yalnızca ahenk birimi olan dizelere değer vermesi gerektiği kanısı yerleşir.

● Dize nazım birimi olunca, nazımda anlamın belli bir yerde bitmeyebileceği, satırdan satıra geçebileceği anlayışı kökleşir: Hepsi büyük harfle başlayan, nokta ile sonuçlanan kesin birimler yerine anlamı satırdan satıra akan, nesre yaklaşan, doğal ve zorlamasız bir anlatım tutturulur. Serbest müstezatın bu noktada etkisi kesindir.

• Bir manzumede; A) Baştan sona muhakkak aynı ölçünün kullanılması zorunluğu, B) Kafiye dağılımının belli kurallara bağlılığı, C) Şiirin mutlaka eşit bentlerden kurulması gerektiği, D) Her bentin şiir içinde tam bir anlam bildirmesi koşulu, E) Dizelerin hep aynı yapıda olması alışkanlığı... gibi disiplinler bırakılır. Böylece serbest nazma ulaşılmış olur.

• 1940 sonrasında doğan yeni Türk şiiri ise bu gibi kuralların yanısıra şiirin alışılmış konularını, şâirane beğeniyi, kalıplaşmış davranışları, tasvirle yetinme ve güzellik yaratmaya çaba gösterme gibi yapma tutumları da atar. Arada çeşitli düzenli, düzensiz biçimler denenmiş, aruz ve hecenin bütün olanakları yoklanmıştır. Şiiri bir anlam sanatı gibi gören «Garip»çiler, kendilerine engel saydıkları öğeleri atarak önceleri bir yadırgı yaratırlarsa da değerlerini yerleştirme açısından kısa sürede başarıya ulaşırlar. Sonuçta hiç bir kayıtlı şekil, ölçü-uyak-nazım birimi... gereği kalmaz. Bir eseri yaratan sanatçının kendi değer ölçüleri, geleneksel alışkanlıkların yerine geçer.

• Çok uzun sürmüş geleneksel bir edebiyatın yarattığı bıkkınlıkla son yüzyıl şiirimiz, alışılmış biçimlerden kaçmakta fazlasıyle acele etmiş gibidir. Aslında bu nazım şekillerinin yüzyıllarca sürmüş olması, klâsik edebiyatların skolastik tutumlarından doğduğu kadar bir yandan da şiirin ihtiyaç duyduğu ögeleri karşılamış olmasından ötürüdür. Gerçekten hiç bir sanat eseri bazı «şekilleri» umursamazlıkla karşılayamaz. Bir çeşit «yumuşakça» olarak çabucak silinip gitmeye razı olmak, hatırlanmaya ve ezberlenmeye kolaylıklar sağlamamak, ses ve ahenk olanaklarından yararlanmamak, her sanat ürünü gibi şiirin de ihtiyaç duyduğu «iskelet»e omuz silkmek, sanat eserini okuyucusunun ortaklığında üretip çoğaltmamak, bazı güçlükleri yenerek daha iyi başarılara ulaşmanın iyi sonuçlar vereceğine inanmamak... yeni şiirimizi bir hayli zayıflatmıştır.

• Şimdi ne aruz, ne hece, hatta ne de düzenli serbest nazım... Şiir artık ezberlenmesi, bellenmesi, bazı çağrışımlarla kolayca hatırlanması, bir kez unutulduktan sonra yeni anışlarla yeniden bilinmesi... olanaksız özgür yapılardadır. Artık ancak kitaba, dergi metinlerine bakılarak okunabilir. Ne halk şiirinin ezgi eşliği, ne divan şiirinin bilinen biçimleri, ne 19. yy. şiirinin düzenli şekilleri, ne ölçü-uyak yardımı, ne ses ve ahenk arayışları... hiçbiri yok şimdi. Herhangi bir antolojinin sayfalarında dolaşmak, bugünün şiirinin eski biçimlere dönmemek için hangi direnişlerde ısrar ettiğini göstermeye yeter. Gerçi özellikle son otuz yılda şiirin konuları genişlemiş, olanakları artmış gibi görünür. Ama okuca iletilmesi gittikce güçleşmiştir. Bunun için ilerde geçmişin bazı değerlerine dönüş, gerekli gözükecektir.

DALGACI MAHMUT

İşim gücüm budur benim
Gökyüzünü boyarım her sabah,
Hepiniz uykudayken.
Uyanır bakarsınız ki mavi

Deniz yırtılır kimi zaman.
Bilmezsiniz kim diker;
Ben dikerim.

Dalga geçerim kimi zaman da,
O da benim vazifem;
Bir baş düşünürüm başımda,
Bir mide düşünürüm midemde,
Bir ayak düşünürüm ayağımda,
Ne haltedeceğimi bilemem.

(Orhan Veli, 1949)

• Önce 4, sonra üç, sonunda 6 dizelik üç bent. Niçin? Aruz kalıbı da yok hece ölçüsü de? Çok gizli bir ikl kafiye yakınlığı: vazifem / bilemem, uykudayken / zaman, benim / mavi / dikerim, zaman da / başımda... Aslında şair, bu konu ve bu ses içinde kolayca erişebileceği ölçü - uyak- kümelendirme yollarından bilerek, isteyerek kaçmıştır. Eski sanatçıların vezin, kafiye, nazım şekillerine sıkı sıkıya uyma kabulleri kadar, yeni şairlerin de hiç bir kurala boyun eğmeme konusundaki ısrarları da aynı eşitlikte bir davranış birliği olamaz mı? Orhan Veli'nin «Sabaha Kadar» şiirinde ise ilk üç kümenin dize sayısı eşitliğinden başka hiç bir vezin, kafiye ögesi kullanılmamıştır.

SABAHA KADAR

Şu şairler sevgililerden beter,	11
Nedir bu adamlardan çektiğim?	10
Olur mu böyle bütün bir geceyi	11
Bir mısraın mahremiyetinde geçirmek?	13
Dinle bakalım, işitebilir misin	12
Türküsünü damların, bacaların	11
Yahut da karıncaların buğday taşıdıklarını	16
Yuvalarına?	5

Beklemesem olmaz mı güneşin doğmasını 14
Kullanılmış kafiyeleri yollamak için 14
Kapıma gelecek çöpçülerle, 10
Deniz kenarına? 6

Şeytan diyor ki: «Aç pencereyi, 10
Bağır, bağır, bağır; sabaha kadar.» 11

(Varlık 161, 15 Mart 1940)
(Garip, 1941)

• Bu yüzden son yılların bazı şairleri eski biçimleri yeniden deneyen çalışmalara başlamış görünürler. Aşağıdaki örneklerden birincisinde bilinen hiç bir biçim kuralına uyulmamıştır. (Edip Cansever, Suçtur Çocuğun Olmak): A) Dizeler arasında hiç bir eşitlik yoktur. B) Vezin ve kafiye olanaklarından yararlanılmamıştır. C) Sanatçının ayırmayı uygun gördüğü üç küme (bent), değişik boylardadır (21, 30, 18, 3 mısra), D) Bazı şairlerin titizlikleri dize başlarında büyük harf kullanmama ilkesine önem verir; burada her dize büyük harfle başlamaktadır. E) Buna karşılık noktalama işaretleri en aza indirilmiş, kümeler muhakkak noktayla sonuçlandırılmıştır. Bütün bu özellikler yalnızca biçim yönündendir. Bu dağınıklık, alışılmamış özgürlük, şiirin anlattığı özle dolmakta; hiç bir disipline razı olmayan ses olanaklarıyla imge gücü, büyük bir etki taşımaktadır. (Bkz. Şiir bölümü).

SUÇTUR ÇOCUĞUN OLMAK

Sulanmış caddelere bakıyoruz: Bugünün ikindisi
Buğular içinde yüzüyor ağaçlar
Sarı bir kedi yalanıyor uzun uzun
Ayaklarını gererek
Pespembe ayaklarının dibi
Ve güneş ufak ufak damlıyor üstümüze
Güneş ufak ufak damladıkça
Yeni yıkanmış bir taşlık görünüyor aralık bir kapıdan
Boynunu uzatarak
Yeni yıkanmış her taşlığın sonu: Güze bakmak
Biz güzü istemiyoruz, ama yaz dursun
Bir gündüzü eğirelim, diyoruz, eğirilmiş bir gündüzün sonu
Değil mi hayatın iplikleri, dokusu
Ama yaz dursun, öyle bir dursun ki yaz
Çiçekler ağaçlarda kalsın, uçurtmalar göklerde

Haziran temmuz ağustos
Birbirine sokulsun
Ne olur bu böyle olsun
Geçmesin, geçmesin onlarsız bir yaz
Açsın sıcak kollarını özlemlerine
Beklesin dursun.

Özlem ki bir başkasının özlemine tutkunluksa
Bir yerde hep aynı şeyi özlüyoruz
Ayaklarımız karıncalanıyor büsbütün
Büyük ayaklarımız, küçük ayaklarımız, ayaklığını yitirmiş ayaklarımız
Kanıyla ölçülüyor besbelli, kendi kanıyla
Kör karanlıkta, bir ayak büyüklüğünde kan
İki ayak büyüklüğünde, üç ayak büyüklüğünde, ayak dizileri halinde
Islak betonların üstünden denizine dökülüyor
Bir çavlan, bir şelâle gibi coşarak değil
Usulca sessiz
Kıpkırmızı ve iniltiyle
Demek oluyor ki sarışın bir çocuğun ayaklarıdır deniz
Terlemiş yüzü, ıslanmış saçlarıdır
Ve demek oluyor ki, suçtur bir çocuğun olmak
Suçtur daha başka şeyler gibi
Ve düşün bir de, ya bütün o çocuklar seninse
İster Doğu Beyazıt'ta karlar içinde büyüsün
İster bir düzlükte Tatvan'dan Van'a doğru
Ve isterse İzmir'in tenha bir semtinde
Kim ne derse desin, suçtur çocuğun olmak
Akarsuyunu kendi
Denizini kendi yaratan bir çocuğun
Gittikçe kararan o kırmızılıktan
Ki biraz sonra paçaları kıvrık adamların
Çeşme suyuyla yıkayacakları
Su
Sağılmış gibi düşecektir gündüzün saydamlığından
Su
Utanmış gibi kayıp gidecektir
Geceyle gündüzün olmadığı bir zamandan

Sulanmış ağaçlara bakıyoruz: Bugünün ikindisi
Buğular içinde yüzüyor ağaçlar
Saat on haberlerini dinliyoruz
Alıştık, bütün haberleri dinliyoruz zaten
Önümüzdeki bir bardak su bile öyle derin ki
Dalıp dalıp gidiyoruz suya
Bakıyoruz da kocaman bir yıkıntı duvardaki çivi deliği
Ve ellerimiz masa örtüsünün püsküllerinde
Kapı tokmağı, çaydanlık
Divan örtüsündeki leke
Yerlerde kitaplar, gazeteler
Pencere camındaki çatlak
Pencere camından ufak ufak damlayan güneş
Ve en önemlisi konuştuklarımız
Değişen çizgiler yüzümüzdeki
Fincanı tutarken titremesi ellerimizin
Yani hayatın dokusunda ne varsa
Yeniden yaşıyor, yeniden kullanıyoruz sanki.

Özlem ki tutkunluktur bir başkasının özlemine
Dalgalı camın ardında büyüyerekten
Bir çocuk hızla geçiyor bisikletiyle.

(Edip Cansever, Yeni Dergi 83, Ağustos 1971)

• Buna karşılık ikinci örnekte (Behçet Necatigil - Mekik) çeşitli dikkatlere rastlıyoruz: Kümelerin hepsi dörder dizeliktir; belli bir sisteme bağlı olmamakla birlikte çeşitli kafiyelerden yararlanılmıştır; dizelerin boyları eşit değilse de aşırı aykırılıklar da yoktur. Bilinen noktalama işaretlerinin yanısıra bir dizenin sonunda iki küçük çizgi kullanılmıştır, sanatçının özel işareti. Mısralar büyük harfle başlamakta, nazım cümleleri noktayla sonuçlanmaktadır. Bir kümeden ötekine geçiş yoktur.

MEKİK

Yaşamışlar görmüşler parlak görüntülerde
Boy boy resimleri.
En lüks baskılarda kalın ince betikler
Işıldar isimleri.

Akıp gelir ağaçlardan altın
Da sürünür kokuşmuş dıplerinde
Çamur dolu çukurların
Bir sinsi koyu gölge.

Biz ne gittik, ne gördük, yaşamak dendi de...
Atıla fırlatıla bir sağa bir sola
Bir bodrum tezgâhının batık ekseninde
Dokunan nazlı kumaş, çul kumaş.

Üçüncü hamurların pürtüklü damarları
Hangi kuşe
Duyulur çıt ettiği ansızın
Bir mekik, sürülmüş yokuşa.

Toplar ilerde bir alay
Açamadan bir gülü gönlünce
Ve gider, suya verip de gider
Sinsi otlar, kızgın gök, has bahçe.

(Divançe, 1965)

• Turgut Uyar'ın şiirinde noktalama işaretleri pek sayılıdır; büyük harf bir yerde kullanılmıştır. Ama dizelerin ikişer ikişer kümelenişine, belli bir redifin tekrarına, redif öncesi yarım kafiyelerin varlığına, dizelerin hemen hemen eşitliğine... dikkat edilmiştir.

NAAT

ipekler tel tel biraraya geldiler dokunmak üzere
lâle nerdeyse menekşeye, gül suya dokunmak üzere

kılıç kesti kan koktu bir atlı dörtnala uzaktan
günbatımının büyük eşitsizliğinden yakınmak üzere

bütün dertler söylendi çareleri bir bir yazıldı
son büyük toplantıda bir bir okunmak üzere

kimseye başvurulmadı herkes bir başına kaldı, evet
sonradan hep birlikte kurtulunmak üzere

oysa bir çiçek vardı bahçelerde kendini dererdi
sevinçle. Kendini tek haklıya bir gün sunmak üzere

(Divan, 1970)

• Attilâ İlhan, öteden beri klâsik biçimleri denemiş, gazeller ve musammatları kullanmıştır. Çok sıkı bir vezin ve kafiye disiplinine girmemekle birlikte şiirlerin derli topluluğu gözle görülebilecek derecededir. (Bkz. Yasak Sevişmek, 1968). Fakat özel adlarda bile büyük harfleri kullanmama konusunda sıkı bir dikkat gözetir.

SARMAŞIKLI YALI

açık bir fayton çıkardı sarmaşıklı yalıdan
eylül akşamında masmavi biçilmiş ay ışığından
ipek çarşaflı bir tâze dağılır dokunursan
kurtuluş'tan sonraki telâşlı günlerde

İzmir'de

kızgın gözlerine işledikçe yangının kızıllığı
çılgın kırlangıçlardır ki geçer alevlerin ışığı
uykularını sarmıştır bir yıldızlar sarmaşığı
kurtuluş'tan sonraki telâşlı günlerde

İzmir'de

tuzlu güz öğle sonu çarpılan pancurla İmbat
tutsak bir saltanata ah eden guguklu saat
şarabında suyunda apansız bir başka tat
kurtuluş'tan sonraki telâşlı günlerde

İzmir'de

• Son şiirleriyle Oktay Rifat da çeşitli biçim özelliklerine dikkat etmektedir. Küçük bir örnekte noktalama işaretlerinin yardımını da görmek mümkündür.

BANA BENZER

Bana benzer bacalar aşkla tüten,
Kaçırırlar geceden düşlerini.
Üstümdeki çardak ve bu dal benden,
Gökyüzü bahçem, bulutum kan rengi.
Şarabım bir sabra erişmiş küpte,
Bir elim ay, bir elim körpe güneş,
Bir gök gibiyim akşamlara dönmüş,
Yıldızları kendinden daha dipte.

(Yeni Dergi, 88, Ocak 1972)

• Nazım sözüne nesirden ayrılan her çeşit biçim özellikleri toplamını yükleyerek diyebiliriz ki, hemen bütün edebiyat türleri artık nesirle yazılmakta; nazım olanaklarını yalnız şiir kullanmaktadır. Gerek hece gerek aruz vezinlerine kılı kılına uymanın dili ve anlamı sınırladığı yerlerde şairler özgürlüğü seçmekte, belli bir kayıt altına girmemeyi yeğlemektedirler. Ne var ki, şekilsiz ve disiplinsiz eserlerin çeşitli sakıncaları olduğu da iyice anlaşılmış gibidir. Bu bakımdan eski biçimlere doğru belirli bir dönüş gözlenmektedir. Gerçekten son onyirmi yılın özgür denemelerini de gereğinden fazla önemsememelidir. Çünkü yalnızca nazım şekileri bakımından incelediğimiz edebiyatımız, en azından yedi yüz yıllıktır. Bu uzun sürenin içinde çağdaş edebiyatımızın küçük bir diliminde izlenmiş olan özgürlük yolunun etkisi, belki de pek hafif olacaktır. Her çeşit şiir anlayışında ahenk, ritm ve ses güzellikleri ögesinin hiç ihmal edilmediğini göreceğiz. Bunların sağlanmasında usta bir vezin ve kafiye uygulayıcılığının etkisi kesindir. Onun için şiirimizde eski biçimlere doğru yönelişler artabilir; disiplinli yeni biçimler değer kazanabilir yeniden.

NESİR

Soru 44 : Nesir nasıl bir anlatım yoludur, özellikleri nelerdir?

• Aslı Arapça olan nesir kelimesinin (nesr) kök anlamı; yayma, saçma'dır. Nazm'ın tersine nesirde doğallık, kendiliğindenlik, özgürlük herhangi bir ölçü ve kalıba sıkışmama durumunun istendiği buradan da bellidir (nisâr-saçıcı: zer-nisâr: altın saçan, pertev-nisâr: ışık dağıtan). Düşünme yollarına uygun nitelikte ve dil kurallarına göre isteklerimizin düz ve doğal anlatımı nesirdir (düzyazı). Nesir yazanlara nâsir, nesir halindeki eserlere sıfat olarak mensur, boyutları belirli bir nesir parçasına mensûre denmiştir.

• Secili (kafiyeli) bir nesir örneği olan Kuran, edebiyatta nesrin küçümsenmesi, nazım özelikleri taşıyan yazıların değerlendirilmesi sonucunu yaratmıştır. Gerçekten eskiden edebiyat yerine «şiir ve inşâ» denir, böylece konuşma dilinin savrukluğunda kabul edilen nesir, sanat dışı bırakılırdı. İnşâ kelimesinin anlamı yapma, kurma, hesaplayarak, gereklerini düşünerek meydana getirmektir (İnşâat: Yapı işleri, yapı). Böylece nesir'den beklenen doğallık unutulmuş olur (Eski edebiyatımızda inşâ; ustalıklı kitabet «yazı yazma» karşılığıdır. Bu yolda başarı

kazananlara münşî, eserlerine münşeat denirdi; Tanzimattan sonra okullardaki yazı 'tahrir, kompozisyon' derslerine de inşâ denmiştir).

- Bilindiği gibi kelimeler arasında çeşitli ilişkiler vardır: A) Anlam benzerliği (eş anlamlılık, müteradiflik), B) Anlam karşıtlığı (zıt anlamlılık), C) Yazılış benzerliği (sesteşlik), D) Ses benzeşmesi (kafiye olanağı). Eski edebiyatımızda duyguların, düşüncelerin olduğu gibi anlatımı, yalınlık; duruluk, kısalık, açıklık değil, o devrin beğeni ölçüleri gözönüne alınarak süslü, özentili, kafiyeli, söz oyunlarıyla dolu sanatlı bir anlatım gözetilmiştir. Bu bakımdan inşa'dan nesre geçiş, edebiyatımızın (ve dilimizin) hemen hemen asıl devrimi olmuştur.

- Bugünkü anlayışımıza göre nesrin en küçük biriml, cümle (tümce) dediğimiz tam anlamlı söz gruplarıdır. Her biri bir yargıyı, bir eylemi, bir düşünceyi belirten —kısa, uzun— cümleler, konunun gerektirdiği plâna göre sıralanarak fikir kümeleri (paragraf) halinde toplanırlar. Böylece nesir halindeki bir yazıda iki satırbaşı arasında kalan paragraflar, yazının ana bölümlerini kendiliğinden belirler. Anlama yardımcı olan noktalama işaretleri de, yazının konuşur gibi doğallıkla okunuşunu, anlaşılmasını sağlar.

- Düzyazıda ana ilke, dilbilgisi kurallarıdır. Böylece nesirde amaç; düşünceleri en açık, en yalın, en doğru şekilde belirtmektir. İşin bu aşamasında dilini bilen herkes, aşağı yukarı eşittir. İster okul eğitiminden geçsin ister kulak dolgunluğuyla öğrensin her insan otomatik bir doğrulukla konuşur ve yazarken dilbilgisi kurallarına uygun cümleler kurar. Böylece bir anlam birliği olan cümleler, anlaşmanın ilk koşulunu sağlar. Edebiyatta ise yazarlar, dilin kurallarını bozmadan; daha etkili, daha güzel, daha güçlü anlatım biçimlerini deneyebilirler. Her yazarın kendine özgü kelime hazinesi, buluşları, cümle kurma özgünlüğüyle sağladığı özel anlatımına **üslûp** (biçem) diyoruz. Üslûpların gelişimini incelemek, tarih boyunca nesrin oluşumunu da bilmek demektir.

- Nesirde uyulan sözdizimi kuralları belli, nesrin amacı da düşünceleri açıklamak olduğuna göre mensur yazılar karşısında büyük güçlük çekilmez. Yazarların, kelimeleri gerçek anlamlarından başka anlamlarda kullanma özgünlüklerine (mecâzî ifade) dikkat edilirse, mensur bir yazının anlaşılıp kavranması, manzum olanlara göre daha kolaydır. Okullarda yapılan «nazmı nesre çevirme» çalışmaları, şiirlerdeki özel anlatımı nesirdeki genel ve ortak anlatıma aktararak anlamayı kolaylaştırmak amacıyladır.

- Kendi şiir anlayışını açıklamak amacıyle Piyale kitabına bir önsöz yazan Ahmet Haşim nesir için şöyle der: «Nesir anlaşılmak içindir... Nesirde üslûbun kuruluşu için gerekli olan ögelerin hiç biri şiir

için söz konusu değildir... Nesrî doğuran akıl ve mantıktır... Denilebilir ki şiir, nesir haline getirilmesi imkânsız olan nazımdır...» (1926).

• Herhangi bir ahenk ölçüsüne (vezin), ses uyumlarına (kafiye), bir ahenk birliği olan birimlere (mısra, dize), dizelerin uygun kümelenişlerine (nazım şekli) dayanmayan nesrin; okunuş ve dinlenişle ezberlenmesi, olduğu gibi saklanması, çağrışım kolaylıklarıyla kolayca hatırlanması kolayca mümkün değildir. Bu yüzden yazı öncesi edebiyat eserlerinin hepsi manzum olmuş; nesir ancak yazılı belgelerle saklanabilmiş, matbaa gibi bir teknik olanak sağlanmadan mensur eserler halkın diline geçememiştir. Bu yüzden eski edebiyatlarda hikâye, tiyatro gibi türlerin de manzum yazılmak gereği duyulmuştur.

• Gelişmiş ve uygar toplumların edebiyatlarında ise nesir halinde yaratılan edebiyat türleri manzum olanlara göre çoğunluktadır. Son yüzyıllarda hemen yalnızca şiir, çeşitli nazım olanaklarından yararlanma yoluna gitmiş, eskiden manzum yazılan birçok tür, nesre geçmiştir. Nesirle yazılan türleri ilgili bahislerde göreceğiz: Hikâye, roman, tiyatro, gezi, mektup, biyografi, otobiyografi, makale, deneme, söyleşi, fıkra, eleştiri, anı (hâtıra), günlük, söylev, özdeyiş.

Soru 45 Türk Edebiyatında nesrin gelişimi nasıl olmuştur?

• Türk edebiyatının yazılı ilk belgesi olan Göktürk Yazıtları (725, 732, 735...), nesir halindedir. Bilge Kağan budununa şöyle seslenir: «...Türk budun tokurkak sen. Açsık tosık ömez sen. Bir todsar açsık ömez sen. Antagıngın üçün igidmiş kaganıngın sabın almatın yir sayu bardıg. Kop anda alkıntıg, arıltıg. Anda kalmışı yir sayu kop toru ölü yoriyur ertig. Tengri yarlıkadukın üçün kutum bar üçün kagan olurtum...» (Kül Tigin yazıtı, güney cephesi). (Türk ulusu tokluğun değerini bilmezsin. Açlık tokluk düşünmezsin. Bir doyarsan açlığı düşünmezsin. Öyle olduğun için kağanının sözünü almadan her yere hep zayıflayarak, ölerek yürüyordun. Tanrı buyurduğu için, kendim kutlu olduğum için kağan oldum...)

• Ne zaman tespit edildiğini bilmediğimiz, ama ağız ve lehçe özelliklerine göre çok eski olmadığı sanılan uygur alfabesiyle yazılmış mensur Oğuzname'de anlatım şöyledir: «...kene künlerdin bir kün ay kagannung közü yarıp bodadı, irkek ogul togurdu. Oşul ogulnung önglüki çırağı kök irdi, agızı ataş kızıl irdi, közleri al, saşları kaşları kara irdiler irdi. Yakşı nepsikilerdin körüglügrek ırdı. Oşul ogul ana-

sının kögüzündün oguzni içip mundın artıkrak içmedi. Yig et, aş, sürme tiledi, tili kile başladı, kırık kündin song bedükledi, yüridi, oynadı.. (Yine günlerden bir gün Ay Kağan'ın gözü parladı, erkek çocuk doğurdu. Bu çocuğun yüzü gök, ağzı ateş kızılı, gözleri ala, saçları kaşları kara idi. Güzel perilerden daha güzeldi. Bu çocuk anasının göğsünden ilk sütü emdi, bundan sonra içmedi. Çiğ et, yemek, şarap istedi; dile gelmeğe başladı, kırk günden sonra, büyüdü, yürüdü, oynadı...)

• Araplara Türkçeyi öğretmek amaciyle yazdığı sözlüğün içinde kendi çağının atasözü (sav) ve şiirlerinden (koşuk) örnekler veren Kâşgârlı Mahmut'un eserinde şu atasözlerine rastlıyoruz: «Biş erngek tüz ermes» (Beş parmak düz olmaz); «Toy atasa at tınur! oğul eredse baba dinlenür» (Toy yetişirse at, oğul yetişirse baba dinlenir); «Öldeçi sıçgan muş ayakı kaşır» (Ölecek sıçan kedi ayağını kaşır); «Ermegüge bulut yük bolur» (Tembele bulut yük olur); «Kanı kan ile yumas» (Kanı kanla yıkamazlar); «Bir tilkü terisin ikile soymas» (Bir tilkinin derisi iki kez soyulmaz). (1072)

• Türkçe'nin Karahanlılar (932-1212) ve Harzem (1172-1231) devrinde devlet dili olarak kullanıldığını biliyoruz. Böylece edebiyatımızın geliştiği ilk lehçe. Doğu Türkçesi (Çağatay) olacaktır. Bu dil, Hindistan Türk-Moğol İmparatorluğunda, Altınordu devletinde, Timurlular döneminde değerini korur (Ali Şîr Nevâi, Babür Şah, Ebülgâzi Bahadır Han..). Ancak Samanoğulları (874-999), Gazneliler (962-1163) de devlet-edebiyat dili (Firdevsî-Şehnâme) Farsça olduğu gibi Mısır-Suriye'deki Memlükler de (1250-1517) Arapça'yı kullanırlar. Onun için bu zamanda Türkçe edebiyat dilinin mensur ürünlerine rastlamıyoruz.

• Büyük Selçuk İmparatorluğundan (1040-1157) ayrılarak bir devlet kuran (1071-1308) Anadolu Selçukluları, devlet dili olarak Farsça'yı kabul ettikleri için, halkın konuşmada kullanmış olduğu Türkçe'nin yazılı eserleri elimize geçmiyor. (Bkz. 100 Soruda Türk Edebiyatı, 33-37).

• Karamanoğlu Mehmet Beyin Türkçeyi devlet dili olarak duyuran buyruğu (15 Mayıs 1277), birkaç gün sonra şehit olması yüzünden Konya merkezinin egemenliğiyle ancak uzak bir başlangıç anısıdır. Böylece edebî ürünlerini 13. yy. sonunda vermeye başlayan Anadolu Türkçesi, kuruluş günlerinde halkla ilişkilerini yitirmeyen Osmanlı beyliğinin ilk zamanlarında bir yazı dili olarak kullanılırsa da yerini çabucak ya tamamen edebî Farsça'ya ya Osmanlıca dediğimiz karışık yüksek zümre diline bırakır; I. Murad'ın vakfiyesinin başlangıcı: «Bitl kaleme geldi şol muceb üzre kim dârende-i tevki' sahibü'l-fütüvvetl ve'l mürüvve kulum Ahî Musl'ya Migalkara nâhiyetinde bir pâre yir ca-

nımıçün âhiretümiçün vakf-ı evlâd kıldım. Ve ondan sonra oğulları, oğullarının oğulları oğullarına nesle'n ba'de nesli'n ve oğullarının kızlarına ve kızlarının kızı kızlarına ve kız oğullarının kızlarına ve oğullarına batn'en ba'de batni'n ve nesle'n ba'de nesıl'n vakf-ı evlâd kıldub...» (1366).

• Bu metinde dikkatimizi çeken özellikler şunlardır: A) Bir yargı bildirmesi gereken cümleler birbirine ulaçlarla bağlanmaktadır. B) Türkçe'ye birçok yabancı kelime girmiştir. C) İsim ve sıfat tamlamaları Türkçe kurulmamaktadır. D) (burada gösterilmiş olmasına karşın) noktalama işaretleri yoktur. E) Genel ve soyut anlamlı kavramlar yerine ayrıntılı tanımlamalar geçerlidir. F) Zincirleme tamlamalar kalıp halinde metne yerleştirilmiş, böylece bir yazı disiplininin ilk temelleri atılmıştır. G) Türkçe, Arap imlâsiyle yazıldığı için kendi söyleyiş özelliklerini yitirmektedir.

• 1402 Ankara savaşında zafer kazanan Timur istilâsı, Anadolu'nun tam kendi özgün benliğine kavuşmaya başladığı dönemde güçlü bir Fars etkisini yeniden getirir. Ardından İstanbul'un alınışıyla başlayan, Selçuk-Bizans geleneklerinin mirasını kullanacak olan Osmanlı devlet merkezciliğinin, kültür kargaşası yürürlüğe girer.

• Sinan Paşa'nın (1437-1485) «Tazarrûnâme»si bu bakımdan dikkate değer: «Ey gözlerin nûrı, ey gönüllerin surûrı; başımızın tâcı, ehl-i dilin mirâcı; gönül hânesinin ziyâsı, dil hastasının şifâsı: derd ehlinin enîsi, aşk avâresinin celîsi; dil tahtının nânı, sine serîrînün sultânı; can ikliminin penâhı, gönül şehrinin şehinşâhı... ey Muktedâ-yı cihan, ey Makbul-i Ins ü cân...»

• Burada nesir kafiyesinin (seci-sec') iyice yerleşip amaç olduğunu; anlamdaş (müteradif) kelimeler kullanmanın bir ustalık sayılmaya başlandığını; «cümle» yerine dizelere benzer söz gruplarının simetrik dikkatlerle uygulandığını; Türkçe kelimeler oranında yabancı söz ve tamlamaların geçerli olmaya başladığını... görüyoruz. Sinan Paşa 15. yy. dan sonra nesrimizi etkileyecek olan inşâ tutumunun belirgin temsilcilerinden biridir. İstanbul'un ilk kaası Hızır Bey'in oğlu olmak, ilmiye meslegînden yetişerek müderrislik ve Fâtih Sultan Mehmed'e hocalık ve musahiplik yapmak... ardından gelenlere onu taklit etmeyi doğal ve gerekli göstermiştir.

• Bu arada bazı eserlerin halkın konuşma dilini kullanarak yığınlara seslenme amacı güttüğünü görürüz (Kuran téfsirleri, bazı hadîs kitapları, menkıbevî islâm tarihlerinin bir kısmı, fütüvvetnâmeler, dinî-destânî halk kitapları, halk hikâyeleri... bu arada bazı resmî yazılar...); «Konşıya hediye vireler, azdan çokdan, eğerçi haraç virür kâ-

firse dahi.. Mesele: Konşı evine destursuz bakmayalar. Mesele: Sağ koldan, sol koldan, dahi önünden ardından, kırkar ev konşıdur. Nafaka vireler, ton vireler, kurban eti vireler. Mesele: Konşının itin urmayalar, dîvârına işemeyeler, katı söylemeyeler, ogıancığ.na lâtife ideler, yüzin yuvalar, başın sığayalar, başına yağ dartalar. Mesele: Konşı nesnecik vırse az görmeyeler, hor bakmayalar, uğrayıcak güler yüzle bakalar, ödünç vireler, sayru olsa soralar, çağırırsa, meded derse varalar; ölüsine, düğünine, cenazesine varalar. Evin, davarın sakiayalar. Hıyanetlik etmeyeler avratına, oğlına, kızına, karavaşına...» (Anonim Hadis Kitabı, Bkz. Prof. Fahir İz, Eski Türk Edebiyatında Nesir).

- Şüphesiz bu gibi eserlerin edebiyatla ilgileri yoktur. Halkın eğitilmesi, belli bir dinsel öğretiye göre koşullanarılarak kolayca yönetilmesi için yazılan, yayılan bu gibi eserlerin halkın diline göre ayarlanması, bilinçli bir davranış olmalıdır.

- Yüksek zümre Divan şiirinin etkisinde ve paralelinde gelişen inşâ; yalnızca sanat değerlerine dayandığı için anlamdan çok süse, ahenge, söz oyunlarına... yönelir (Tarihler, Tezkereler, Resmî kitabet örneği olan münşeat mecmuaları, mensur hamseler, siyer kitapları). «Ol eyyâmda âyin-i senâdid-i Kureyş bu idi ki evlâdın kerâyim-i murzi-at-ı kabâyile virüp kendileri ezvâc-ı tâhirât ve zenân-ı tayyibât ile fârig-ül bâl gunûde-i firâş-ı kurbet olurlar idi ve ta'affün-i hevâ-yı şi'ab ve harâret-i rik-i bathâdan gül-i nev-bahar-ı ömr-i nâzenin olan etfâl-i nâz-perver ve hurd-sâli hevâ-zede-i sumüm-i helâk olmaktan sakınurlardı...» (Veysî, 1561-1638, Dürret-üt Tâc).

- Kureyş ileri gelenlerinin çocuklarını eğitmek için göçebe kabilelere verdiklerini anlatan bu bir-iki cümlecik yazının, üç dilin olanaklarıyla nasıl bir süs ve gösteriş özeni yüklendiği apaçıktır. Böylece Osmanlı inşâsı, hemen bütün örneklerinde artık nesrin özelliklerini unutur; A) Anlamdaş (müteradif) kelimeleri yanyana kullanarak, B) Kelimeleri ve söz guruplarını kafiyelendirerek (Sec-i murassa', Sec'-i mutarref, Sec'-i müvâzî), C) Bir düşünce bildiren cümlecikleri çeşitli ulaçlarla (bağ fiil) uzatarak, D) Süs ve gösteriş sağlayacak söz oyunlarıyla besleyerek, E) Türkçeyi büsbütün unutarak... bambaşka bir yola dökülür. Böyle bir inşâ ile düşünce hayatının olamıyacağı, fikir nesrinin oluşamıyacağı bellidir.

- Yüksek zümre yazarlarının bir bölüğünün nispeten daha süssüz ve sade bir anlatımla yazış tarzlarına uzmanlar «orta nesir» gibi bir yakıştırmayı ad yapmaktadırlar (Bkz. Fahir İz'in adı geçen eseri). «Anderya Dorya İnebahtı Körfezine girmek tedârükinde olup Hayreddin Paşa Bahşîlere vardukda direklere âdem çıkarup Aya Mavre ve

İncir limanı önünde gemi direkleri göründi. Cümle bir yerden dümen doğrıldup hâzır-baş yüridiler. Kâfir dahi gördükde taşra çıkup ol tarafun rüzgârı muvafık olmağla ehl-i islâm havfe düşdiler... Derhal Paşa-yı Gaazı iki âyet yazup gemisünün iki tarafına bırakdukda rüzgâr sâkin olup barçalar hareketten kaldı. Kıssadan hisse budur kı serdâr olan nâmdârler yalnuz esbâb-ı cismâniyeye i'timad itmeyüp kaadir oldukları kadar esbâb-ı rühâniyyeye dahi riâyet ve i'tibar eylemek lâzumdur...» (Kâtip Çelebi, Tuhfet-ül Kibâr fi esfâr-il Bihâr).

• Halk edebiyatında mensur eserler olmadığını, yalnızca saz şairlerinin bazı toplantılarında halk hikâyelerini saz eşliğindeki manzumelerle besleyerek sözlü olarak anlattıklarını, bunların sonradan derlendiğini söylemiştik. Divan edebiyatındaki mensur eserler de şu konulardadır: I) Dinî Metinler: Tefsir, hadîs, Akaaid, Fıkıh, Tasavvuf, II). Menkıbevî İslâm Tarihi: Siyer, Kısas-ı Enbiyâ, Tezkiret-ül evliyâ, Maktel-I Hüseyin, Tarih. III) Dinî-Destânî Metinler: Destânî Hikâyeler, Menâkıpnâmeler, Masalsı hikâye derlemeleri. IV) Halk Hikâyeleri, V) Destânî Eserler (Dede Korkut, Köroğlu...), VI) Destânî Tarihler: Selçuknâme, Gazavatnâme, Tevârih-i Âl-i Osman... VII) Seyyahatnâme (Evliya Çelebi), VIII) Sefâretnâmeler, IX) Tezkeret-üş Şuarâ'lar ve benzerleri, X) Mensur hikâyeler, hamseler, Mektuplar (Ör. Fuzûli'nin Şikâyetnâmesi. Arapça Farsça eserlerden bu türlerde yapılan çeviriler).

• Kökü Orta Asya geleneklerine dayalı destânî Oğuz hikâyelerinin yazıya geçirilmiş derlemesi Dede Korkut Kitabı (15. yy. sonları, 16. yy. başları) sözlü rahatlığın yanısıra arı bir Türkçenin etkili anlatımına örnektir: «... Oğlan aydur: Ana ağlamagı, mana bu yaradan ölüm yoktur, korkmagıl boz atlu Hızır mana geldi, üç kerre yaramı sığadı, bu yaradan sana ölüm yoktur, tağ çiçeği anan südi sana merhemdür didi. Böyle digeç kırk ince kız yayıldılar, tağ çiçeği divşürdiler...»

• Kendisine bağlanan maaşı vermeyen vakıf yöneticilerinin durumlarını Nişancı Celâlzade Mustafa Çelebi'ye bir mektupla ileten Fuzûli'nin Şikâyetnâme'sinden bir parça: «...Huzurlarına gittim. Bir cem' gördüm. Hikâyetleri perîşân. Ne safâdan onda eser ü ne sıdkdan anda nişan var. Selâm verdim, rüşvet değildir deyû olmadılar. Hüküm gösterdim, fâidesizdir deyû mültefit olmadılar. Eğerçi zâhirde sûret-i itâat gösterdiler, amma zebân-ı hâl ile cemî-I suâlime cevab verdiler. Dedim: Ya eyyühe'l-ashâb bu ne fi'l-I hatâ ve çin-I ebrûdur? Dediler: Muttasıl bizim âdetimiz budur. Dedim: Benim riâyetimi vâcib görmüşler ve bana berât-ı teka'üd vermişler ki ondan hemîşe behremend olam ve padişaha feragat ile dua kılam. Dediler: Ey miskin, senin mezâlimine girmişler ve sermâye-I tereddût vermişler kı müdâm fâl-

desiz cidâl edesin ve nâ-mübârek yüzler görüp nâ-mülâyim sözler işidesin. Dedim: Berâtımın mazmûnu ne içün sûret bulmaz? Dediler; Zevâiddir, husulü mümkin olmaz. Dedim: Böyle evkaf zevâidsiz olur mu? Dediler: Zarûriyyât-i Asitâne'den ziyâde kalsa bizden kalur mu?...»

• On ciltlik Seyahatnâme'si ile Divan edebiyatının en büyük ve özgün mensur eserini vermiş olan Evliya Çelebi (1611-1682), kitabında çeşitli anlatım üslûplarına başvurur. Divan inşâsına özendiği yerler dışında usta bir hikâyeci tekniğiyle meraklı olaylar anlatır, kişileri gerçekçilikle konuşturur, çoğunlukla süssüz ve etkili bir anlatıma dikkat eder; eserinin taşıdığı tarihsel belge değeri, getirdiği geniş bilgi, anılar toplamı ve gözlem zenginliği, bu Seyahatnâme'ye başlıbaşına bir kaynak üstünlüğü sağlar. Konuşma dilinin doğallığını, yer yer de bu anlatımın kusurlarını, deyim zenginliğini kullanır. «Galat-ı meşhur, lûgat-ı fasihden yeğdir» ilkesine dayanarak Arapça, Farsça kelime ve tamlamaları halk ağzındaki halleriyle yaşatır. Kendisinden hemen her zaman «hakir» diye söz eder. Unutmıyalım ki eski toplumumuzun incelik anlayışı kendini küçültüp karşısındakini yüceltme ilkesine dayanır; Bendeniz zât-ı âliniz, fakirhâne devlethâne, arzetmek emretmek, takdim etmek lütfetmek... Aşağıdaki parçada evden habersiz yaptığı ilk Bursa gezisinden sonra babasının öğütleri vardır. Burada eski tarikat öğütleri ile nasihatnâmelerdeki düşüncelerin, belli hayat ve davranış ilkeleri biçimine dönüştürüldüğünü görüyoruz: «Hakir o gün hân-ı gamkînimize varıp peder ü moderin aest-i şeriflerini öpüp huzur-ı şeriflerinde karar ettiğimde peder-i azizim eyitti: «— Safa geldin Bursa seyyahı, safâ geldin!» Halbuki ne cânibe gittiğimden kimsenin haberi yok idi. Gel imdi oğul! Şimdengeri sana seyahat göründü. Allah mübarek eyleye. Amma sana nasihatım var diye elimden yapışıp huzurunda ayak üzre durdurup sağ eliyle sol kulağımı burarak şu nasihata ağaz eyledi: 'Oğul! Âdem yoksul olur, besmelesiz taam yeme. Sırrın var ise sakın avratına deme. Esvabının söküğünü üstünde dikme. İyi adını keme takma. Keme yoldaş olma, zararını çekersin. Sen yürü ileri, gözüm kalma geri. Alay bozma, tarlaya basma, yârân payına sarkma. Bir şey komadığın yere el uzatma... İki kişi söyleşirken dinleme. Nân ü nemek hakkını gözet. Nâmahreme nazar edip ihanet etme. Dâvetsiz bir yere varma. Varırsan emn ü amân yere, ehl-i ırza var. Mahrem-i esrar ol. Her mecliste işittiğin sözleri hıfz eyle. Evden eve söz getirme. ...Dünyada emn ü amân, âhir-i nefeste iman bulasın... Bu pentlerimi gûşûna menkûş eyle' deyip enseme bir sille-i pehlivânî vurarak kulağı burdu, 'Yürü, âkibetin hayrola, elfatiha' dedi...» (II, 57-59).

• Gülhane Hatt-ı Hümâyunu o devrin resmî kitabet üslûbuna göre Mustafa Reşit Paşa tarafından kaleme alınmıştır ve Osmanlı yazı dilinin bütün özelliklerini taşır (Bkz. 100 Soruda 19. yy. Türk Edebiyatı). Günlük yazı için bizde ilk yayımlanan Takvim-i Vekaayi (1831) adlı resmî gazetenin anlatımından bir parça; üstüste çıkan yangınlar karşısında halka duyurulan tedbirler ve sonucu nakkında...: «İktiza-ı kazâ ile cüz'i ve külli hariklerin müteakiben zuhuruna binâen tahaffuz ve intibah manâsına herkes mahallelerini geceleri ikad-ı kanadil ile nevbet benevbet beklemek üzere tenbih buyrulup... ol veçhile yiğirmi gün kadar mahallât ve mîrî anbarları beklenilüp âsârı dahi bilcümle müşahede olunup şimdi hamden summe hamden hâcet kalmadığından hıfz-ı ezelîye istinâden herkesin arâmalarına ruhsat buyrulmuştur.» (Tanzimat, 866)

• Bugün anladığımız ölçüde cümlenin ihmal edildiği eski nesrin özelliklerini özetlersek: 1 - Söz gurupları arasında ses uyumlarına (sec', seci) dikkat edildiğini, 2 - Farsça'dan alınan «ki» bağının fazlasiyle tekrarlandığını (metinlerde «kim» olarak geçer), 3 Arapça ve Farsçadan alınan atıf edatı «ve» nin (vü, u, ü şeklinde de olabilir) çok kullanıldığını, 4 - Noktalama işaretlerinin bulunmadığını, 5 - Cümle gibi düzenli fikir kümesi olan paragraf alışkanlığının hiç yerleşmediğini, 6 - Söz guruplarının ulaçlarla (bağ fiiller) birbirine bağlandığını, 7 - Arapça, Farsça isim ve sıfat tamlamalarının yerleştiğini, 8 - Amacın süsleme, etkili ve ahenkli bir anlatım sağlamaya yöneldiğini, 9 - Anlamdaş kelimelerin yanyana getirilmesinden güzellik beklediğini, 10 - Nesirde düşüncenin, özün değer taşımadığını... görürüz. Bu alışkanlıklar Tanzimattan sonra da sürecektir. 1874'de yayımlanan Gil Blas çevirisinden: «Artık bu hallerden dolayı mükedder ve mağmum olarak imrâr- vakt etmekte ve kut-ı lâyemut taayyüş etmekte olduğumdan ve beraberimde bir beslemeden maada bir kimesne bulunmadığı cihetle güşe-i vahdeti ihtiyar ile fakr-i hâlim için hiç muzdarip olmayarak sabr ü tahammül etmekte idiysem de fakat zevcimin benimle müvâdea eylediği esnada dünyanın kangı köşesinde bulunursa bulunsun sıhhat ü âyifetine dair bana haber ve mâlûmat vereceğini vaad etmiş olduğu halde sevgili bir zevcimin peyâm-ı dil-ârâm-ı âfiyyetine destres olmadığımdan nâşı âh ü enin ve feryâd ü figaan ile geçerdi...» (Şafak gazetesi).

Soru 46 : Tanzimattan sonra nesir'de bir değişme olmaz mı? Nasıl?

• Gülhane Hatt-ı Hümâyunu'nun (1839) başlattığı Tanzimat çağı,

başlangıçtaki bütün niyetlere karşın kendi ilkelerini yayacak kuşağı yetiştirmeden hiç bir başarıya ulaşamaz. Ancak 1860'da ilk özel fikir gazetesini çıkaran Şinasi; düşünce ile sözün, konuşma ile yazının sıkı ilişkisini belirleyerek işe başlar: «...Tarife hacet olmadığı üzre kelâm, ifade-i meram etmeğe mahsus bir mevhibe-i kudret olduğu misillû en güzel icad-ı akl-ı insânî olan kitabet dahi kalemle tasvir-i kelâm eylemek fenninden ibarettir. Bu i'tibâr-ı hakikate mebni, giderek, umum halkın kolaylıkla anlıyabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak mültezem olduğu dahi, makam münasebetiyle şimdiden ihtar olunur...» (Tercüman-ı Ahval, sayı 1).

• Münif Paşa'nın yönetiminde çıkarılan ilk derginin (Mecmua-i Fünûn, 1862) ilkesi de aynıdır: «...Herkesin anlıyacağı surette sehlü'l-ibare olmak üzere...». Görülüyor ki edebiyatımızda nesir, dil sorunundan ayrılamamaktadır. Çünkü bir düşüncenin iletimi için yazarla okurun birleşebileceği bir dil ve anlatım gereklidir. Bunun için eserle seyircinin ortaklaşacağı tiyatro temsillerini, gazetelerin yaygınlaşmasını, bir dereceye kadar da hikâye ve romanın başlayışını beklemek gerekecektir.

• Fransızca'dan yapılan ilk çeviriler bile, eski dil ve anlayışın egemenliği altındadır. Yusuf Kâmil Paşa, Fenelon'dan aktardığı eserde (Terceme-i Telemak, 1859), Kalipso'nun «Ne' arıyorsunuz ve pederiniz kimdir?» sorusuna şöyle cevap verir: «— Pederim İtakya cezîresi hükümdârı olup içtima-ı hükümdârân ve ser-âmedân-ı büldân ile on sene mütemâdiyen muhasara ve tahrip kılınan şehr-i şehîr-i Turva'da ve miyâne-i Yunânlıyân ü Asya'da cengâverlik ve mecâlis-i meşverette rey-perverlikle şöhret-yâb olan Ülis'tir ki müddet-i medîde vatan ü memleketinden cûdâ vü bâid ve seyr-i sefer-i deryâda nâbedîd olduğundan, vâlidem ile bile hayat ü memâtından bî-haber kaldığımızdan araya araya sâik-i kader beni buraya ilkaa eyledi...» Bir tasvir bölümünde değil konuşmada bile böyle bir anlatımın tutturulması: A) İnşâ geleneğinin etkisi, B) Eserin tam tamına değil konusunun özetlenişiyle aktarılması yüzündendir. Bu dönemdeki bütün çeviriler eserin aslına bağlı kalmamak koşuluyla hep serbestçe yapılacaktır (Bkz. 100 Soruda 19. yy. Türk Edebiyatı, 141-146).

• Şinasi'nin —bize şimdi anlaşılması güç gelen— asıl başarısı, yazılarında cümle'ye değer vermesi, ilk noktalama işaretlerini kullanma gereğini duyması, «bililtizam lisan-ı avam üzre kaleme alınmıştır» diyerek sahne dilini bulmasıdır.

• Tanzimat döneminde gazetelerin çıkması, fikir yazılarının doğması, tiyatroların kuruluşuyla çeviri ya da yerli eserlerin oynanışı, da-

ha sonra hikâye ve roman türünün ilgi görmeye başlaması... nesrin gelişimini etkileyen değişikliklerdir. Bu türlerde çalışmak isteyen yazarların ilk zorlukları, Osmanlıcanın üç dilin karışımından ileri gelen zorluğu ile eski inşâ alışkanlığının kolayca silinmeyen baskısından doğar. Sade ve anlaşılır yazmayı gerekli bir amaç değil. bilgisizlik ve acemilik sayan görüşlere karşı Namık Kemal, İnşâ yolunda başarılı yazılar vererek yeteneğini onaylatmak yoluna giaer (Bârika-i Zafer...). Aslında her tür, biçimsel özellikleri gereği, kenai anlatımını belirler. Söz gelimi romandaki bir tasvir bölümü ile bir oyundaki konuşmalar, makaledeki kuru öğreticiliğin karşısında söylevlerin etkili tekrarları, bir denemenin kişisel edası ile bir eleştirinin nesnel havası arasında anlatım bakımından köklü ayrılıklar olacaktır. Ama ilk Tanzimat yazarları, bu türsel ayrımlara dikkat etmedikleri için, hemen her zaman süslüce bir anlatımı amaç edinmişlerdir. Örneğin Namık Kemal'in roman ve oyun kahramanları, tıpkı yazarları gibi konuşur; Namık Kemal gibi «hitabet ederler».

• Bârika-I Zafer'den bir parça: «... Amma aeryâ cihetinden ahenin sedd-i zincir, setâîn-i hümâyuna dühul-i Halîç'te pây-bend-i tehir olmakla mühendisân-ı tesis-ül eşkâl tedbir ve mümârisân-ı cerr-l eskal-i dâr ü gîr tertib-i âlât ve edevât ve bezl-i ikdâmat edip kuvve-i bâzû-yi Tehemten tenani Behram-pesent ve ianet-i mevâşi-i kûh-I kûhânı kehkeşan kement ile birkaç fülk-I felek misal-I keşti-i Nuh gibi şevânik-i cibâle is'at ile beyreyab-ı feyz ü fütun ederek pişinde melâike-i fevz ü nusrat.....» (Namık Kemal, 1862)

• «...Bu kadar muhataraları ihtiyar ettiğinizi tasavvur ettikçe hayretimden ne söyleyeceğimi bilmiyorum. Fakat ne yalan söyliyeyim sevincimden de çıldıracağım geliyor. Dünyada hiç bir gönül olmasa gerektir ki muhabbetine bundan müessir bundan bedihî delil göstermiş olsun. Kendi tecrübelerim meydanda duruyor. Zanneder misiniz ki yanınıza birinci defa tenha geldiğim gece nikaabımın hiffeti, cârımın ziyneti tesadüf kabîlindendi. Sanır mısınız ki geçen akşamki macerada nikaabımı açtıktan sonra kapamak hatırıma gelmedi. Bir kadına göre imkânın niayeti addolunacak derecelerde muhabbetime deliller göstermiştim, nazarınızda hiç birinin hükmü olmadı...» (Cezmi'den, Perihan'ın Âdil Giray'a mektubu, 1880).

• Servetifünun dönemindeki büyük dil yanılgısından sonra —ki bu dönemdeki roman dili bile anlaşılması iylce güç, çok uzun cümleli, süslü ve özenlidir— çağdaş edebiyatımızın türler zenginliği başlıyacaktır. Özellikle II. Meşrutiyeti izleyen yıllarda gazetecilik gelişecek, fikir yazıları çoğalacak, sade dil (Yeni Lisan) akımı ile düşünce ha-

yatı başlayacaktır. Çağdaş edebiyatımızın düşünce nesrini geliştirecek bütün kalemleri bu dönemde edebiyata başlarlar. Nesrimizin hangi yollarla hangi amaçlara yöneldiğini edebiyat türleri konusunda da göreceğiz.

ŞİİR

Soru 47 **Şiir nedir? Nazımla şiirin ilişkisi?**

• Şiir (Aslı Arapça şi'r, çoğulu eş'âr; kök anlamı anlama, fehm, idrak) edebiyat sanatının bir türüdür. Ulaşılabilen en yüksek edebiyat değerini taşıyan söz sanatı. Dili kullanarak insan üzerinde en yoğun, en etkili, en güçlü, en gerekli izlenimleri yaratan sanat gücü. Nazmın nasıl bir «anlatım yolu» olduğunu ilgili konuda gördük (Bk. Soru: 9-23). Şiir bir değer, nazım bir yol; şiir bir amaç, nazım araçlar topluluğu; şiir bir edebiyat türü, nazım edebiyatın bulup kullandığı anlatım tarzlarından biridir. Ne var ki genellikle şiir düzeyine nazım yoluyla ulaşıldığı için çok zaman şiirle nazım birbirine karıştırılmış her manzum eserde şiirsel değerlerin varlığına inanılmıştır. Bunun için mısra, beyit gibi nazım birimleriyle gazel, kaside... gibi nazım şekillerinin ve konularına göre ad alan bazı manzum yazıların (yergi, övgü, yakarı...) tümüne birden aksâm-ı şi'r - Şiirin kısımları denmiştir.

• Edebiyat, şiirle başlar. İlk çağ söz ürünlerinin müziksiz olmadığını biliyoruz. Böylece bir ezgi eşliğinde tanrı Hermes'in sunduğu ilk lirik şiirler (nağme ve söz gücü) önce, güzel sanatların koruyucusu olan Apollon'u etkilemiştir. Şiirin ahenk ve ritmle birlikte ortaya çıkması, söz gücünün ses etkisiyle birlikte kaynaşması... bugüne kadar ne kadar değişik şiir anlayışı çıkarsa çıksın.. vazgeçilmeyen iki değeri ortaya koyar: Şiir bir yandan dilin ortak kelimeleriyle iletilen bir anlam sanatıdır; bir yandan kelimelerdeki ses olanaklarını etkiyle yoğunlaştıran bir ahenk dikkatidir.

• Edebiyat dünyasında sayısız şiir tanımına rastlıyacağız. Ama bu nitelemeler de bilimsel açıdan değil gene de sanat açısından, edebiyat ölçüsüyle yapılmış tanımlardır. Onun için kişisel üslûp özellikleri ve konunun önem verilen yanıyla birbirinden ayrılacaklardır. Üstelik şiir gücü, en ilkel toplumlardan bugüne kadar her yerde hemen hemen kutsanmış, hayran olunmuş, inançla değerlendirilmiş, yüceltilmiştir. Başka türlere göre şiirin başkalığı buradadır. Bir romancı, bir oyun yazarı, bir fikir adamına karşılık bir şair; doğuştan özel ayrıca-

lıkları olan, ulusun dilini en büyük güçle kullanan, toplumun bütün kişilerine kolayca ve etkiyle ulaşan, nerdeyse sihirli ve bilinmez bazı özelliklere sahip kişidir. Bu değerlendirme; şiirin akıldan çok duygu dünyasına, eğitimden çok yeteneğe, düşünceden çok duyarlığa, çalışmadan çok esine, nihayet doğrudan doğruya güzelliğe ulaşan özgün buluşlara dayanmasındandır. Nesirdeki doğal mantık dizisi ve dilbilgisi kuralları, hemen her insanda ortaktır. Bu bakımdan ne kadar güzel konuşursa konuşsun bir kişiye hayran olunmaz, beğenilir, övülür, aranır. Ama bir şairin karşısında hayranlık saygısı duyulur, anlaşılmaz bir güzellik kaynağının sahibi diye tapkıyla bakılır. İnsanlığın ilk çağından başlayan bu toplu tavır, bugün de değişmemiştir.

• Şair bir edebiyatçı, bir söz sanatçısıdır. En ilkel toplumlardan bugüne; toplumun kutsanan bir sözcüsü, insancıl duyarlıkların en iyi söyleyicisi, ortak coşku, sevgi, ilgi ve duyguların bulucusu ve iletici sayılmıştır. Buna göre toplumsal değişimler oranında şiir de, şair de görev ve önem yüklenecektir. Yani güzellik anlayışı gibi söz güzelliğinin özü ve en yoğun gösterisi olan şiir de zamandan zamana, toplumdan topluma, modadan modaya, bir yerde de eğitim yoluyla beğenileri incelmiş kişiler arasında çeşitli düzeyler doğacağı için insandan insana ayrılık gösterecektir. Şairin önemi ve değeri hemen hep aynı kalmakla birlikte şairin yükleneceği görev, sesleneceği dönemlerin özelliklerine göre değişime uğrar.

• Eski dönemlerde nazmın yetenek ve bilgiye dayanan etkisi fazlasıyla önemsenmiş, her manzum eser şiir sayılmış; her nâzım, şair saygısı görmüştür. Manzum sözün halk içinde kulaktan kulağa, ezberlenerek, kolay çağrışımlarla hatırlanıp tekrarlanarak yayılma genişliği bulması, eski toplumlarda sözün etkisine önem veren otoritelerin şairleri kollamaları gereğini duyurmuştur. Hükümdarların, peygamberlerin dinsel yetkililerin en çok değer verdikleri ve etkilerinden yararlandıkları kişiler şairler olmuştur. Burada «şair» tipinin tasvirini konu edinen bir metine bakabiliriz:

ŞAİR

Eşyâyı tanırken hepimiz sâde dışından,
Esrârına yol bulduk onun anlatışından.
Cemşîd eli dökmüşse nasıl câma sabûhu,
Mânâyı odur lâfza koyan, maddeye rûhu.
Bir mûcizenin lûtfuna ermiş gibi yer yer,
Can buldu asâsiyle dokundukça şekiller:

Bülbüldeki sevdâyı sezip güldeki hüsnü
Nakşetti onun kudreti dünyâya ledünnü.
Her şekle hulûl ettiği günden beri bir can,
Pervânede âşık görünür, şûlede cânân.
Şâir kanı gezmiş gibi mermer damarında,
Hulyâlar uçar heykelin âmâ nazarında,
Şi'rinde hayâl etmese endâmını yârin,
Yalnız baş ucundaydı güzel servi, mezârın
Gün geldi hayât ufkunu dar bulau cihanda,
At sürdü şeref mülküne Fâtih'le bir anda;
Gün geldi Muhammed'le nebî hâline girdi,
Gök perdenin ardında ne sır varsa belirdi.
Onlar ki beşer hayrına doğmuş, yaşamışlar,
Onlardan eserdir bu duyuşlar, bu dalışlar...
Onlar ki yanan fecr idiler dağda, denizde,
Her manzara onlardan akistir içimizde...
Onlar ki bugün gökte birer kasra çekildi,
Devrinde fakat hangisi mes'ud olabildi?
Varsın seni **ömrünce azâbın kolu sarsın,**
Şair! Sen üzüldükçe ve öldükçe yaşarsın!

(F. N. Çamlıbel)

//. .//. .//. .// (Mef'ûlü Mefâîlü Mefâîlü Feûlün)

• Oscar Wilde'ın bir sözü vardır: «Ressamlar, Taymis üzerinde sis yaptıkları günden beri Taymis üzerinde sis vardır». Buna göre şairler, bir toplumun ortak duyarlığını yaratan, insanların doğaya ve olaylara bakışını düzene koyan, herkesin duyup da söyliyemediği bazı izlenimleri en güzel şekilde dile getiren eserleriyle uluslarının sözcüsü olan kişilerdir.

• «Türkçülüğün Esasları»nda Ziya Gökalp şöyle der: «Her millette güzellik telâkkisi başkadır. Bir milletin güzel gördüğü şeyleri, diğer millet çirkin görür. Bu suretle zevkin millî olması lâzım gelir. Gerçekten de her milletin millî bir zevki vardır. Eğer bir millet, millî zevkinden uzak düşmüşse sanat sahasında yaptığı şeyler, hep âdi taklitlerden ibaret kalır. Osmanlı şairleriyle münşîleri buna örnektir. Çünkü onlar, millî zevki tamamiyle kaybetmişlerdi. Yazdıkları şeyler, ya Acem taklitlerinden veya Fransız taklitlerinden ibaretti. O halde estetik sahasında yükselmek isteyen bir millet, her şeyden önce millî zevkini bulmağa çalışmalıdır...» (1924).

• Bu ilkeler, ilk ifadesini Ziya Paşa'nın «Şiir ve İnşâ» (1868)

makalesinde bulmuştur: «Şiir her kavimde tabiidir. Rûy-i arza ne kadar milel ü akvam gelmişse, cümlesinin kendilerine mahsus şiirleri vardı...» Şiirin önce bir dil sanatı oluşu, onu ulusal kaynağa bağlı kılar. Ayrıca işlediği konuların, yaşanan toplumdan çıkışı da, evrensellikten önce ulusallığını sağlar. Ancak «Bir milletin güzel gördüğü şeyleri diğer millet çirkin görür» şeklindeki genelleme de doğru olmamalıdır. Toplumlar birbirinden uzak, birbiriyle tamamen ilgisiz iseler belki; ama uygarlık düzeyleri bakımından aynı çağ ve dönemi yaşayan komşu ve yakın toplumlarda güzellik anlayışı birbirine karşıt değerlerde olmaz. Örneğin resim, müzik, mimarlık, dans, sinema dallarında ortak bir Avrupa, bir Batı sanatı vardır ki bu uygarlık dairesindeki bütün uluslarca paylaşılır. Çevirinin şiir değerini değiştiren zorluğu olmasa belki ortak bir Avrupa şiirinden bile söz edilebilir. Tıpkı İslâm ortak uygarlığında aynı beğeni ölçüsüyle paylaşılan bir Arap-İran-Türk şiiri olduğu gibi.

• Güzelliğin mutlak bir ölçüye dayanmadığı, bir değer yargısı olarak toplumdan topluma değiştiği bellidir. Bir şey daha var. Toplum ve zaman ayrılıklarından başka, bireylerin de beğeni düzeyleri değişikliği eklenir buna. Onun için şiir de tarih boyunca gelişen, birbirine aykırı modalarla değişen bir sanat olur. Her ikisi de kendi gelenekleriyle yüzyıllarca belli ilkelere dayanmış olan Divan ve Halk şiirimizde bu sorunlarla uğraşılmamış, şiirin nitelikleri üzerinde yazı yazılmamıştır. Sadece bazı dikkatler, öğüt biçiminde dile getirilmiştir. Örneğin Mercimek Ahmet'in Farsça'dan (11. yy. Keykâvus) çevirdiği (15. yy.) Kâbûsnâme'nin «Şairler terbiyetin beyan eder» bölümünden: «Ey oğul, şair olup şiir eyitmeğe kasdetsen cehdet ki şiirde sözün murabba ola yani rüşen ola, açık ola... Zira şiiri halk için eydürler, kendi kendileri içün eyitmezler... Amma şiir gerektir ki hemen vezne ve kafiyeye kani olmaya. Pes sen dahî hayalsiz ve tertipsiz ve sınaatsız şiir eyitme... Sözü müstear söyle, amma istiareyi imkânla söyle...»

• Böylece şiirle nazım kavramları yüzyıllarca aynı şey sayılmış, İlkin Recaizade Ekrem, şu ölçüyle buna karşı koymuştur: «...Her mevzun ve mukaffa lâkırdı şiir olmak lâzım gelmez. Her şiir, mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi...» (Takdir-i Elhan, 1886). Buna karşın şiirimizde nazımdan ayrılan özellikler önemli olmamış, sadece Servetifünun döneminde «Mensur şiir» yazma denemelerine geçilmiştir. Bu akım, önemli eserler vermemişse de şiirle nazmın aynı şey olmadığı kanısını yerleştirmeye yaramış; şairlerin klâsik biçimler karşısındaki özgürlüğünü sağlamıştır.

Soru 48 : Şiiri tanımlamaya çalışan sözlerin örnekleri ve özellikleri nelerdir?

● «Bir kavramı bütün ögeleri ile eksiksiz anlatmak, özel ve temelli niteliklerini sayarak bir şeyi tanıtmak» (târif), eskiden şöyle nitelenmiş: «Efrâdını câmi, ağyarını mâni olmalıdır.» Bu duruma göre tanımlanan «şeyin» bütün bireyleri, örnekleri, az çok değişik özellikteki bütün cinsleri aynı tanım içinde toplanmış olmalı; o «şeye» yabancı olan her şey tanımın sınırları dışında bırakılmalıdır. Sanat eserleri güzellik kavramına bağlı olduğu —güzellikse göreli (izâfî) bir değer yargısı olduğu— için herkesin üstünde birleştiği kesin tanımlara sanat alanında rastlanmaz. Örneğin sanat kelimesinin Türkçe Sözlük'teki karşılığı şöyledir: «1 - (Arapça) zanaat (maddeye dayanan gereksimeleri karşılamak üzere yapılan ve az çok el uzluğu isteyen belirli iş: Demircilik, marangozluk birer zanaattır.), 2 - Güzellik karşısında duyulan heyecan ve hayranlığı uyandırmak için insanın kullandığı yaratıcılık (Güzel sanatlar: Edebiyat, müzik, resim, heykel, mimarlık, tiyatro gibi insando heyecan ve hayranlık uyandıran sanatlar). «Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü»nde (Adnan Turani) sanatın karşılığı: Alm. Kunst; Fransızca ve İngilizce'de art; Yaratıcı biçimlendirme eylemi. Güzel Sanatlar (Yoğrumlu sanatlar): Alm. bildende Künste; Fransızca arts plastiques; İngilizce shaping arts; Osmanlıca fünun-ı şekliye; Üç boyutlu anlatımı olan resim, heykel ve mimarlık sanatları. Aynı şekilde «Türkçe Sözlük»de şiir: Vezin, uyak, ses uyumu gibi duygulandırıcı ögelerle süslenmiş olup güzel imgeler taşıyan sanatlı söz, koşuk, deyiş. Ferit Devellioğlu.nun «Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat»inde şi'ir: edebî değeri olan nazımlı ve kafiyeli soz. Bu bakımdan şiir üstüne söylenmiş sözlerde —bütün sanat konularında olduğu gibi— kişiden kişiye değişen izlenimlerin, tutumların, değerlendirmelerin nitelemelerini göreceğiz. Çoğu şiirin etkisini belirlemeye çalışacak, bir bölüğü şiirin değerini yüceltmeye çalışacaklardır. Şiiri —en geniş anlamıyla— «Manzum olmakla birlikte bir duygunun, bir buluşun güzelliğe ulaşan ifadesi» diye anladığımız zaman da, iş bitmiş olmaz. Burada kullanılan kelimelerin her biri üzerinde ayrıca birleşmek gerekir: **Manzum, buluş, güzellik, ifade, gerekli duygu.** Aşağıda şiir konusundaki sözlerden bir kısmını bulacaksınız:

● Şiirin orta hallisi veya kötüsü için kurallar, ustalıklar bir ölçü olabilir. Ama iyisi, yükseği, harikulâdesi aklın kurallarını aşar. Onun güzelliğini tam ve sağlam olarak görenler, bir şimşeğin ihtişamına benzer bir parıltı görmekle kalırlar. Büyük şiir muhakememizi tatmin etmez, allak bullak eder. (Montaigne)

- İçinizde olmayan şiiri başka hiç bir yerde bulamazsınız. (Shelley)
- Gerçek şiirin her güzel mısraında söylenilenden birkaç defa fazlası vardır. (A. de Musset)
- Şairin kullandığı kelimelerde insanlar için çeşitli mânalar vardır; herkes beğendiğini seçer. (R. Tagore)
- Şiir hem at, hem de dizgindir: İlham ve işçilik. Atsız dizgin yahut dizginsiz at değil. (Tristan Derême)
- İnsan iyi anlamadığı bir sözden heyecan duyabilir. (R. de Gourmont)
- Şiir, seçmek ve gizlemek sanatıdır. (Chateaubriand)
- Şiirin ilkesi, insanın üstün bir güzelliği özlemesidir. Bu ilke bir coşkunlukla, bir ruh taşkınlığında kendini gösterir. Bu coşkunluk, aklın yoğurduğu hakikatın dışındadır. (Ch. Baudelaire)
- Şiir aklı yani bilinci atmaz; amacı bilinç altını bilince çıkarmak ve sonra sihirli bir dönüşle bilinci biliçaltına mal etmektir. (Pierre Mille)
- Kurallar şiirden çıkar; kaç çeşit gerçek şair varsa o kadar da gerçek kural vardır. (G. Bruno)
- Shakespeare'i anlamak için İngilizce bilmek yetmez; ayrı bir dil olan Shakespeare'ceyi de bilmek gerekir. (A. de Vigny)
- Bazı kimselerin şiir hakkında yarım yamalak bir fikirleri vardır; başka başı kimseler de o yarım yamalak fikirleri yarım yamalak anlarlar. Bu, onlar için, şiirin bir çeşit tanımı olur. (Breton-Eluard)
- Şiir sanatı, zaafları güzelliklere çeviren bir simya ilmidir. (Aragon)
- Şiir öyle bir ayrı dildir ki başka hiç bir dile çevrilemez; hatta yazılmış göründüğü dile bile. (Jean Cocteau)
- Bir şiirde önemli olan ne söylenendir, ne söyleyiştir, ne anlamdır, ne de musiki. Başka bir şeydir, tarif edilemez. (J. Cocteau)
- Ne masayı anlatacağım diye masa kelimesini kullanacaksınız, ne kuşu anlatacağım diye kuş kelimesini; ne de aşkı anlatacağım diye aşk kelimesini. (J. Cocteau)
- Şiir tarif edilebilseydi yüz türlü değil bir türlü şiir tarifi olurdu. (Kléeber Haedens)
- Bir ulusun duygu ve düşünce sanatlarındaki üstünlüğünün şaşmaz ölçüsü, şiir kültüründeki yüceliğidir. (Voltaire)
- Şair kişisel duygularını anlatmaktan ileriye gidemediği sürece ona şair denemez; dünyayı kendine mal etmesini bildiği, bunu dile getirebildiği zaman şair olur... (Goethe)

● Şiir olmayan yerde insan sevgisi de olmaz. İnsanı insana ancak şiir sevdirir. Şiir, insanı insana yaklaştıran şeydir. (Sait Faik)

● Gerçek şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka bir amacı yoktur. Kendisinde başlar, kendisinde biter. Bütün soyluluğu da buradan gelir. (Paul Valéry)

● Şiir sanatının büyüklüğü evrensel olmasındadır. Şiirin içinde taşıdığı evren, kişiliğini sınırlayan çerçevelerden ne ölçüde taşıyorsa şair o ölçüde büyüktür. (Tristan Tzara)

● Şiir, zarif bir düşünce ile kaynaşmış musikidir. Düşüncesiz musiki sadece musikidir; musikisiz düşünce de sadece nesirdir. (E. A. Poe)

● Şiirleri insanlar yaratmaz, İnsanın içindeki tanrısal taraf yaratır. Eğer bu yanı varsa şiirini söyler. İnsandaki bu tanrısal tarafta şiir yoksa belki gene şiirler söyleyebilir; ama bunu yapmasa daha iyi olur. (Yüan Mei)

● Şair heceleri saymaz, söylediği mısra vezne uyuyor mu, uymuyor mu diye araştırmaz; söyler, söylediği söz kendiliğinden ölçülü olur, aksamaz. (Nurullah Ataç)

● Sanatından ayrılmayan güçlükler bir adama fikirler getirirse o adam şairdir; aynı güçlükler bir adamın fikirlerini götürürse, ortadan kaldırırsa, o adam şair değildir. Rüyasını bile yazmak isteyen şair, uyanık bulunmak zorundadır. (Paul Valéry)

● Şairin büyük çoğunluğa seslenmeyi denemesi pek iyi bir şeydir çoğu zaman. Bu işi sanatını alçaltmadan başarabilirse aynı anda yükseltebilir de sanatını. (Roger Caillois)

● Şiir, hiç şüphe yok, var olan gerçekleri mit (mytos) haline, henüz ortaya çıkmamış olanın şifresi haline çevirme sanatıdır. Bir öteki dünyanın dinsel özlemini duyurmak değil söz konusu olan; bu dünyanın sonsuzluğunun açık anlamını vermektir bize. (Roger Garaudy)

● Olanı değil onun uyandırdığı duyguları anlatmak istiyorum. Şiir sadece kelimelerle kurulmuş olmayacak, söylemek istenilen şeyleri duyuracak; bütün sözler duyguların önünde silinecek. (S. Mallarmé)

● Şiirin konuları hiç eksik olmayacaktır; çünkü dünya o kadar büyük, o kadar zengin, hayat o kadar değişik manzaralı ki... Hiç bir gerçek konu yoktur ki şair onu gereği gibi işlemesini bildiği andan itibaren şiirden yoksun olsun. (Goethe)

Soru 49 : Şiir nasıl doğmuştur? Konularına ve biçimlerine göre ayrı ayrı adlandırılmış mıdır? Ne şekilde?

● Şiirin başlangıcını, evrimini düşünen; şiirin ne olduğunu anlamak için nasıl ortaya çıktığını araştıran pek çok çalışma vardır. Bu yüzden bugünkü kitap şiirinden çok, okur yazar bile olmayan halkın arasında yaşatılan, herkesin ortak malı olarak sevdiği ilkel örneklerden yola çıkılmıştır. Her önemli olayı kutlamak yu da anmak için bestelenen, uydurulan türküler; ustalığını bir önceki kuşaktan öğrenerek sürdüren halk sanatçılarının sözcülüğüyle çeşitli toplumlarda bugün de yaşamaktadır. Aşağıda, **George Thomson**'un «Marksizm ve Şiir» adlı denemesinin yoğun bir özeti vardır (Çeviren Cevat Çapan, 1936):

● «İnsan, doğayı deneti altına almak için kullanmaya başladı araçlarını. Bunu başarmaya uğraşırken, doğanın, insan iradesinin dışında, kendi yasalarına göre yönetildiğini anladı... zamanla doğadaki yasaların nesnel gerekliliğini tanıyarak onları kendi amaçları uğrunda kullanma gücünü elde etti. Bu yasaların kölesi olmaktan kurtulup onlara hükmetmeyi başardı. Öte yandan doğal yasaların nesnel gerekliliğini anlıyamadığı sürece, çevresindeki dünyayı kendi isteğine kalmış bir hareketle değiştirebileceğini sandı. **Büyünün** temeli budur. Büyüyü, gerçek tekniğin eksiklerini tamamlıyan, aldatıcı bir teknik olarak tanımlayabiliriz. Üretim çalışmaları topluca iken bir ezginin eşliği olmadan iş yapılamıyordu. Böylece konuşma, asıl üretim tekniğinin bir parçası olarak ortaya çıktı.. Vahşilerin bugün bile yaptıkları yansılama (mimetic) dansları, buna örnektir.. Böylece bütün dillerde iki konuşma biçimi olduğunu görürüz: Biri, insanların birbiriyle bildirişmelerine yarayan bildiğimiz günlük konuşma; öbürü de toplu olarak törenlerde kullanılan, daha yoğun, olağan dışı, ritimli ve büyüsel olan şiirsel konuşma. Bu açıklamaya göre şiir dili, genel olarak ritim, müzik ve düş niteliğini daha çok koruduğu için konuşma dilinden daha ilkeldir.. İlkel insanların konuşmaları ancak şiir için düşündüğümüz ölçüde ritimli, ezgisel ve olağan dışıdır. Günlük konuşma şiirsel olunca, şiir de büyüseldir. Bildikleri şiir türküdür, türkü söyleyişleri ise her zaman gövdesel bir hareket eşliğindedir ve bir başka büyü görevini yerine getirir. Dış dünyayı taklit yoluyla etkileme, düşü gerçeğe uygulama amacını güder... Hemen bütün ilkel duaların; sesçil ve ritimli, eğretileme ve ses yineleme etmenleriyle zengin, garip titreşimler ve tekrarlardan yararlanan bir yapıda olduğu görülmektedir. Hepsinde gerçekleşmesini istediğin şeyin gerçekliğini öne sürerek onu gerçekleştirmiş olmak amacı vardır... Böylece şiir, büyüden çıkmış olur.. Neden şairler olmıyacak şeyleri özlerler? Çünkü şiirin büyüden aldığı, başlıca görevi

budur da ondan.. Vahşiler yansılama danslarında insanüstü bir çabayla düşlerini gerçekliğe dönüştürmeye çalışırlar.. Şair de dünyaya karşı öznel tutumuyla aynı davranıştadır. Ritim, perde ve temposu belli aralıklarla düzenlenmiş sesler dizisi diye tanımlanabilir. Fizyolojik bir başlangıcı vardır; belki de yüreğin vuruşuna bağlanabilecek bir başlangıç.. İnsan, ritmi, araçların kullanılmasıyla geliştirir.. Bugün de yaşayan iş türkülerinin görevi üretim işine ritimli coşturucu bir nitelik katarak onu hızlandırmaktır.. Kültür tarihinin her döneminde, yeryüzünün her yanında iş türkülerine rastlanır.. Zamanla türküler çalışma sürecinden ayrılarak boş zamanlarda, dinlenme saatlerinde uydurulmaya başlanmıştır. Çalışma sürecinden kopunca heyamolaların değişmez ögesi genişlemeye başlayarak.. «ballad» dörtlüğü doğar. Ballad biçiminde dörtlük bir müzik cümlesi, beyit bir müzik cümleciği, dize de bir müzik birimi olur. Çünkü başlangıçta bir dans biçimiymiş ballad.. Özetlersek; dans, müzik ve şiir dediğimiz üç sanat, bir tek sanat olarak başlamıştır.. bizim anladığımız anlamdaki şiirin gerçekleşmesi için atılan ilk adım, dansın bir yana bırakılmasıdır. Böylece türkü ortaya çıkar. Türküde şiir müziğin özü, müzik de şiirin biçimidir. Daha sonra bu ikisi de birbirinden ayrılır. Şiir, türküden aldığı biçimi kendi mantığının özüne göre yalınlaştırarak korur, ritim yapısı şiirin biçimi olur. Şiir, ritim düzenine bağlı olmaksızın, kendi iç bütünlüğü olan bir hikâye anlatır. Böylece daha sonraları şiirden düzyazı ile yazılmış hikâyeler ve romanlar doğmuş olur. Bu arada salt çalgısal bir müzik türü de gelişir: senfoni, romanın bir karşıtlamasıdır.. Onun için müzik duygusuyla incelediğimiz zaman, şiirde —şiirin yalnız ritim düzeninde değil özünde— bu ilkelerin kalıntılarını görürüz. Sappho'nun Avrupa'nın en eski lirik şiiri olan «Aphrodite'ye Yakarış»'ını incelersek bir çeşit tapınma biçiminin uygulandığını, büyücülükte olmasını istediğin şeyi hayal gücüyle oldurmak tutumunun sürdürüldüğünü, görürüz. Böylece şiirin görevini buluruz: Dünyaya karşı olan tutumumuzda bir dönüşüm yaratmak.

● Eski ve Orta çağda —hatta bugün bile köylüler arasında— şairle halkı birbirinden ayıran okur-yazarlık gibi bir engel yoktu. Gerçi günlük dilden ayrıydı şairin dili; ama gene de hem kendisinin hem de halkın kullandığı konuşma diliydi. Böyle bir düzende herkes şairdir bir yere kadar; bu yüzden adsız kişilerin sanatıdır halk şiiri. Günlük yaşayış içinde kendiliğinden doğar, doğaçtan (irticalî) söyleme yeteneği tükeninceye dek, renk değiştire değiştire, oğızdan ağıza, babadan oğula, yüzyıldan yüzyıla geçer.. bu durumunda bilinçli sanat niteliğinden yoksuncadır.. Oysa bizim dünyamızda doğaçtan şiir düzen kimse kalmamış gibidir. Kâğıt kalem işidir bizim için şiir. Çağdaş şair-

ler arasında şiirleri yüksek sesle okunmamış olanlar bile vardır. Bu şiirler yazılmış, basılmış, yayımlanmıştır. Şimdiki şiir konuşma dilinden daha güç, belli ölçüde bir ön çalışmayı gerektiren yazılı bir sanattır. Yeni şiirin bu özelliğinin yepyeni bir özellik olduğunu unutmamak gerekir.. Uygar şiir, oldukça bireyselleşmiş bir toplumun eseridir.. Ama şiirin görevi; her zaman olduğu gibi, gene de bilincimizi duyular dünyasından düşler dünyasına çekmektir.. Çünkü dış dünyamız uyanık yaşayışımızdan daha az bireyselleşmiş, daha bütün bir dünyadır. Oysa bir çeşit düş dünyasıdır şiir.. İşte bu yüzden bir şair için esinlenmiş (ilham) dediğimiz zaman, kendisinin, bu bilinç altı düş dünyasında öbür insanlar gibi yabancı olmadığını söylemek isteriz. Şairlerde üstün bir, «nesnelerin yüzeyinden özüne inme» yeteneği vardır.. Böylece gerçekliğin düğümleri düşlerde çözümlenir.. Başkalarının duyup da dile getiremedikleri duyugular dile gelerek onlar arasında bir duygu ve düşünce yakınlaşması sağlanır. **«Ve acıdan dili tutulunca insanın, bir tanrı / Çektiğimi anlatayım diye bana dil vermiş»** (Goethe). Çünkü insanların açıklayamadıkları, dile getiremedikleri özlemleri vardır. Şair de açıklayamaz bunları, ama esinlenme yeteneği ile dile getirir hiç değilse. Şair, özlemlerini dile getirince de, öbür insanlar kendi özlemlerini bulurlar şairin sözlerinde. Onun şiirini dinlerken şiirin yazılışının yaşantısını paylaşırlar şairle. Onunla aynı düş dünyasında yaşar, aynı huzura kavuşurlar.. İlkel toplum yalındı, sınıfsızdı, doğaya karşı zayıf da olsa birleşmiş bir bütün olarak çıkıyordu. Uygar toplumsa daha karmaşık, daha zengin, daha güçlüdür; ama bütün bunların kaçınılmaz bir sonucu olarak da her zaman kendine karşı bölünmüştür. Böylece büyünün temeli olan toplumla doğa çatışmasından sonra şiirin temeli olan birey ve toplum çatışması ortaya çıkar. İlkel avcıların dansını yöneten önder onlar için ne yapıyorsa, şair de bizim için aynı işi yapar. İlkel şair kendi başına çalışmaz. Dinleyicileri de işbirliği yapar onunla. Kendisini dinliyen bir kalabalığın ilgisi olmadan hiç bir şey yapamaz. İlkel şair yazmaz, yüksek sesle okur... Acaba eski Yunanlılar ne yaparlardı Homeros'u dinlerken? Tıpkı bizim gibi davrandıklarını sanırız biz. Oysa yanlıştır bu. Platon'un konuşmalarından birinde (İon, 535) Homeros destanlarını okuyan bir ozan, şiir okuyuşunun kendisi ve dinleyicileri üzerindeki etkisini anlatır: «Acıklı bir şey anlatıyorsam, gözlerim yaşla dolar; anlattığım korkunç ve duyulmamış bir şeyse, tüylerim diken diken olur, yüreğimin atışı duyulur.. Ne zaman beni dinleyenlere şöyle bir göz atsam, bakarım kendilerini duydukları sözlere kaptırmış, şaşkınlık içinde ağlıyorlar..» Onun için ilkel ozanlar esini, ciğerlerini tanrının soluğuyla doldurma biçiminde tanımlarlar.. Bütün ilkel insanlar arasında ozan, tanrıyla esinlenmiş, tanrıyla

esrimiş, tanrının sesiyle konuşan bir yalvaçtır.. Homeros destanlarında anlatılan ozanlara ikinci bir görme yetisi tanınır, kişilikleri kutsal sayılır. Şair, daha üstün ruhsal ve toplumsal düzeye erişmiş bir bilicidir (kâhin). Bilicinin gelecekten verdiği haber nasıl nerkesçe benimseniyorsa şairin sözleri de bütün yürekleri duygulandırır...

● İnsan, geçimini sağlayan araçları yapmakla nasıl hayvanlardan ayrılıyorsa; üretim biçimini geliştirmesi sonucu uygar insan da, topluluğun bir kesiminin başkalarının emeğiyle geçinebilmesiyle, ilkel insandan ayrılır. Böylece büyü bir yandan bilime, öbür yandan sanata dönüşür. Bilim, büyünün nesnel yanının —doğaya karşı bir dış boğuşmanın— sanatsa öznel yanının, bir iç, fiziksel boğuşmanın— sonucudur. Şiir işte bu noktada büyüden doğar ama bu doğuşuyla bütün bir toplumun isteklerini dile getirmekten uzaklaşır. Toplum artık kendine karşı içinden bölünmüştür. Modern Avrupa şiiri **lirik, epik, dramatik** şiir diye başlıca üç türe ayrılır. Bunların hepsi **Yunan etkisi** altında gelişmiştir. Yunan **lirik şiiri,** adının da belirttiği gibi **gerçekten türkü olarak söylenirmiş;** Yunan **epik şiiri,** bir **kalabalığın önünde okunurmuş;** Yunan oyunlarında ise hem türkü söyleyen, hem de danseden bir koro bulunurmuş... Homerosoğulları (Homridai), mesleklerini babalarından öğrenen bir halk ozanları topluluğu halinde İlyada (15000 dize), ve Odyssela'yı (12000 dize) yüksek sesle okurken, lyr'in törensel bir kalıntısı olarak ellerinde bir değnek bulundururlarmış... Böylece halk şiiri, ilkel bir koro-başı ve koro, solo ve nakarat bileşimi olarak başlıyor. Epik şiirin doğuşu budur. Ama epiği doğuran nedir?

● Minos uygarlığının üstüne kurulan Yunan uygarlığında, yağmalar ve savaşlar sonunda biriken zenginliğin yarattığı bunalım, serüvenci savaşçıları yönetici sınıf olarak başa geçirdi. Bu yarı derebeylik düzeninde yeni bir ozan tipi çıktı ortaya: Bir krala ya da öndere bağlı, o önderin savaşlarını öven, böylece ününü artıran bir ozan tipi; bir de yeni bir şiir türü —bu savaşçı, erkeksi, bu dünyaya bağlı, bireyci ve hayat dolu bir sınıfın görüşünü getiren **kahramanlık destanı**— ortaya çıktı... Yeni zaferler olmayınca geçmişin ülküleştirilmiş anılarına dönülerek tazelendi bu destanlar.. Sonra ticaret yeniden canlandı, denizcilik gelişti, yeni yeni şehirler kuruldu.. Tüccar prensler tecim yolları boyundaki soyluları silip süpürdü. Tüccar krallar kendi saraylarını kurdular ve günün önde gelen ozanlarını bu saraylara çağırdılar. Daha sonra bu prenslerden biri, Nestor'un soyundan gelen Atina'lı **Peisistratos,** İlyada ile Odyisseia'nın kâğıt üzerine yazılmalarını sağladı. İlyada ile Odyisseia'nın gelişmesinin benzeri Cermen epliğinin tarihinde görülür. Roma İmparatorluğunu parçalayarak kendi krallıklarını kuran Teuton'lar.. Arminius gibi önderlerin kahramanlıklarını

canlandıran eski türküleri geliştirdiler. **Edda'ların, Nibelungenlied'in ve Beowulf'un** çekirdeği bu türkülerdi.. epik şiirin bugün bile yaşayan bir sanat olduğu ortamlar vardır (Kırgız'lar arasında Radlov'un gözlemleri...).

● Eylemi kişileştirmeyi içerir dram sanatı. Özüyle yansılamaya (taklide) dayanır.. sanat biçimi olarak sınıflı toplumun daha sonra gelen bir dönemine girer.. Epiğin esin kaynağı savaşlardı. Dramın gelişmesi ise ilk hızını tarımın gelişmesinden aldı.. doğum törenleri örnek alınarak geliştirilen ve toprağın bereketini arttırmak amacını güden yeni büyücülük törenlerinin eşliğinde tarım yapılmaya başlanınca, ekinlerin doğum tanrıçasınca kutsanması ya da kırılması başlanmıştır.. İnanışa göre toprağın verimli olabilmesi için gebe kalması gereken kraliçelerle ölen eşlerinin anısına her yerde rastlıyoruz. Babilde Temmuz ile İştar, Fenike'de Adonis ile Astarte, Mısır'da Osiris ile İsis, Anadolu'da Attis ile Kibele, Yunanistan'da Diyonizos ile Semele bunun örnekleridir. Homeros şiirlerinde Diyonizos'la ilgili dinsel törenlere pek az rastlıyoruz. Bunun nedeni, Homeros geleneğinin, elini sabana sürmeyen, fetih yoluyla insanları yöneten savaşçı önderlerin saraylarında oluşmasıdır. Ne var ki Diyonizos törenleri toprağı işliyen köylüler arasında yaşayıp gitmiştir. Erkek din adamlarının önderliğindeki gizemci kadın topluluklarının daha çok benimsediği ve aşırı bir coşkunluk içinde kutladığı bu törenler.. Atina tarihinin özel koşulları altında dram sanatı olarak gelişmiştir...

● Toprak sahibi soylu sınıf yönetimi (İ. Ö. 8. yy.), yapımcılığın ve ticaretin gelişmesiyle son buldu. Topraktan ayrı bir zenginliğin, **paranın ortaya çıkmasıyla** tüccar sınıfı gelişti.. Tüccar sınıfının desteğiyle devlet yönetimini ele geçiren tüccar-prensler diktatörlüğü; toprakları köylüler arasında bölüştürerek, toprak sahibi soyluları yurt dışına sürerek, şehirlerin kurulmasını sağlayarak —kültürü de— kendi ilerici ekonomik anlayışına uygun olarak geliştirdi. Önce Korinthos'da Diyonizos törenlerinden ditiramp denen yeni bir korolu gösteri düzenlendi.. Atina dramını açıklayan Aristoteles'e göre tragedyanın çekirdeği ditiramp korosudur.. Yunancada oyuncu sözü aslında yorumcu anlamına gelir.. Aristoteles'e göre Yunan tragedyası bir oyuncuyla başlamış, önceleri ozanın kendisinin çıktığı bu rol.. kutsanmıştır: Din adamı-ozan-oyuncu.. Yunan dramının evriminde son adım altıncı yüzyılın sonunda atıldı.. Tüccar sınıfı yönetimi ele alınca halkçı bir anayasa getirdi.. Öyle ki Atina'nın ve dram sanatının yükselişine baktığımız zaman Atina dramının halkçı devrimin bir ürünü olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz.. Meta üretimiyle bağdaşmadığı için yıkılan de-

rebeylik düzeninin yerine geçen kapitalist düzen, burjuva devrimidir. Örneğin bir sanat türü olarak İngiliz tiyatrosunun kendini göstermesi de burjuva sınıfının desteğiyle Tudor'ların kesin bir krallık kurduğu 16. yy. dadır. ...Gerçi Atina köle emeğine, İngiliz dünyası ücretli emeğe dayanıyordu; ama Atina'daki halkçı devrimle İngiltere'deki burjuva devrimi arasında bir takım koşutluklar vardır.. Dram sanatı bu ayrımları yansıtır.. Böylece Avrupa'ya özgü bir oyun türü olan tragedya (**dramatik şiir**) ortaya çıktı. ...Kapitalist düzende ise ozanın toplum içindeki yeri değişti...

● Krallığın yeniden kurulmasıyla sanatçıların korunması konusunda yarı-derebeylik koşullarına belli ölçüde bir dönüş oldu.. Ama endüstri devriminin gelmesiyle derebeylik kalıntısı ne varsa silinip süpürüldü. **Şiir bir meta, şair ise açık pazar için çalışan ve ürünlerine karşı isteğin gittikçe azaldığı bir üretici oldu. Son elli yıl içinde kapitalizm ilerici bir güç, burjuva sınıfı ise ilerici bir sınıf olmaktan çıktı; bu yüzden de burjuva kültürü, bu arada şiir canlılığını yitirmeye başladı. Burjuva ozanı sanatına yeni bir yön vermeyi başaramazsa çok geçmeden şiirlerini okuyabileceği kendinden başka kimse kalmıyacaktır çevresinde..** Çünkü şiir, başlangıcında ozanın ve halkın katıldığı toplumsal bir eylemdi. Bugünkü şiir öylesine bireyselleşmiştir ki kendini besleyen kaynakla bağlarını koparmış, kökünden kurumaya başlamıştır.

● Homeros, sınıflı toplumun başlangıcına yakın bir zamanda yaşamıştı. Bizse sınıflı toplumun sonuna yakın bir zamanda yaşıyoruz.. Burjuva biçimleri artık klâsik kalıplara dönüştü. Yavanlaşan bu kalıpları bir yana itti genç ozanlar. Ama yeni kalıplar için de ne yana döneceklerini bilemiyorlar. Bu ozanlar esin gücüne yeniden kavuşmak istiyorlarsa esin kaynaklarını halkta aramak zorundadırlar.. **Her türlü sanat bir işbirliğidir..** Günümüze kadar burjuva kültürü kapitalist öncesi kültürü yok etme bahasına gelişip yayılmıştır. Köylüleri, sömürülen emekçilere dönüştüren kapitalist koşulların kaçınılmaz bir sonucudur bu. Öylesi bir düzende bu iki ayrı kültür yanyana yaşayamaz.. Sanatçı, Goethe'nin tutuşup yok olurcasına göklere yükselen Euphorion'u gibi, hep olmayacak şeylerin ardında koşar; ama sonunda, esin gücünün yardımıyla temelsiz bir düşü somut bir gerçekliğe dönüştürür. Sanatçı, birlikte yaşadığı insanları düş ülkelerine götürerek onları rahatlatır. Böylece insanın, çevresinin koşullarına boyun eğmeme bilincini destekler. Bu yolda yoğunlaşan gizil güç birikimi ise, gerçek dünyaya aktarılmış olur ve düşü gerçeğe dönüştürür.. Burada Goethe'nin o unutulmaz dizelerini gene anıyorum: **«Ve acıdan dili tutulunca**

İnsanın, bir tanrı / Çektiğimi anlatayım diye bana dil vermiş.» Burada ozan kendi adına değil bütün insanlar adına konuşuyor. Ozanın sesi, yalnız onun duyurabileceği bu ses, halkın da sesidir aynı zamanda. Derinliğini de bundan kazanıyor. Ama **ozan nasıl onlar adına konuşuyorsa, onlarla birlikte acı çekmek, sevinmek, çalışmak ve savaşmak zorundadır da. Bunu yapmazsa söylediklerinin insanlar için bir çekiciliği kalmaz, bu yüzden de önemsiz olur...»** (5-90)

● Yukarıda doğal gelişimi içinde belirtilaiği gibi şiirin başlıca çeşitleri her çeşit duygu, özlem, dilek, düş ve coşkuları mümkün mertebe ahenkli bir biçimde dile getiren **lirik şiir**; savaş ve kahramanlık olaylarını yücelten, öven, değerlendiren **epik şiir**, eylemi kişileştirerek canlandıran **dramatik şiir**'dir. Aristoteles'in **Poetika** adlı eserinde özellikle epos'la tragedyanın karşılaştırılması yer alır. Bu konuda Goethe de şöyle der: «Esas itibariyle şiirin üç tabii şekli vardır: Düpe düz anlatan, heyecanla coşan, bir de insanları sahneye koyan. **Destan, lirik şiir** ve **dram.** Bu üç şiir tarzı bir arada olabilir, ayrı ayrı da. Kimi zaman da, en ufak bir şiirde üçüne birden rastlanabilir. Birçok milletlerin en kıymetli baladlarında görüyoruz; ufacık bir parçada üçünün bir araya toplanması, harikulâde bir güzellik meydana getiriyor. Eski Yunan tragedyalarında bu üç şekli bir arada buluruz. Sonra bu şekiller birbirinden ayrılırlar. Tiyatroda koro hâkim olduğu müddetçe lirizm ön plânda gelir; koro seyirci vaziyetine düşünce diğerleri, destanla dram meydana çıkar. Nihayet oyun mekân ve şahıslar etrafına toplandığı zaman, koro, fuzûli bir şey gibi sıkıcı olmaya başlar. Fransız trajedisinde eserlerin başlangıçları destan tarzında yazılmıştır, ortası dramdır. Sonuna, aşkla, heyecanla biten beşinci perdeye lirik denebilir.» (Tercüme Dergisi, Şiir Özel Sayısı 416).

● Doğa güzelliklerini tasvir eden, bu yolla insanda bir etki ve hoşlanma uyandıran şiirlere **pastoral**; öğretici yanı ağır basan eserlere **didaktik**; yergiye ve eleştiriye önem veren eserlere **satirik** gibi sıfatlar takılmıştır. Ne var ki bu tür eserlerde şiirsel öz, yerini ya zekâ buluşlarına, ya söz oyunlarına, ya bilgi ve öğüte bıraktığı için değerce düşer. Şiir sanatının varlığını, insan tabiatından temellenen taklit içtepisi ile hoşlanma duygusuna bağlayan Aristoteles; tragedyayı komedyadan, epos'u jambik (alay) şiirden kesinlikle ayırır, ikincileri küçümser. «Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır; etkisi şiirsel olamaz» der. Yakın zamanlara kadar tiyatro sahnesinde yer bulan manzum dram ve tragedyalar yerini mensur türlere bırakınca, şiirin alanı daha da daralmıştır. Bugünkü şiirleri konuları ve biçimlerine göre ayırmanın pek de gereği yoktur. Çünkü gittikçe kısalan eserler, şiirsel bir özü en olgun biçim ve ses olanaklarıyla iletmeye çalı-

şırken tek konuyla yetinmez, kendi boyutları içinde tam bir etki kazanmaya çalışır. Eski edebiyatımızın gazel, koşma, ağıt (mersiye), türkü, güzelleme, mani gibi biçim ve türlerini **lirik**; destan, koçaklama, varsağı ve bazı mesnevilerini **epik**; taşlamalarla hicviyeleri **satirik** diye adlandırmak mümkündür. Öğretimde bazı kolaylıklar sağlayan bu ayrımların, aslında pek de değeri yoktur.

Soru 50 : Çağdaş edebiyatımızda başlıca şiir anlayışları hangileri olmuştur?

● Edebiyat ve şiir konularında yazılı ilkeler koyan ilk edebiyatçımız, **Recaizade Mahmut Ekrem** olmuştur (Talim-i Edebiyat, 1872; Zemzeme önsözü, 1885; Takdir-i Elhan, 1886). Divan şiirinin; konular ve nazım şekilleri tekrarıyla Arap edebiyatının **bedi, beyan** ve **belâgat** kurallarına karşı batıdan aktardığı bazı ilkelerle Recaizade; şiirin hayatın bütün güzelliklerini sezip söyleyen bir söz ürünü olduğunu ileri sürer. Servetifünun edebiyatının yaslandığı başlıca ilkeler bunlar olacaktır; «Edebiyatta mantık iltizam olunmaz; çünkü maksad-ı edebiyat fikir, his ve hayalce olan mahasın (güzellikler) ve bedâyii zuhura çıkarmaktır... Edebiyatın gayesi terbiye-i efkâr (düşünceleri eğitme), tasfiye-i vicdan (vicdan arıtma), tezhib-i ahlâk (ahlâkı düzetme), tenvir-i ezhan (zihinleri aydınlatma), olduğu münker (inkâr edilemez) değildir. Lâkin bir şair şiirini ahlâk dersi vermek için söylemez».. «Şiir ne kadar tabii olursa o kadar güzel olur... Şairler içinde tabiatı taklide sa'yedenlerdir ki (çalışanlar), mesleklerinde (yollarında), dalma müterakki olup (ilerleyip) giderler.. Şiir mükellef olunca (söz sanatlarıyla yüklü, yapma), bittabî tabiî olamaz, tabiî olmayınca fena olur..»

● Bu konuda Yahya Kemal Beyatlı şöyle der: «...Recaizade Ekrem Bey'in 'Bu da bir şi'r-i mahzun-i diğer..', 'Bu da bir şi'r-i eltaf-î diğer..', 'Bu da bir şi'r-i müthiş-î diğer..' nakaratlı mısralarıyla kâh sonbahar yapraklarını kâh bir kızın bahçede hırâmını, kâh şimşeklerin çakmasını birer şiir olarak tavsif ettiği mâruf manzûme bu vâdide aldığımız ilk edebiyat dersi idi. Yani şiirin yalnız vezinden ve kafiyeden ibâret bir şey değil, çok ve çok daha geniş olduğunu öğrenmeye başlıyorduk...» (Edebiyata Dair, 12).

● **Fecr-i Âti şiirinden** pek bir şey kalmamıştır; «Sanat şahsî ve muhteremdir» ilkesinden başka. Ama bu toplulukta sanata başlayan **Ahmet Haşim**, sonradan görüşlerini şöyle belirler: «Şair ne bir hakikat

habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur (yasa koyucu). Şairin lisanı, nesir gibi anlaşılmak için değil fakat duyulmak üzere vücut bulmuş; musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın mutavassıt bir lisandır. Nesirde üslûbun teşekkülü için zarurî olan anâsırın (öğelerin) hiç biri, şiir için mevzu-u bahis (söz konusu) olamaz.. Şiirin müvellidi (doğurucusu), akıl ve mantık değildir; idrâk (algı) mıntakaları (bölgeleri) haricinde, esrar ve meçhulâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver (aydınlık) sularının ışıkları gâh ü bigâh (arasıra) ufk-ı mahsûsata (duyumların ufkuna) akseden, kutsi ve isimsiz menbâdır (kaynaktır). Denilebilir ki **şiir, nesre kaabil-i tahvil olmayan (değiştirilemiyen, aktarılamıyan) nazımdır...** Şiir bir hikâye değil sessiz bir şarkıdır... Mâna araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını râşe (titreyiş) içinde bırakan hakir kuşu (bülbülü), eti için öldürmekten farklı olmasa gerek.. Şiirde herşeyden evvel ehemmiyeti hâiz olan kelimenin mânası değil cümledeki telâffuz kıymetidir. Şairin hedefi, her kelimenin cümledeki mevkiini, diğer kelimelerle olacak temas ve tesadümden (çatışma) ve esrarengiz (sırlı) izdivaçlardan mütahassıl (ortaya çıkan) tatlı, mahrem, havaî veya haşin sese göre tâyin ve müteferrik (ayrı ayrı) kelime ahenklerini mısrâın umumî revişine (gidişine) tâbi kılarak mütemevviç (dalgalı) ve seyyal (akıcı), muzlim veya muzi (karanlık veya ışıklı) ağır veya seri hislere, kelimelerin mânası fevkinde (üstünde) mısrâın musiki temevvücatından (dalgalanışlarından) nâ-mahdut (sınırsız) ve müessir (etkili) bir ifade bulmaktır.. Şiirde mâna, ahenğin telkinatından (aşıladıklarından) başka nedir? Şiirde mevzu (konu), şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir sebeptir.. Mübalâğasız denilebilir kl, herkesin anlıyabileceği şiir, münhasıran dûn (aşağı) şairlerin işidir... Şiirde bazı kısımların şüphe ve müphemiyette kalması bir hata ve bir kusur teşkil etmek şöyle dursun, tersine, şiirin güzelliği bakımından elzemdir (çok gereklidir).. Sözün kısası şiir, resmlerin sözü gibi muhtelif tefsirata (yorumlara) müsait bir vüs'at (genişlik) ve şumulü hâiz olmalı. Bir şiirin mânası, diğer bir mâna olmağa müsait oldukça, her okuyan ona kendi hayatının da mânasını izafe edebilir (bağlayabilir); bu suretle şiir, şairlerle insanlar arasında bir müşterek teessür-i lisânî (dil etkisi) olmak pâyesini (değerini) ihraz edebilir (kazanabilir). En zengin, en derin ve en müessir şiir; herkesin istediği tarzda anlıyacağı ve bu bakımdan nâmütenahi (sonsuz) hassasiyetleri (duyarlıkları) istiab edecek (içine alabilecek) bir vüs'ati olandır...» (Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar, 1926).

● 1897 Türk-Yunan savaşı sırasında şiir yayımlamaya başlayan ve «Türkçe Şiirler»le (1899-1900) vakitli bir çıkış yapan Mehmet Emin

Yurdakul, Servetifünun topluluğunun kendi köşesine sıkışmış dil ve konu yalnızlığına karşı apaçık bir karşı koymayla yeni ilkeler getirir. «Köroğlu» şiir ve hikâyelerini, «Öyle şeyler belletir ki akıllara dokunur» diye niteler; Abdülhak Hâmid Tarhan'ın «Fâtih'in Türbesini Ziyaret sernâmeli şi'r-i güzin»ini «Bir altından heykeldir ki bir odaya konulmuş» diye etkisizlikle suçlar. «Biz Nasıl Şiir isteriz?» başlıklı eserinin son bendi şöyledir:

«Biz o şi'ri isteriz ki çifte giden babalar,
Ekin biçen genç kızlarla odun kesen analar,
Yanık sesin dinlerlerken gözyaşların silsinler;
Başlarını açık, beyaz sinesine koysunlar;
Yüreğinin, özleriyçün çarpındığın duysunlar,
Bu çarpıntı, bu ses nedir? Neler diyor? Bilsinler.»

● Başka şiirlerinde «... Elimdeki şu üç telli saz ile / Milletimin felâketli hayatını söyleyim; / Dertlilerin gözyaşını çevrem ile sileyim» «Ben en hakir bir insanı kardeş sayan bir ruhum; / Bende esir yaratmıyan bir Tanrı'ya îman var; / Paçavralar altındaki yoksul beni yaralar... Bırak beni haykırayım, susarsam sen mâtem et / Unutma ki şairleri haykırmayan bir millet / Sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir.. / (1914) diyecektir. Böylece edebiyatta millileşme akımına katılan genç sanatçılara gerçekçi ve açık bir çağrı vardır burada; şüphesiz hiç şiirsel olmayan.

● Böylece Millî edebiyat akımına katılan gençler kümesi, özellikle **Ziya Gökalp**'ın da etkisiyle, şiir ögelerini ulusallaştırma çabasına girişirler: **Dilde, vezinde, konuda, duyguda, tarih anlayışında, nazım biriminde, nazım şekillerinde, yurt değerlerini yüceltmede... uluslaşma.** Ama şiirin ögeleriyle uğraşma, onların eserlerini zayıflatır iyice. Bu dönemde hece geleneğini ustaca uygulayan Faruk Nafiz Çamlıbel'in yalnızca heceli şairleri etkileyen eserlerinden başka belli başlı şiir odağına rastlamayız.

● **Yahya Kemal Beyatlı**, Avrupa dönüşünde birdenbire parlar. Batı beğenisini kattığı sağlam kompozisyonlu seçkin örnekleriyle, ilgiyi üstüne çeker. Bir mektubunda şiir anlayışını şöyle belirtir. «Şiir, kalbden geçen bir hadisenin lisan halinde tecelli edişidir; hissin birdenbire lisan oluşu ve lisan halinde kalışıdır. Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifade edişimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet âşikârdır. Derûnî ahenk ifade edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümaresesiyle söylenen söz şiir olmaz. Şiir bir nağmedir. Lâin frenklerin kuğu nağmesi dedikleri çok nadir

ve hâlis bir cevherdir. Bu nağmeyi ifade etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak bir âlettir. Şiirde netes ve ses iki unsurdur. Mısraın ayakları yerden kopmazsa yâhut en hafif bir kuıağı bir ses gibi doldurmazsa hâlis şiir değildir.. Benim için mısra üzerinde günlerce, haftalarca durmak zarureti hâsıl olmuştur. Bu tarz uğraşış, bana gittikçe şiirin keşfedilmesi güç bir cevher olduğu duygusunu verdi. Şiir duygusunu lisan haline getirinceye kadar yoğurmak ve en çok toplu bir madde haline sokmak; o kadar ki güyâ hissin ta kendisi imiş gibi okuyucuya bir vehim vermek... İşte bunu özlüyorum.» (Faruk Nafiz'e Mektup, 1927).

● Bu düşüncelerini bir gazelinde dile getirir Yahya Kemal:

Bir şi'r mestedince şerâb-ı ezel gibi
Her mısraiyle vehmolunur en güzel gibi.

Üstâd elinde ser-te-ser âhenk olur lisan
Mızrâba ses verir kelimâtiyle tel gibi.

Elhan duyulmadıkça belâgat girân gelür;
Lâf ü güzâftan mütehassıl kesel gibi.

Bir tek gazel bıraksa yeter bir gazel-serâ;
Her beyti ancak olmalı beytü'l-gazel gibi.

Berceste şi'r başka, mesel başkadır Kemâl;
Pesten terânedir nice sözler mesel gibi.

● Yahya Kemal Beyatlı çok çalışılmış ve en son ses aşamasına getirilmiş şiirleri ile çok uzun süre edebiyatımızı etkiledi. Gerek işlediği temalar (İstanbul güzellikleri, geçmişe özlem, Türk uygarlığının değerleri, sonsuzluk, deniz, aşk, ölüm...); gerek aruz ustalığı ve klâsik biçimler yatkınlığı; gerek dil zenginliği ve mısra olgunluğu, gerek şiirin tam uygunluğu ve kompozisyon tamamlığı ile... ardından büyük bir hayranlar ve taklitçiler kalabalığını sürükledi. Ne var ki onun usta işi mısralarındaki ses zenginliği etkilerini prova etmekle başlayan Nazım Hikmet, yeni bir özle doldurduğu serbest nazmıyla kendine büyük bir yol açtı. Aşağıda çeşitli mülâkat ve anket cevapları, mektupları ve yazılarıyla Nazım Hikmet'in şiir anlayışı özetlenmiştir:

● «Ben marksizmin yalnız ve bilhassa edebiyattaki tezahüratıyla alâkadarım... Rusya'da edebî bir mektep vardır. İsmine sol cenah

derler. Bunları fütürist diye anlamışlardır. Halbuki sol cenahlar konstrüktivisttiler. Ben bu mektebe mensubum, bunun taammümünü istiyorum...» (Cumhuriyet, 1928)... «Edebiyat türlerini birbirinden nisbî olarak ayıran şey, şekilden çok, muhteva, hava, derinlik, mikyas farkı, kısaca fikir ve his alanında gördükleri iştir... Belli toplumsal dönemler ve ekonomik çevrelerdeki şiir şekli olan aruz ve hece vezinleri, kafiye sistemleri; toplumsal ortamın gelişmesi, ekonomik hayatın değişmesiyle yıkılmaya başladılar. Bu yıkılış, önceleri bizzat eski şekillerin içinde oldu. Mısralar, teknik bakımdan mısra olarak kaldıkları halde içlerindeki muhteva akışı bakımından parçalandı... Yeni serbest şiir, yazılışla okunuş arasındaki farkı kaldırmış, bundan başka şehrin şiiri olan yeni şiirin kompozisyonu ve tekniği daha karmaşık olmuştur. Köylü ve çoban ekonomisinin muttarit sesleri yerine şehrin büyük senfonisi gelmiştir... Gerçek sanat, hayatı yansıtan sanattır. Onda hayatın bütün anlaşmazlıklarına, çatışmalarına, esinlerine, zaferlerine, yenilgilerine, aşkına, insan karakterinin bütün görüntülerine rastlanır. Gerçek sanat, hayat hakkında yanlış fikirler vermiyen sanattır...» (Resimli Ay, 1929) «Bugünkü edebiyatın şiarı, 'şiirin başladığı yerde şuur susar'. Halbuki ben şuursuz şiir olacağına kaanî değilim... benim ülküleştirdiğim şey, örneğin pervanedir. 'Göğsüme papatya takacağım' diyen şairler olduktan sonra ben neden kuyruğuma pervane takmıyayım? Papatya, endüstrinin eli dokunmadığı ham mevadın sembolüdür; pervane de sanayiin sembolü... Ve ben sanayiin yarattığı toplum hayatındaki belli bir sınıfın şairiyim. O zümrenin dertlerini, acılarını, ihtiyaçlarını anlatırım... Nazım ne demek? Ben nazım yazmıyorum. Veznin en büyük düşmanıyım. İfade vasıtam mimarîdir. Benim için en iyi şair, mimara en yakın olan şairdir. Edebiyatta dört işlem değil küresel trigonometri hâkimdir...» (Bugün de Diyorlar ki, 1932)... «Kanaatime göre tezi olmayan hiç bir edebî eser yoktur... En saf bir aşk ve ölüm şiiri bile, belirli bir gelişme aşamasında bulunan belli bir toplumun belli bir katında yaşıyan belli bir şairinde aşkın ve ölümün ifadesidir...» (Çığ, 1 Ekim 1931)... «Bütün kelimelerin biricik sevdiğim tarafı, herkesin birden malı olmasıdır...» (Yedigün, 12 Eylül 1933). «Mayakovski, bir nevi Rus aruzunun son haddine vardırılmış müstezatlı tarziyle yazar... Halbuki benim şiirlerimde böyle belirli bir veznin son haddine vardırılmış müstezatlı tekniği yoktur... Muhteva bakımından da ayrılırız. O, her şeyden önce ve her şeye rağmen, ferdiyetçidir; ben değilim... Kısa bir süre fütürizmin etkisine girdim, çabuk geçti... Şiirlerimde genellikle topyekûn belirli bir ölçü ve şekil yoktur. Fakat ölçü ve şekil var... Hem melodi, hem armoni... Hem kafiye, hem kafiyesizlik, hem mısra-ı berceste, hem kül... Yani realiteyi ve realite

içindeki faal insanı iç ve dış âleminde yansıtması gereken şiire en uygun dinamik şekil ve ölçüler. Daha yüksek bir ölçü ve şekle, hareket ve değişme halindeki çerçevelere ulaşmak istiyorum... Fakat benden önceki hececilerle bir ortak tarafım var gibi geliyor. Onlarda da bende de ışık ve açıklık daima ön plânda gelmiştir... Sosyal çevresiyle **sosyal sınıfıyla çelişki haline düşen sanatçıda, sanat sanat içindir görüşüne rastlarız.** Tersine sanat ülkü içindir, toplum içindir görüşü ileriye atılır. Ben kendi toplumsal sınıf çevreme karşıt ve çelişmeli değilim. Bundan ötürü de sanat sanat için değildir diyorum... Şiirde bileşik, diyalektik gerçekçiliğe ulaşmak istiyorum...» (Her Ay, Nisan 1937)...

● «Ben mısra deyince tamam iki nokta arasındaki bir cümleyi anlıyorum... Romanın da -şiir gibi- bir sosyal tezi olması, sosyal bir dâvâyı gütmesi ise bugün birinci plânda hâkim unsur halindedir... Realist şiir şeklinde renk, koku, resim, mimârî, musiki ve başka unsurların da bulunması lâzım değil mi? Realitede bu unsurlar mevcut değil mi? Sonra realizm yapılırken basit bir formalizme, natüralizme kaçmak temayülleri gösterilmedi mi? Onun için bu gibi tecrübelerimi hatalı, noksan bulurum... Romantizm gibi lirizmi topyekûn inkâr, realitedeki bir vakayı inkâr demek olur, bunun realizmle alâkası yoktur.. Tasavvur edeceğini tahmin ettiğim bir dikkatle genç şairlerin yazdıklarını okuyorum. Ve beğenmiyorum. Çünkü evvelâ **samimi değiller.** Beylik söz gibi gelir ama insana, sanatta en mühim şeydir. Samimi değiller, samimi olabilmek çok güç biliyorum. Fakat hiç olmazsa gençliğin, acemiliğin verdiği bir çocuk samimiyeti vardır. Bunlarda o da yok. Hepsi...müteşair, şâirâne... Bu şairanelik yalnız Fecr-i Âti, Edebiyat-ı Cedide, Hececiler üslûbunda olmaz ve sadece bunun üslûbu lirizm sulandırılmakla yapılmaz; bu bir küçük burjuva münevveri hastalığıdır ki en olamaz sanılan temayüllerde, en sağlam ideoloji benimseyişlerinde dahi, eski mânasiyle, en şairâneliğe gayrı müsait tarz ve kelimelerle kendini gösterir.. Demek istediğim, şâirâneliğin kelimeleşmiş ifadeleri, sade mavi ufuklar, pembe bulutlar filân değildir. 'Vesikalı Yârim' de şairânedir.. Tâbir caizse, realist lirizm ile şâirânelik arasındaki hududu; kelimelerin, imajların, hatta söylenen fikirlerin cinsiyle değil, evvelâ sosyalman şairin işgal ettiği mevki ile benimsediği en sağlam ideolojiyi dahi kitabîlikten çıkarıp hazmetmiş, âdeta insiyak haline getirebilmiş olmasının derecesiyle, bunun için pratikteki aksiyonuyla, sonra da en sade mânasiyle şair olup olmamasıyla ayırmak mümkün. Şimdi yeniden göz atıyorum da, beni bir yana bırak, şu şâirânelik bende de bir hayli varmış; hem en olamaz sanılan, en kabadayı sayılan şiirlerimde, en kalın haykıran mısralarım-

da... dedim ya beni bir yana bırak; fakat Pasternak'ta da, Mayakovski'de de şâirânelik bol bol mevcut... bundan elbette kurtulacağım...» (1941)... «Bana bir gün Ahmet Haşim, 'kendi kendini tekrarlamaktan sakın ve kork' demişti. Haşim'de bu korkuyu anlıyorum. O, hakikaten kendi kendini tekrarladığı için değil, tekrarladığı şey, yani kendisi, yani şiirin ana hattı çok basit, tekrarlanmaya değmeyecek ve tekrarlandığı zaman yaldızını kaybediveren bir nesne olduğundan böyle bir korkuya düşebilir ve bana bu halden sakınmamı söyliyebilirdi. Fakat ben şahsen bizim için —diyalektik materyalist, realist muharrir olmak isteyenler için— böyle bir korkunun vârit olamıyacağını sanıyorum. Söylemek istediğimiz şey ve iddiamız öyle çok taraflı, öyle derin ve mürekkep ki, biz 'kendimizi' tekrar etmekten değil bilâkis edememekten korkmalıyız. Çünkü ancak bu tekrarla, pratikte o tükenmez kaynağın işlenmesi kaabil olur...» «Ben ihtiyarladıkça şunu iyi ve cesaretle anlıyorum ki sıhhatli, umutlu, hatta yumuşak kederli lirik şiir, insanlara lâzımdır. Ondan sakınmak, onu hor görmek bir çeşit sol çocukluk hastalığıdır...» «...Ben akılda kalacak, ölmez tipler yaratmak yahut onları tespit etmek niyetinde değilim. Ben memleketimin sosyal bakımdan karakteristik tiplerini —muayyen bir devirde yaşamış ve yaşayan— vererek muayyen bir devirde memleketimin manzarasını çizmek istiyorum... Bu, insanların aynasından, memleketimin topyekûn —muayyen bir devirde ve inkişafı halinde— sosyal manzarasıdır... Onun için kitabın adını yanlış koyduğumu sanıyorum: **'Memleketimden İnsan Manzaraları'** değil **'İnsan Manzaralarından Memleketim'** olmalı.» ...«Memleketini ve memleketinin çalışan insanlarını sevmeyen insan, dünyayı ve dünyanın çalışan insanlarını sevemez; ve dünyayı, dünyanın çalışan insanlarını sevmeyen insan kendi memleketini ve kendi memleketinin çalışan insanlarını sevemez...» «Bugünlerde en son Fransız şiirlerini okumak nasip oldu. İçlerinde en enteresanı bizim kırk yıllık Aragon. Ama o da bir çeşit şekilperest olmuş. Kafiyelerle, mısraların içinde çapraz ve ortalama (sarma) kafiyelerle filân da dehşetli meşgul. Şu garp şairleri bizim şark edebiyatını, hele şiirini bilseler, bizde bu işin nasıl cicili bicilerinin yapıldığını, bizzat ben de dahil son zaman şairlerinin bile bu şekil işleriyle nasıl uğraştıklarını ve en sonunda **şeklin deri gibi sade ve vücuda uygun olması** gerektiğinde karar kıldıklarını ve oyuncaktan kurtulmak için ne zahmetler çektiklerini anlarlardı... bana kalırsa **son yirmi yıllık şiir tarafımız bugün de dahil, Avrupa'dan aşağı değil...»** (1944) (Kemal Tahir'e Mahpusaneden Mektuplar, sayfalar 19-294, seçmeler).

● 1921'lerde ortaya çıkmaya başlıyan ve 1938'e kadar etkili olan Nazım Hikmet'in şiirleri; hem kendisi, hem eseri hapiste olduğu için

belki de şiirimiz üzerinde gerekli vaktin yoğun izlenimlerini bırakmadı. Çünkü 1930 sonrasında hece geleneğinin kısırlığından yakınmaya başlayan yeni sanatçılar, batı şiirinin bazı akımlarından ve örneklerinden esinlenerek, şiirimizde yeni bir hareket yaratmakta birleştiler. Genellikle «şairâneliğe» karşıt bir yalınlık, nazım ögelerini bırakıp bağımsız deyişlere erişme ilkelerinde özetliyebileceğimiz bu akım; Orhan Veli —Oktay Rifat— Melih Cevdet'in «Garip» kitabıyla ortaya çıkışlarıyla kendini gösterdi. Aşağıda Orhan Veli'nın «Garip» önsözündeki başlıca düşüncelerinin özeti vardır (1941).

● «Şiir, yani söz söyleme sanatı, geçmiş asırlar içinde birçok değişikliklere uğramış; en sonunda, bugünkü noktaya gelmiş... Yani şiir, bugünkü haliyle, tabiî ve alelâde konuşmaya nazaran bir ayrılık göstermekte, nisbî bir garabet arzetmektedir... Şiirin de menşeinde, diğer sanatlarda olduğu gibi, bir oyun arzusu vardır. Bu arzu, iptidaî insanlar için nazarı itibara alınabilecek bir ehemmiyetteydi. Halbuki insan o zamandan beri pek çok tekâmül etti. Bugünkü insan, öyle zan ve temenni ediyorum ki, vezinle kafiyenin kullanılışında kendini hayrete düşüren bir güçlük, yahut da büyük heyecanlar temin eden bir güzellik bulmayacaktır... Bir şiirde eğer takdir edilmesi lâzım gelen bir âhenk varsa, onu temin eden şey ne vezindir, ne de kafiye. O ahenk, vezinle kafiyenin dışında da, vezinle kafiyeye rağmen de mevcuttur... Vezinle kafiyenin, her şeye rağmen birer kayıt olduğunu da kabul edelim. Bunlar şairin düşüncesine hükmettikleri gibi lisanın şeklinde de değişiklikler yapıyorlar. Nazım dilindeki nahiv (sözdiziml) acayiplikleri, vezinle kafiyenin zaruretinden doğmuş. (ve) bu kuruluş, bazılarının kafalarına 'şiir dilinin kendine has yapısı' diye dar bir telâkki getirmiş... (o kadar ki) teşbih ve istiareden kaçan, gördüğünü herkesin kullandığı kelimelerle anlatan adamı bugünün münevveri garip telâkki etmektedir. Hatası, muhtelif sapıtmalarla gelişmiş bir şiir anlayışını kendine çıkış noktası yapmasıdır... Teşbih, istiare, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayal zenginliği; ümit ederim ki, tarihin aç gözünü artık doyurmuştur... Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiç bir işe yaramamış olan şiirde bu değişmeyen taraf: müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak şeklinde tecelli ediyor... Ama yeni şiirin istinat edeceği zevk, artık ekalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değil... (ama) mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır. Yeni bir zevke ancak yeni yollarla, yeni vasıtalarla varılır... Yapıyı temelinden değiştirmelidir... Ancak bu surettedir ki kendimizi alışkan-

lıkların sürüklediği gayrı tabiî inhiraftan kurtarmış; sâfiyetimize, hakikatimize irca etmiş oluruz... Ben sanatlarda tedahüle taraftar değilim. Şiiri şiir, resmi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmeli... Şiirde musiki, musikide resim, resimde edebiyat bu güçlüğü yenemiyen insanların başvurdukları birer hileden başka bir şey değil. (Örneğin) ...mahreçleri (çıkış yerleri) aynı olan harflerin bir araya toplanmasıyla vücuda gelen 'aheng-i taklidi' de basit, adî bir hiledir... Sanatkâr, kendini verdiği sanatın hususiyetlerini keşfetmek, hünerini de bu hususiyetler üzerinde göstermek mecburiyetindedir. Şiir, bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamiyle mânadan ibarettir. Mâna, insanın beş duyusuna değil kafasına hitap eder... (oysa) tiyatro için çok daha lüzumlu olan dekora itiraz ediyorlar da, şiirdeki musikiye itiraz etmiyorlar.. Şiirde tasvir bulunabilir. Ama tasvir —hatta sanatkârın tamamen kendine has görüş adesesinden dahi geçmiş olsa— şiirde esas unsur olmamalı. Şiiri şiir yapan; sadece esasındaki hususiyettir; o da mânaya aittir. Bizim, kendi hesabımıza, (şiirin) hududunu genişletme işinde ele geçirdiğimiz ganimetlerin başlıcaları arasında saflıkla basitlik var. Şiirlik güzeli bunlardan çıkarma arzusu bizi şiirin en büyük hazinesi olan, insan hayatının bütün saflarında kurcalıyan bir âlemle yakından temasa sevkediyor. Bu âlem de tahteşşuur (bilinçaltı)... Şiiri en saf, en basit halde bulmak için yapılan insan tahteşşuurunu karıştırma ameliyesinin, symboliste'lerin kabul ettiği gibi, içimizde birtakım gizli tellere dokunma, yahut Valéry'nin, yaratıcı faaliyeti izah eden 'gayri şuurda olma' nazariyelerlye karıştırılmamasını isterim. Bu hususta bizim arzumuza en çok yaklaşan sanat cereyanı, surréalisme (gerçeküstücülük) cereyanıdır. Ruhî otomatizmi fikir sistemlerinin ve sanat anlayışlarının çıkış noktası yapan bu insanlar, vezni ve kafiyeyi atmak mecburiyetinde kaldılar —Burada bahsettiğim iştirakler dışında sürrealizmle hiç bir alâkamız olmadığı gibi herhangi bir edebî mektebe de bağlı değiliz—... Sanatkâr mükemmel bir taklitçidir (ama) usta sanatkâr, taklitçi değilmiş gibi görünür. Çünkü taklit ettiği şey orijinaldir... Basitlikle iptidailik, ikisi de, sanat eserine hakiki güzelliği getirirler. İyi bir sanatkâr onları çok güzel taklit eder.. Sanatın senelerce çilesini çekmiş, nâmütenâhî merhalelerden geçmiş bir şairi günün birinde acemi bir eda ile karşınıza çıkmış görürseniz birdenbire menfi hükümler vermeyiniz. Böyle bir şair 'acemiliği taklit'te güzellik bulmuş olabilir. Bu takdirde o, acemiliğin ustası olmuş demektir.

● Bütün bunlar gösteriyor ki sanat pek de öyle otomatizm işi falan değil bir cehit, bir hüner işiymiş.. (ayrıca) sanatkâr bizi, söylediklerinin samimî olduğuna da inandırmalıdır.. Şiirde hücum edil-

mesi lâzım geldiğine inandığım zihniyetlerden biri de, mısracı zihniyettir... Şiir öyle bir bütündür ki bütünlüğünün farkında bile olunmaz... Mısracı zihniyet, bize, mısraların olduğu gibi, onun parçaları olan kelimelerin de tetkiki, tahlili imkânını verir. Kelime üzerinde düşünmek, onun güzelliğini yahut çirkinliğini tespite çalışmak; şiire kelime halinde mücerret bir 'şiir unsuru' telâkkisi getirmiştir. Yüz kelimelik bir şiirde yüz tane güzellik arayan insan vardır. Halbuki bin kelimelik bir şiir bile, bir tek güzellik için yazılır. Tuğla güzel değildir, sıva güzel değildir; fakat bunlardan terekküp eden bir mimarî eser güzeldir... Görülüyor ki, haddizatında güzel olan kelimenin şiire malzemelik etmesi, şiir için bir kazanç değil. Eğer söyleniş tarzlarını, kullanılış şekillerini de beraber getirmiş olmasalardı, bu kelimelerin şiire bir zararı da olmazdı. Fakat ne yazık ki o kelimeler, ancak muayyen şekillerde söylenebiliyor. Yani kendi edalarını kendileri tâyin ediyorlar. İşte eski şiirin yukarıda bahsettiğim hususiyeti bu edâdadır, ismi de 'şairâne'dir.

● Bu edaya bizi kelimeler getirmiş. Fakat şiir zevkini, şiir telâkkisini bugünkü cemiyetten alan insan çok kere aksi cihetten hareket etmekte, yani o kelimelerden evvel şairâneyi tanımaktadır. Bu edâyı getirebilecek kelimelerden müteşekkil lûgat; yazarken şairâne olmak isteyen, okurken de şairâneyi arayan insanın kafasında zaruri olarak meydana gelir. O lûgatın çerçevesinden kurtulmadıkça şairâneden kurtulmaya da imkân yok. Şiire yeni bir dil getirme cehdi, işte böyle bir kurtulma arzusundan doğuyor. 'Nasır' ve 'Süleyman Efendi' kelimelerinin şiire sokulmasını hazmedemiyenlerse, şairâneye tahammül edebilenler, hatta onu arayanlar, hem de bilhassa arayanlardır. Halbuki 'eskiye ait olan her şeyin, her şeyden evvel de şairânenin aleyhinde bulunmak lâzım.»

● Görülüyor ki Nazım Hikmet'in şiir ilkeleriyle «Garipçiler»in görüşleri birçok yerde benzeşmektedir: **Şairânelikten kurtulma çabası, çalışan sınıfların sanatını yaratma amacı, tek tek kelimelerle vezin ve kafiyeden yardım ummama bağımsızlığı, klâsik biçimlerden uzaklaşma dileği, samimî olma koşulu, günlük dille günlük olay ve çatışmaları söyleme yönü, eski ve alışılmış olan görüşlerden uzaklaşma bilinci, insan sevgisi, toplumsal bir ülküye adanış.** Buna karşın Nâzım şiiriyle Orhan Veli şiiri arasında gene de çeşitli ayrılıklar vardır; en önemlisi, birincinin açık bir coşku taşıyarak sanatını toplumcu inancın sesi yapma iradesi; ikincinin sezilmez ve açıkça suçlanmaz bir biçimde saklanış isteği. Yanısıra nazım tekniğini uygulama özgünlükleri...

● Aruzdan, heceden, nice şiir çevirisinin emeğinden geçen dik-

katiyle Orhan Veli; alışılmış şairânenin, biçim ögeleri kolaylığından gelen yapma ve aldatıcı ses güzelliğinin karşısında durur. Yüzyıllarca şiire girmemiş, giremiyecek gibi olan günlük insanı, olayları, duyguları işlemekle önceleri bir alay saldırısını, sonra bütün inkârları susturur. O kuşağın birlikte getirecekleri estetik, halkçılığın sözde kalmamış tam bir uyarlaması gibidir... Yozlaşmış ve kalıplaşmış nesneleri yıkma; aydınlar azınlığından çıkıp halk diline, halk hayatına girme; yaşamanın bütün anlarını ve tatlarını değerlendirme; insanın doğayla içten ilişkisini bulma; saf ve katıksız bir bakışla insan ömrünü, mutluluğunu arama; toplum kaderlerine hem duyguyla, sevgiyle, hem düşünce ve inançla eğilme; insana saygı; yaşanan toprağa övülesi güzellikleri kadar yoksunlukları, çıkmazları, verimsizliğiyle de gerçekten bağlanma... gibi temaları şiirleştirerek 1940 sonrasında birleşen şairler, eski şiir değerleriyle ilişkilerini keserler (100 Soruda Türk Edebiyatı, 158)...

● Sanatta öncülerin ardı daima kalabalıktır; gereğinden fazla. 1940 sonrasında yenileşen şiirimiz de, ustaların ilkelerini kendilerine göre uygulamakta aşırıya giden, şiiri bol ürünlerle çoğaltan, bıkkınlık yaratacak derecede dağıtan hevesliler elinde gittikçe cılızlaşır. Kısa sürede kalıplaşan, kuruyan, aşırı yalınlığa ve şiirsel eda yoksunluğuna düşerek değerini yitiren alışılmış şiir, birdenbire bir tepki yaratır. Çünkü Ahmet Haşim —Yahya Kemal Beyatlı— Fazıl Hüsnü özgünlüğü, güçlülükle yaşamaktadır; ama Nazım Hikmet'in eseri, yeni toplumsal koşullar içinde (1950 sonrası) güçlü bir yansıma bulamıyacak kadar uzakta, ülküsü de gereğinden çok tenlikelidir. Bu durumda, ilk çalışmalarını, 1940 şiirinin içinde yapmaya başlayan genç sanatçıların bir bölüğü, ürünlerini 'değiştirmek' gereğine inanırlar. Böylece Tanzimattan beri süregelen birbirine karşıt eğilimler ve akımlar çemberi yeniden tekrarlanmış olur.

● Daha özgün bir şiir dili bulmak amacıyle dille fazlasıyla oynayan, arılaşan ve özleşen Türkçe'nin türetim yollarından keyiflerince yararlanmak isteyen, bilinçaltını dile getirme ve uzak çağrışımlarla zihinsel yaşamın derinliklerine gitme yollarını arayan **'İkinci Yeni'** kümesi; genellikle yüz yıldan bu yana nazım birimlerine karşı koyan biçim isyanlarını, dizeler ve noktalama işaretlerine kadar genişleterek büsbütün sınırsız bir bağımsızlığa gitmek ister. Soyut resim esinlerinden yararlanarak, anlamda değil izlenimde, nazım cümlesinde değil şiirin bütününde yeni uyumlar bulmaya çalışır.

● Kelimelerden çok yardım beklemek, bu dönem (1955 sonrası) şiirinin başlıca yöntemlerinden biridir. Bu amaçla, kutsal kitapların ve eski tarihin adları, ilkçağ mitoslarının anıları, yararlandıkları kaynak-

lar olur. Genellikle halktan ve hayattan uzaklaşarak, beğenisi çok incelmiş bir sanat meraklıları azınlığına seslenmek tutumlarıyla bir bunalımı; sanatlarını günlük çatışmaların açık çağrılarına adamayan bir direnişi temsil ederler. Yer yer ve zaman zaman olayların ve acıların seline kapılıp ortak dile ve açık deyişe kapıldıkları anlarda bile uzun şiirlerin oluşumu içinde gene de çok özgün imgeler bolluğuna gömülmekten kurtulamazlar... (100 Soruda Türk Edebiyatı, 160-161).

● Her akım gibi bunun da karşıtı ve tepkisi olacaktır; başlamıştır bile. Ama bu, çok yeni bir başlangıçtır. İlkeleri ve yönü, başarısı ve ürünleri, amacı ve sonucu... iyice ortaya çıkmadan değerlendirmeler hep yanlış olacaktır. O güncel kıpırdanışların anlayışını zamana bırakmak gerekir. Ama **İkinci Yeni kümesinin başlıca düşüncelerini Edip Cansever'in** bir yazısından kısaca özetliyebiliriz.

● «Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı... Ne denli güçlü görünürse görünsün; duygularımızı, gerilimlerimizi, düşünce coşkularımızı başlatıcı bir öge, bir ölçü olmaktan çoktan çıktı. İnsanı, insanla gelen en çağdaş sorunları karşılıyamaz oldu... Öyleyse usla (akılla) okumalı şiiri... mısra ile değil... Nicedir şiiri soyut bir kavrammış gibi düşünemiyoruz... Bizim de gereksinmesini duyduğumuz bir şiir anlayışı var; hatta bir bakıma uygulanıyor da bu. **Düşünü şiiri** diye adlandırabileceğimiz bu şiir tarzını yerleştirirken, ez azından şiire bakma ölçülerimizi de değiştirmek zorundayız.. Örneğin cümleler parçalanıyor; söze yeni bir devinim katılıyor böylelikle... Derken bir satır başı, bir diyalog, bir parantez, bakıyorsunuz düz yazıya geçmiş ozan; anlatıyor, anlamı genişletip yoğunlaştırıyor... Güç şiir burdan çıkıyor, şiir okuma zorluğu burdan doğuyor.

● «Değişmesi gereken, bir bakıma değişmekte olan şiire yeni bir ölçü bulmak zorundaysak, bu, hiç şüphesiz, us dışı bir ölçü olmayacaktır. Bunun için de alışkanlıklarımızı yenmemiz, eskimiş mantık kurallarından kurtulmamız gerekir. Çünkü ussal bir coşku olan şiiri, ancak usun ölümsüzlüğüyle denetliyebiliriz. Usun ölümsüzlüğü ise, onun durmadan değişmesi, durmadan yenilenmesi, kuşak kuşak, çağ çağ bir gelişmeye, bir yüceliğe aracılık etmesidir Şiiri, tarihsel- toplumsal koşullarından soyutlamayı düşünmedikçe, mısra da işlevini yitirmiş sayılır.» (Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire, Dönem, Şubat, 5, 1964)

● Görüldüğü gibi Orhan Veli kuşağının şiir anlayışı ile İkinci Yeni denilen kümenin görüşleri arasında da sıkı ortaklıklar var: **Şiiri anlamla ve akılla değerlendirme, mısra zihniyet'ini reddetme, şiire emekçi sınıfların çatışmalarını konu alma, halkın sosyal-ekonomik hayatını işleme dileği, vezin-kafiye-nazım şekli gibi alışılmış biçimlere sırt çevirme, şiiri gerçek yaşamdan damıtma...** Ayrılıklar: açıklık-kapalılık

yalınlık-imge yüklülüğü, kelimelerin tercihindeki seçim beğenisidir. Bu kısa bir süredir; büyük akımları içine almaya yetmez. Sonuçta denebilecek şey, Türk şiirinin özellikle son elli yılda süreli redler ve değişimler içinde kendini ve yeni zaferlerini arayışıdır.

Soru 51 : Sizce şiirimizin başlıca sorunları ve eksikleri nelerdir?

● Kamu oyu karşısına çıkan her eser üzerinde söz söylemek, herkesin hakkıdır. Ama herkesin söylediği, belli süreler için doğrudur. Ne diyordu Bilga Kağan: «Zamanı Tanrı yaşar.» Bu açıdan, özellikle son yarım yüzyılın şiirde göze çarpan dönemeçlerini ölçmek, bu kitaba düşen görevlerden biridir.

● Servetifünundan bu yana geleneklerimizden, geçmişimizden, zincirimizin halkalarından sürekli kopuş içindeyiz. Günümüzün şairlerinden biri, «Benim eserimle Tevfik Fikret'inki arasında en küçük bir ilişki var mı?» diye yazmıştı. Tabiî ki var. Her sanatçının eseri, en uzak geçmiştekilerin emeğiyle ilgilidir. Evet, Claude Bernard'ın dediği gibi «Sanat benim; bilim biziz»; doğru. Diderot'nun dediği de: «Tanıdığım zevk sahibi bir ressam, çalışmadan önce aynı duayı ederdi: «Tanrım, beni modelden kurtar.» Bunların hepsi doğru ama, sanat köksüz, topraksız, tohumunu yalnız kendisinde taşıyan tanrısal bir yaratış değildir ki Eski dilde ayrı ayrı karşılıkları vardı yaratışın: Halk, ibdâ, icat, telif, tahrir, keşf. Her yeni sanatçı kendisini doğuran, eğiten, beğenisini koşullandıran, eski sanat uğraşlarının kurallarını öğreterek yetiştiren, yaşadığı zamanın bilincine vardıran... toplumsal etkilerin sonucunda kavuşur kendi yaratısına. Nasıl tek başına olabilir? Ne bulabilir yeni, yepyeni olarak? Klân devrindeki gibi büsbütün «mirassız» bir yalnızlıkta mı başlıyacaktır emeği? Olanaksız...

● Sözümüze dönelim: Servetifünuncular, Fransız şiirinden sone'yi, biraz terzarimayı, çapraz ve sarma kafiyeli dörtlükleri... aldılar; bu işe önce Abdülhak Hâmit başlamış, yüzyıllarca sürmüş biçim benzerliklerinin yarattığı bıkkınlığa, bazı şekillerin yeniliğiyle karşı koymak istemişti. Sonra beyit'i bıraktılar Servetifünuncular; anlambmanlarla anlamı dizeden dizeye aktararak, «nazmı nesre yaklaştırarak» (!), bir dizeyi karşılıklı konuşmaların parçalarına bölerek, konuları günlük gözlem ve betimleme fırsatlarıyla genişleterek... kendilerince şiirimizi yenileştirdiler. Tevfik Fikret'in üslûp dikkatiyle Cenap Şahabettin'in yarı sembolizminden başka, bir başarıya erişilmedi sonuçta.

● Servetifünuncuların asıl yanılgısı; kelimelerden, yabancı tamlamalardan, kısaca tek tek sözcüklerle maddî-manevî kavramların yan-

yana getirilişinin yarattığı imge zenginliğinden yararlanma yolunda, ulusun dilini yitirmeleri olmuştu. Bu belirgin kusura karşı tepki, etkili oldu. Toplumumuzun tam da uluslaşma dilimine rastgelen dönemecinde Millî Edebiyat Akımını yaratanlar önce o yanlışlığa saldırdılar. Böylece 1908 sonrasındaki gençlerin şiiri de, savundukları ilkelerin darlığına sıkıştı: Aruz yerine hece. Osmanlıca yerine konuşma Türkçesi, eski ya da Fransız edebiyatından alınan birimler yerine halk şiirinin dörtlüğü... küçümsenecek değişiklikler değildi gerçi. Ne var ki yurdu ve ulusu, onun tarihini ve kaderini bulmak görevindeki bakışlar, «Çoban Çeşme»lerinin başında ve «Han Duvarları»nda oyalanıp kaldı. «Dinle bir yosmayı pınar başında» öğüdüyle, «Dertlerden kurtulursun gezsen Anadolu'yu» övgüsünde buluştur. Cumhuriyet sonrasında da yıllarca süren binlerce şiir, «Bursa'da Akşam»ları, «Tarsus Çağlayanı»nı, örneğin «Ilgaz» dağlarını... tasvir ederek yurt sevgisinin gösteri övgüsünü girişti. Onun için bundan önceki soruda yalnızca Ahmet Haşim-Yahya Kemal Nâzım Hikmet «Garip» ve «İkinci Yeni»nin şiir görüşlerinde durulmuştur.

● Gördük ki Haşim'le Beyatlı'nın şiir ölçüleri arasında büyük ayrılık yoktur Teknikleri de öyle: **Heceye karşın aruz vezninden yardım beklemekte, son ahengi bulma çabasında, işledikleri tema'ların çoğunluğunda, mısra olgunluğunda, tekil bir dünyanın şiirsel anlatımını bulma yolunda...** kolayca birleşirler.

● Nâzım Hikmet şiiriyle Orhan Veli kuşağının da uzlaşmaz ayrılıkları yoktur. **Çağdaş sanatçının sorumlu onurunda, klâsik biçimlerin ucuz kolaylığını reddetmede, şairâneliğin yıkılmasında, halk dilinin yaşatılmasında...** ortaktırlar. İmge zenginliğine dayanan, küçük boyutları zorlamak isteyen, mısradan kurtulup şiir bütünlüğünün «çok sesli armonisini» ve usa dayalı özünü arayan, bu arada güncel izlenimlerle birbirinden az çok ayrılan «İkinci Yeni» ise; kendinden önceki bu iki anlayışın asıl ilkelerini inkâr etmez. Kendi değişik yeniliğini arar.

● Bir dereceye kadar Yayha Kemal Beyatlı bir yana, çağdaş şiirimizin toplam davranışı; Türk şiirinin ne Halk, ne Divan geleneğinden yararlanmak istememekte birleşmesidir. Gerçekten günümüzde Ahmet Haşim'i, Yahya Kemal'i, Nâzım Hikmet'i, Orhan Veli'yi... izleyen tek tek kişilere rastlanır. Her taklit gibi yozlaşmış ürünleriyle değersiz ve kalıplaşmışlardır. Böylece aydınların haiktan kopuk ince şiirinin karşısında, çoğunluğun alışkanlık rahatlığına yaslanarak kendini süren piyasa örnekleri yaşar durur.

● Bana göre çağdaş şiirimizin asıl eksikliği, **şiiri yüce doruk-**

lara erişilen zorluklardan kaçışıdır. Nesirden ayrı düşen herhangi bir anlatım özelliğine nazım demekte devam edersek-ki yanlış olmaz-, şiirin nazımdan vazgeçmesi söz konusu değildir. Geçmiş zamanlarda nazma değer kattığı ispatlanmış olan sayısız emek çeşidi uygulanmıştır. Alışılmış redlere kolayca inanmamalı: Vezin, kafiye, nazım şekilleri, anlam zenginlikleri, anlatımı etkili kılan bazı söz oyunları, türsel dikkatler... niçin gereksiz birer kayıt olsun? Bunların yenilmesi bir sanat uğraşı olamaz mı? Niçin bütün bu ögeler hep söyleyişe engel sayılmalıdır? Engellerin kaldırılmayıp usta kullanımlarla olgunlaştırılması bir görev değil midir? Bugüne kadar şiire çalışanların yüzyılları hep hatada, yalnız bu kurallara uymayanlar mı doğrudadır? Düşünmeğe değer.

● Bir şey daha var. Bir sanatın doğuşuna, gelişimine, yücelişine aykırı düşen yorum ve kullanımlar muhakkak ki gelip geçici güncel yanılgılardır. «Şiiri halk için eyitirler». «Şiir, her sanat gibi bir işbirliğine dayanır». Yaşadığımız toplumun bugünkü sorunlarını duyurarak halkı bilinçlendirme, yarınki kurtuluşun umudunu aşılama, yığınların coşkularını dillendirme... gibi görevler yüklenmeyi sakıncalı sayan incelikler merakı... gide gide —örneğin Divan şiirinde rastladığımız— ustalık gösterilerine dayanmıyacak mıdır?

III. BÖLÜM

ANLATIMDA ETKİ

(SÖZ VE ANLAM OYUNLARI)

Soru 52 : Genellikle «edebî sanat» adı verilen söz ve anlam ilişkileri nedir? Hangi ihtiyaçla bulunmuşlardır?

● Şiirin bir söz sanatı olduğunu, edebiyatın **«duygu ve düşüncelerin, insan ve toplum yaşantısının, söz ve yazıyla, etkili biçimlerde anlatımını amaç edinen sanat»** diye tanımlanabildiğini yukarda gördük. Edebiyatın konusunun insan ve toplum; amacının; insanları etkileyerek birbirine yaklaştırmak, insana insanı sevdirmek, toplum sorunlarını yaşantılardan çıkarılmış sorunlar içinde aydınlatıp yeni tavırlar almayı sağlamak... diye nitelendiğini de. Burada **anlatım güzellikleri** ve **etki sağlayan söz sanatlarına** sıra geliyor.

● Edebiyat sanatını, güzel konuşup yazmak ve insanları etkilemek yollarını öğretme iddiasındaki bilgi dalına eskiden **belâgat** denmiş (rhétorique); başlıca üç kola ayrılmıştı; kökünü Arap edebiyatından olan eski sanatçılarımızın inanışına göre **Beyân** (anlatım); her çeşit söz sanatlarını açıklayan, işlemlerini ve kuruluş yollarını öğreten bilgidir. Estetik karşılığı **Bedî'**, kelime ve anlam ilişkilerini, hangi kullanımların güzel etkiler yaratacağını araştıran konu dalı idi. Belâgat'ın üçüncü kolu **maânî** ise (ilm-i maânî); üslûpta zamana, yere, duruma ve kişilere göre gözetilmesi gereken dikkatleri (muktezâ-yı hâl ü mekân), sözdiziminin olanaklarını, kelimeler arasındaki ilişkilerle dilin kazanabileceği değerleri arardı (stilistik).

● Üslûp araştırmaları apayrı bir konudur. Bunun dışında kalan (beyân, bedi') ögeleri görmek, şiirde ve nesirde sanatçıların hangi yollara başvurarak etkili anlatımlar sağladıklarını bilmeye yarar. Aslında bu bilgi dalları, yazılmış, yaratılmış edebiyat eserlerini incelemekle bulunmuş; edebiyat sanatını eğitimde kullananlarca sınıflandırılarak öğretilmiştir. Elbette sanat bir yeteneğe dayanıyorsa da öğre-

tim ve alıştırma yoluyla kazanılacak yanları da vardır. Müziğe, resme, heykelciliğe, baleye, sinemaya, fotoğrafçılığa, mimarlığa hazırlanan kişilerin; özel kurumlarda hem genel kültür konularını hem özel sanat eğitimlerini tamamlayarak işe başlayabildiklerini biliyoruz. Edebiyatta ustalık kazanmak isteyen kişiler de —belli bir oranda— bu konuları bilmek gereğini duyacaklardır. Ne var ki bütün bu konular her şeyden önce **dili bilmeye** bağlıdır. **Kültür dilini** öğrenmenin ise, ömür boyu süren zahmetleri vardır. Buna karşın öteden beri dil ve edebiyat derslerinde «edebî sanat» diye nitelenen ilişkilerin metinler üzerinde aranıp bulunuşuna ve seçkin örneklerine **önem** verilegelmiştir. Gelenekçi ve klâsik edebiyatlarda vazgeçilmeyen disiplinler olan bu bilgiler, günümüz edebiyatında eski değerinden çok yitirmişse de büsbütün geçersiz de değildir.

● Alışılmış adlarının tersine söz konusu olan bu kullanım özelliklerini, «edebî sanat» diye adlandırmayacağız; çünkü edebî sıfatını «edebiyat değerini taşıyan» anlamında değerlendirdik Sanat ise bütün yaratışların toplam adıdır. Onun için —ilk anlardaki yadırgıları göze alarak— bütün bu ilişkileri **«Söz ve anlam oyunları»** şeklinde kullanacağız. Çünkü «edebî sanat» denen bu söz-anlam ilişkilerinin pek çoğu, hiç de sanat değerini taşımayan basit hünerlerdir.

Soru 53 : Söz ve anlam oyunları diye nitelenebilecek olan bu etkili anlatım ilişkileri nereden doğar, değerleri nedir?

● Edebiyatın **dil,** başka deyişle bir **söz** sanatı olduğunu her zaman hatırlamak gerekir. Bunun için bu alanda yapılacak bütün sanatsal yaratışlar da **dilin olanaklarına, ögelerine** dayanacaktır. **Dilin en küçük birimlerinden biri kelimelerdir** (sözcükler). (Kelimeleri meydana getiren en küçük birim ses, yazıdaki işareti harftir. Onlarla nice kafiyesel uyuşumları (aliterasyonlar) yapıldığını ilgili bölümde gördük. Aynı şekilde hecelerin benzerliğinin tam ve zengin kafiyeleri oluşturduğunu da biliyoruz. Demek ki *seslerden* ve *harflerden* başlayarak eşitliklere, benzerliklere... yazılış ve söyleyiş yakınlıklarına dayanan olanaklar bile yüzyıllarca kullanılmıştır, kullanılmaktadır.) O halde **söz ve anlam oyunları** diye adlandırmayı yeğlediğimiz bütün bu ilişkiler de, **kelimelerin:** A) **Kök, yapı, ses, anlam, etki, çağrışım...** özellikleriyle; B) Kelimelerle kurulan mısra, beyit, dörtlük (nazım birimleri) ve cümlelerdeki **anlam benzerlikleri, yakınlıkları, etkileri, büyütmeleri, değiştirmelerine...** dayanacaktır.

● Çok eski bir geleneğe dayanan (Arap-İran Edebiyatları) Türk Divan edebiyatının; özellikle şiirde hep aynı nazım şekillerini kullandığını, tek bir vezni kabul ettiğini, yazılış benzerliğini temel sayan göz kafiyesini uyguladığını, belli biçimler içinde belli konuları işleme dikkatinde olduğunu, zamanla kalıplaşan benzetme ve istiareleri (mazmunlar) ortaklaşa tekrarladığını... unutmamak gerekir. Bu sıkı disiplin; özellikle toplumsal konulardan kaçan, insanlar arasındaki ekonomik çatışmaları bilmeyen, insanın toplum içindeki yerini araştırmayan, büyüklere yaranmayı tek çıkar yolu olarak gören skolastik tutum içinde sanatçılara iyice dar bir alan bırakmıştır. Bu yüzden söz ve anlam oyunları gereğinden çok önemsenmiş, değerli bir özden ve düşünce ile felsefeden yoksun olan edebiyatımız, hünerlerle avunarak çok ince ustalıklara ulaşmıştır. Bu yüzden eski yazmaları bir yana bıraksak bile, Tanzimattan bugüne hazırlanmış olan edebiyat bilgileri kitaplarında ana konu vezin, kafiye ve «edebî sanatlar» olmuş; her biri için ayrı ayrı kitaplar da yayımlanmıştır (bu konuda şu örnek yetebilir: Muallim Naci'nin Islâhat-ı Edebiye —1889— adlı 279 sayfalık eserinin 65 sayfası sadece kafiyeye ayrılmıştır).

● Türkçe ve edebiyat derslerinin cumhuriyet sonrasında gittikçe sadeleşen tutumu, bu konuların gereksizliğine inanan, en az örnekle yetinerek öğrenciyi edebiyat eserlerinin ana metinleriyle başbaşa bırakan ilkelere yaslanmak ister. Gene de yakın günlere kadar edebiyatın yalnız bu yanlarıyla uğraşmaya önem verilmiştir Aşağıda örneklerini ve çeşitlerini anacağımız «edebî sanatlar»ın en az % 80'i Osmanlıcaya; bin yıl boyunca dilimize karışmış olan Arapça-Farsça kelime ve tamlama kurallarına dayanır. Divan şairlerimizin, azıcık bir sadeleşmeyle yetinen Tanzimat sanatçılarının, ailde aykırı bir karışıklıktan medet uman Servetifünun yazarlarının eserlerinde kullandıkları dil, bugünün dili değildir; artık hiç bir zaman da o kaynaklara dönülmiyecektir. Oysa, yukarda da değindiğimiz gibi bu «sanatlar» (!), çoğunlukla **kelimelerin ses, yapı, kök, anlam, çağrışım yakınlıklarına dayanan basit hünerler,** uyanık dikkatlerdir. O kelimeler dilimizden çıkıp kaybolunca bu olanakların da ortadan kalkacağı bellidir. Ahmet Haşim'in deyişiyle kelimelerin de hayatları, ömürleri ve ölümleri vardır. Yapraklarını döktükten sonra yenilden açan bir ağaç gibi, dilimiz şimdi aslı Türkçe olan, Türkçeleşmiş bulunan, Türkçeden türetilen yeni sözlerle nefes almaktadır. Buna göre ölü kelime ve cümle yapılarına dayanmış ve söz ve anlam oyunlarını tekrarlamanın zarardan başka etkisi olamaz

Soru 54 Söz oyunlarının kelimelerin hangi özellikleri arasındaki ilişkilerden doğduğunu, nasıl kullanıldığını açıklar mısınız?

● Yukarda değindiğimiz gibi bu oyunlar, Türkçe'nin, içine Arapça ve Farsça'dan —ve başka bazı dillerden— sayısız yabancı öge aldığı dönemlerin ürünüdür. Üç dilin olanakları da; imlâ (yazım), okunuş (telâffuz), sesteşlik (tecnis), kök ortaklığı (iştikak), ses benzerliği (kafiye, sec'), tekrar (redif, tekrir)... gibi alanlarda sanatçıya bazı genişlikler sağlamıştır. Buna göre **söz oyunlarını; «kelimeleri, ses, yazım, söyleniş, kök, yapı, harf, yer özelliklerine** gore dikkatle kullanmaya dayanan; bir anlatım gücü **sağlamaya özenen hünerler»** şeklinde tanımlayabiliriz.

● Aynı kökten türeyen kelimeleri bir beyitte ya da bir yazı parçasında kullanma dikkatine **iştikak** (türeme, etimoloji) denirdi: **«...Kadîmsin,** ukul-i **mütekaddimin** ve müteahhirin daire-i **kıdemine kadem** basamaz...» (Sinan Paşa). «Göstermek üzre ben aahî bir kerre **kaametim** / Mahkûm-i intizâr-ı **kıyâm-ı kıyâmetim»** (Recuizade Ekrem). **«Hâlâ o cehâlet, o tecâhül ve o techil»** (Tevfik Fikret). «Lâlelim / Lâleli'de oturur. / Lâleli / Lâle kokar Lâlelimden; / Lâleli'den geçilir, / Lâlelimden geçilmez.» (Orhon Murat Arıburnu). Aynı kökten türeyen kelimelerin anlamları da doğallıkla birbirine yakın olacağı için bu oyun, **cinasın** bir çeşidi de sayılabilir.

● Arapça cins, soy, nevi'den gelen **cinas,** söyleniş ve yazılış bakımından bir birinin eşi olan ya da andıran kelimelerle yapılan bir söz oyunudur. Halk arasında cinas, bazı gizli sitem ve niyetleri incelikle belirtmek için, kelimenin iyi anlamını öne sürer gibi davranıp eleştirici anlamını akla getirmek için kullanılmıştır. «Eyleme vaktini zâyi, deme kış **yaz,** oku **yaz»** (Sümbülzade Vehbi); **«Neden kondun a** bülbül bağımdaki **asmaya** / Ben yârimden ayrılmam götürseler **asmaya»** (anonim, mani); «Nice bin dalgalı **Tekbir** olur **tek bir ses»** (Y. Kemal Beyatlı); «Yastıklarda göz yaşları mı var **yaş** / Sağlam duvar tepserir güherçile **yaş** / Nice şiirler yıllar yılı açmaz / Parlar birden magnezyum, **yaş** /» (Behçet Necatigil): «Nedir can kim anı sen nâzenin **cânâne** vermezler / Sana âşık olanlar yoluna **cânâ** ne vermezler?» (Hayâlî): «Kalem böyle çalınmıştır yazıma / Yazım kışa uymaz, kışım **yazıma»** (Gevherî); «Her nefeste eyledik yüz bin **günah** / Bir günaha etmedik hiç bir **gün âh»** Süleyman Çelebi)...

● **Tevriye** (Arapça verâ'dan arka, geri, öte) birkaç anlamı olan bir kelimenin ilk akla gelen anlamının ardından uzak izlenimini de ha-

tırlatma oyunudur. Cinasla ayrılığı; cinas'da yazılış ve söyleniş benzerliği olan kelimenin iki, üç defa kullanımı vardır; tevriye'de tek kullanımda birkaç anlam sezdirilir, düşündürülür. Bu oyuna **ihâm** (Arapça vehm'den vehme düşürme) çok anlamlı kelimelerin en az kullanılanını düşündürmek özelliği de katılmıştır. «Kılma red kır atıver, ya al bağışla bir kula = Kılma red, **kır** atı ver, ya **al** bağışla, bir **kula**» (yazarı bulunamadı); «Bakî, çemende hayli perîşan imiş verak / Benzer ki bir şikâyeti var rüzgârdan» (Bâkî); «Minnet Hudâya, devlet-i dünyâ fenâ bulur / Bâkî, kalır sahife-i âlemde âdımız (Bâkî); «Dıl zülfüne meylederdi, düştü bend-i zülfüne / Kâbe'ye azmeyledi kaldı diyâr-ı Şam'da» (Hayâli; Şâm gece); eski alfabeyle yazılışları benzememekle birlikte, sesçe aynı etkiyi yaptığı için) «Perîşân-hâl'in oldum, sormadın hâl-i perîşânım» (Fuzûlî) (Hâl: ben; hâl: durum); aynı şekilde yazılışı benzememekle birlikte, (eski yazıya göre) «Cehlin, gecenin **hâdimiyiz, hâdim-i** ilmiz» (Tevfik Fikret: ilk hâdim: hedm'den yıkan, yıkıcı; ikincisi hizmet'ten hizmet eden, uğrunda çalışan).

● Tek bir kullanımda bir kelimenin hem gerçek, hem mecaz anlamını hatırlatma ustalığına **kinâye** denirdi; bu bakımdan tevriye-ihâm'daki tekniğe dayanır: «Ey benim sarı tanburam / Sen ne için inilersin / **İçim oyuk,** derdim büyük / Ben anınçün inilerim.» (Pir Sultan Abdal); Kinaye, asıl anlamın ardında ikinci derecede olanı gizlemeye yaradığı için yakışıklı nükteler yapmaya elverişli bir değer taşır: «Şu karşıma göğüs geren / **Taş bağırlı** dağlar mısın?» (Yunus Emre); «**eli uzun**» (deyim).

● Kinâyenin bir çeşidi de bir beyit ya da yazı parçasında çoğunlukça bilinen herhangi bir olayı anıp hatırlatmak inceliğidir (**Telmih**). İnce bir imâ ile hatırlatılmak istenen olay, durum, kişi, düşünce... çoğunluğa mal olmuş, okuyucu tarafından küçük bir dikkatle akla gelebilecek genellikte bulunmalıdır. Yoksa —birçok nükte gibi— yapılan telmih de boşa gider. Ne var ki örneğin divan şairlerinin ortak islâm inanışlarıyla Arap-Fars mitos ve tarih olaylarına dayanan, onlar için zorunlu çağrışımlar olan, belli telmihleri kültür uzaklaşmaları yüzünden bizim için tam bir bilmece durumuna gelmiş olabilir; o yüzden de metin açıklamalarında, öğretimde sayısız güçlükler doğar. Örneğin Arif Nihat Asya'nın şu rûbaisine bakalım:

Şîrin'i ya **Şeyhî,** ya **Nevâî'**ye verin,
Çöl lâlesi **Leylâ'**yı **Fuzûlî'**ye verin;
Lâkin kapanıp kabrine, dünyada bütün
Hil'atleri üryan Neşmi'ye verin.

● Bu şiirdeki ince anlam zenginliğini tam olarak bulabilmek için şunları bilmek gerekmektedir: 1 - Şeyhî (1371 ? 1431 ?), Hüsrev ü Şirin adlı bir mesnevi yazmış olan divan şairidir. 2 Ali Şîr Nevâî (1441 1501), beş mesneviden oluşan hamsesi içinde Ferhâd ü Şirin adlı mesneviye de yer vermiştir. 3 Her iki şairin eserlerinde aşkını ve âşıklarının serüvenlerini canlandırdıkları Şirin, ülküsel güzellikte, ulaşılmaz değerde bir sevgilidir. 4 Leylâ, Fuzulî'nin (1495 ? 1556) en ünlü mesnevisinin aynı ülkülsellikteki sevgili tipidir. 5 Mecnun, Leylâ'nın aşkiyle çılgına dönerek (asıl adı Kays'dır, aşkı yüzünden Mecnûn diye anılmıştır) çöllere düşmüş, ölüme kadar hayal ettiği sevgiliyi yücelterek acı çekmiştir. 6 - Her üç şairin de hayallerinde ülkü edindikleri, yücelttikleri sevgililer, belki de kendi aşklarının bir simgesi, aradıkları mutluluğun özüdürler. 7 - Nesimî ise (? 1404), Türkçe şiirin ilk ve en büyük yaratıcılarından biri olduğu halde inançları yüzünden, sözlerinin ve ülküsünün yanlış anlaşılması yüzünden öldürülmüş bir divan şairidir. 8 Ne var ki Nesimî, özel bir işkenceyle, Halep'te diri diri derisi yüzülerek öldürülmüştür. 9 - Bu yüzden çıplaklığın (üryan) en ulaşılmaz örneği, mezara konurken bile kefenlenen islâm ölülerine göre, derisinden bile yoksun bırakılmış biricik örnektir. 10 - Eski devirde önemli ve değerli işler yapanlara armağan olarak hil'at denen süslü kürkler, kaftanlar verilmesi makbul bir âdetti... Bütün bunları bilgi ya da sezgiyle düşünen kişi, şairin demek istediğini anlayabilir: Herkes istediğine kavuşabilir, kavuşmalıdır, kavuşsun... Ama derisi yüzülen Nesimî'ye, bu insanlık suçu yüzünden dünyanın bütün elbiseleri verilse bile mutluluğu sağlanamaz; onun mezarından af dilemeli, yerine konmaz eksikliğinden ötürü acı çekmelidir. (Şüphesiz bu düşünce özü, herkesin kendi anlatımına göre çeşit çeşit dile getirilebilir.)

● Kültür ve sanat ürünleri kuşaktan kuşağa, toplumdan topluma, kişiden kişiye aktarılabilir. Bu bakımdan sonsuz bir zincir gibi her halkasında daha öncekilere bağlanmış olarak sürer gider. Örneğin Antigone, Elektra, Leylâ ve Mecnun, Ferhad ile Şirin, Köroğlu... gibi birçok yazarca tekrar edilmiş olan konularda bir önceki yazarın düşünce ve duygularına karşılıklar, tepkiler, koşutluklar şeklinde sayısız cevap ve yorum vardır; bunlar da telmih'e dayanır aslında. Günlük konuşmada bile kullandığımız bu söz oyunundan başka örnekler: «Gel etme karınca kardeş, / Ağustos böceğine acı: / Kabahat onun mu sanki / Şarkı söylediyse bütün yaz?» (Muzaffer Tayyip Uslu); «Ferhâd'a zevk ü sûret, Mecnûn'a seyr-i sahrâ / Bir râhat içre herkes, ancak benim belâda.» (Fuzulî): «Derdi öküş Eyyup ile / Gözü yaşlı Yakup ile / Şol Muhammed mahbûp ile / Çağırayım Mevlâm seni.» (Y.

Emre); «Soflilere sohbet gerek / Ahilere cennet gerek / Mecnûn'lara Leylâ gerek / Bana seni gerek seni.» (Yunus Emre) «Avâzeyi bu âleme Dâvud gibi sal / Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş.» (Arkasında virgül varmış ya da yokmuş gibi okunursa Bâki kelimesi de ayrıca tevriyelidir.) «Ne büyüksün ki kanın kurtarıyor Tevhid'i, / Bedr'in aslanları ancak bu kadar şanlı idi.» (Mehmet Akif Ersoy); «Robenson, halden bilir Robenson / Adan hâlâ batmadıysa eğer, / Alıp götürsen beni oraya / Deniz yolu kapanmadan evvel!» (Cahit Sıtkı Tarancı).

Soru 55 Daha ayrıntılı söz oyunları da kullanılmış mıdır edebiyatımızda?

● Yalnız kelimelerin ses, yapı, kök, anlam çağrışımlarıyla değil **yazım şekilleri** ve **çıkak yerleriyle** de ilgili bazı oyunlar yapılmıştır. Bilindiği gibi Arap alfabesi, birçok harfinin noktalı oluşuyla dikkati çeker. Bazı sanatçılar yalnızca noktasız harflerle şiirler söylemeye dikkat ederek **(bînokat)** işlerine verdikleri önemin derecesini çevrelerine onaylatmak yoluna da gitmişlerdir. Böyle bir metni, bugünkü yazımızla göstermeye olanak yoktur.

● Ayrıca b, p, f, v, m gibi çıkış yeri dudak olan bazı ünsüzleri kullanmamaya dikkat ederek (leb değmez) yazılan şiirler de olmuş. Apaçık bellidir ki bu gibi dikkatlerle yapılan işin, sanat yaratısıyla, onun onuruyla hiç bir ilgisi yoktur; eğer uzunca bir gazel, kıt'a, koşma... gibi bütün eserde aynı sakınışları gözetmişse. Bu sadece, bir birlerini zora koşarak sınava sokan usta-çırak saz şairlerinin; yapılmamış şeyleri yaparak dikkati çekmek hevesindeki özentili merakların ürünü olabilir.

● Sözde etkili bir anlatım sağlamak, edebiyatçının başlıca isteğidir. Anlatımda güçlülük kazanmak istediği konu da, sürekli olarak duyduğu, unutamadığı, gözünün önünden uzaklaştıramadığı, duyumlarının odaklaşarak yoğunlaştığı bir nesne, bir durum, bir hareket... olabilir. O zaman sanatçı —söylev'de de ustaca kullanılarak kalabalığı belli bir düşünce noktasında birleştiren— bilinçli tekrarlara başvurur: **Tekrir**. Süleyman Çelebi'nin Mevlid'ine katılmış olan ve her dizesi «Merhaba!» diye başlayan bölüm; Abdülhak Hâmid'in «Makber»inde «Tâbut!..» diye yinelenen bentler; Tevfik Fikret'in «Sis»de 55 mısra başına ve içine yerleştirdiği «Ey!» ünlemi... tekrir yolunun alışılmış örnekleridir (Bkz. «Bedreddin Destanında» Nâzım Hikmet'in «Sıcaktı», «Toprak» tekrarları.) Burada başka bir örneğe bakalım. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın **«Tanrıma»** şiiri (1937, Çocuk ve Allah, 1940); şairin çok ustaca kullandığı bir kelimenin dikkat edilmiş yerleriyle

güçlü bir etki yaratmaktadır. Çünkü bir şeyi aşırı tekrarlamanın da hem ters etki yaratması, hem fazlasıyla oyun izlenimi vermesi doğaldır. Dağlarca, askerlik mesleğinde edindiği anlamlı bir «tekmil verme» alışkanlığını, bu törenin her sabah ve her akşam yenilenmesini hatırlıyor; hayatın sürekli bir akış, sonsuz bir hareket içinde göründüğü halde ana çizgileriyle değişmez olduğunu belirtmek için bunu kullanıyor. Sanki insan, komutanı olan bir tanrıya günlük düzenin bozulmazlığını, bunun gerekli güzelliğini... anlatmaktadır. Küçükten büyüğe ulaşan **«arzederim»** sözü de tam anlamındadır. Üstelik ilk ve son dörtlükte kullanma yetinişiyle aradaki üç bendin anlamlarının hepsini kapsamakta, «tekmil» bütünlenmektedir.

Gökler bugün de uzaklarda,
Yıldızların gittiğini **arzederim.**
İnsanlar başladı çalışmaya,
Güneşin doğduğunu **arzederim.**

Sular yine nur kesildi
Yapraklardan geçti aydınlıklar.
Çiçekler açıldı dünkü gibi
Isındı hiç eksilmeyen rüzgâr.

Gecenin lânetinden bir daha kurtulduk
Çöktü eski âşinâlık evlere.
Deniz yeniden mavilendi
Ve bazı gemiler çıktı sefere.

Doldu bir selâm gibi perdelerden,
Sonrasızlığın bilinmez vakti.
Koyuldu başaklar sararmaya
Askerler talime gitti.

Gökler bugün de uzaklarda,
Kuşların uçtuğunu **arzederim.**
En büyük sessizlikler arkasından,
Kalbimin vurduğunu **arzederim.**

• Eski şairler ve yazarlar: kendi düşüncelerini destekleyen, söylediklerinin özüne uygun görünen atasözlerini, çok bilinen başka dizeleri; bir âyet ve hadisi, metinleri içinde kullanmaya da ad koymuşlar; birinciye **«irsal-i mesel»** (örnek verme); dinî metin parçalarıyla

olursa **İktibas** (Arapça bilenlere göre yakmak için birinden ateş ödünç alma) aktarma demişler. Dünya işlerinin din kurallarına göre (Şeriat düzeni: Kuran, Hadis Sünnet, İçtihad) yürütüldüğü, pek çok insanın Kuran'ı ezber bildiği dönemde, üstelik Arapça'ya yakın olmanın başlıca erdem ve bilgililik sayıldığı ortamda... çok geçerli bir kullanım olacağı bellidir. Bugün böyle bir «sanat» (?)ın varlığı kabul edilemez; çünkü başka yerden alınan bir şey ya pek bellidir; sanatçı bunu aktarmayı sanatına zarar vermeyen bir gereklilik sayar (atasözü, deyim, halk türkülerinden dizeler...); ya da başka yerden aktardığı bir sözü, dizeyi, **tırnak içine** koyarak kendi malı olmadığını gösterir. Bu, en basit bir fikir namusu gereğidir; belki sadece yazarların hangi yazarlara saygı duyduklarını, onlardan yararlandıklarını, kimlerin düşüncelerini doğru bulduklarını göstermeye yarayabilir (Tabii eğer olumlu bir örnek olarak aktarılmışsa).

● Kelime ve söz tekrarlarından bir oyun daha: **Sihr-i halâl** (helâl olan sihir, güzel söz anlamına). Özellikle bir beytin sonunda kullanılan aynı söz; hem kendinden önceki, hem kendinden sonraki dize parçalarına bağlanarak çift taraflı bir çağrışıma olanak verir: «Nişan eyle Gevheri'nin sözüne / Gelirsin sevdiğim, bir zaman olur»: 1 - Gevheri'nin sözüne dikkat et; nasılsa bir gün bana geleceğine inanıyorum. 2 - Gevheri'nin sözüne dikkat et; öyle bir gün gelecek ki muhakkak benim dediklerim doğru çıkacaktır.

● Kelime tekrarlarının uyandırması doğal sayılan çağrışım nitelikleriyle birlikte kullanılması; divan edebiyatında çok önemsenen bir oyun dikkatidir: **Leff ü neşir** (Toplama ve yayma). Bu «sanat»ın, gerçekten umulmaz incelikler gösteren usta işi örnekleri pek boldur. Sebebi şu: Her varlığı kemal (en olgun, en yüce, en son sınırda) derecesindeki özellikleriyle birlikte düşünmeye yatkın olan divan estetiği, mazmun denilen ortak kalıplar yaratmıştır (Bkz. 100 Soruda Türk Edebiyatı, 4. baskı, sayfalar 106-107). Buna göre özel adlardan kavramlara, nesnelerden soyut kelimelere, kıssalardan düşüncelere, ilkelerden kurallara... kadar her şeyin en iyi ifâde edildiği çeşitli karşılıkları vardır. Bir örnek: **Zülf**: müşk, anber, sümbül... perişân, perâkende, bîkarar, târûmâr, müşevveş, silsile, zincir, kement, tuzak, akrep, elder... kâfir, gece, sevdâ, zulmet, dalâlet, sâye... Buna göre **leff ü neşir**; bir beyitte ya da cümle parçasında (yani nazımda ve inşâda) anılan herhangi birkaç ögenin (özel adlar, kıssalar, mitololik inanışlar, nesneler, eylemler...); ilgili karşılığının (belirli nitelik, olay, özellik, mazmun, anlam...) ardından gelen satırlarda kullanılması demektir. Bütün anlamı; en yoğun, en derli toplu, en yanyana şekilde beyitlerde toplamaya dikkat eden divan şiiri; en ince dikkatleri bu sanata harcamış gibi-

dir. «**Küfr-i zülfün** salalı **rahneler imânımıza / Kâfir** ağlar bizim **ahval-i perîşânımıza**» diyen Fuzulî; bu doğal gibi görünen iki satırla neler düşündürmektedir? 1 - Saç, karadır; 2 Karalık, karanlık (zulmet), islâmdan (selâmetten, aydınlıktan) yoksunluktur; 3 Zülfün mazmunları «perişân, bikarar, târümâr perâkende, müşevveş...» olduğu için ona tutku duyan kişi de bu duruma düşer; 4 -Ayrıca zülfün bir mazmunu da sevdâ'dır; (halk içinde melânkoli karşılığı karasevdada ikisi birlikte kullanılır). Sevdâ da; karanlık, kara, dalâlete düşmüş, doğru yoldan sapmış kişinin niteliğidir. 5 İslâm dininde iman, Tanrının birliğine inanmak, bundan hiç kuşku duymamak, tanrıya şirk (eş) koşmamaktır; 6 Yani islâmî inanç sistemine göre Tanrıdan başka herhangi bir şeyi sevmek, onu tanrıya eş koşmak; inancını yitirmek, dolaylı olarak büt-perest putperest olmaktır, büyük günahtır. 7 İman, en küçük kuşku ile zedelenir; zülfün çokluğu (kesreti), birlik (vahdet) düşüncesinin tersidir; zülfe düşkünlük (örneğin alın, yanak ve yüze göre) teklikten çokluğa, «Tevhid»den dinsizliğe düşmek demektir. 8 Zülfe bağlanan, onun mazmununa benzeyerek, perişan olur, imânını yitirir. 9 - Başka bir dinden iken islâmlığa giriş, kişinin günahlarını bağışlatabilir; ama müslümanken putperestliğe dönen —Tanrıya özgü tapınmayla bir insanı severek, şirke düşen kişiyi, sonradan kâfir olan— insanı bağışlamanın olanağı yoktur. .....Sonuç: Senin aşkından düştüğüm halden ötürü kâfirler bile benim darmadağın durumuma ağlarlar (Beyitte İştikak ve tenasüp de vardır.)

● Günümüzün şiir ve nesir anlayışında bu oyuna rastlamamız mümkündür. Yukarda söylediğimiz gibi beyit anlayışına bağlı olan bu dikkat yoğunluğu; ancak sanatçının esin ve doğal söyleyişinin kendiliğinden bir ürünü olarak bulunursa olumlu kabul edilebilir. Kalıplaşmış mazmunlar olmadığı, üstelik her şair kendi imge ve benzetişlerinde özgür kalmak istediği için böylesine titiz bir leff ü neşir ustalığına ancak acemi şiir heveslilerinde rastlanacaktır. Onlar ki bu türlü oyunlarla şiire ulaşılacağını sanırlar; onlar ki yarım yamalak eğitim öğretim ögeleriyle kendilerinde sanatçılık vehmederler. Değeri ne olursa olsun kavramlar zamanla değişmeye mahkûmdur. Örneğin elli tane kafiyeli kelime buldum diye kim övünebilir şimdi? Oysa eski şiirde başlıca değer yargılarından birliydi bu.

● **Bazı leff ü neşir örnekleri:** «Bağ-ı dehrin hem **hazânın, hem bahârın** görmüşüz / Biz **neşâtın** da **gamın** da **rûzigârın** görmüşüz.» (Nâbî-Karışık); «**Bârân** değil, **şafak** değil, **ebr-i** seher değil / Göz yaşıdır, **siğer kanıdır, dûd-ı âhtır.**» (Yenişehirli Avnî, düzgün leff ü neşir). «Gönülde cevher-i **elmasa** benzer cevher-i **gayret** / Ezilmez **şiddet-i tazyikten, te'sîr-i sıkletten.**» (Namık Kemal, düzgün leff ü neşir).

● Eskilerin **lâde** (geri gönderme, gönderilme, eski haline getirme, karşılık yapma) adını verdikleri bir **kafiye oyunu** vardı. Gazel, kaside, müstezat, musammatlar... gibi ana kafiyeye dayanan ve Arap edebiyatından alınmış disiplinli nazım şekillerinde, kendi kendilerine bir güçlük daha çıkarır, onu da yenmeye çalışırlardı. Bu oyunda da her beytin son sözünü (ki ya kafiye ya redifiir), ardınuan gelen beytin ilk kelimesi yapma dikkatine önem vercrek ustalık gösterisinde bulunurlardı. Yeni şiirimizin ustalarından biri olan Behçet Necatigil'in bir şiirinde, güzel bir uygulamasını buluyoruz. Şüphesiz sadece bir kafiye zenginliği ve tekrarı, icat edilmiş bir zorluk ve onun gösterisi şeklinde değil. Çünkü buradaki uygulama kafiyeli kelimenin geri çevrilişi değil konuyu sürdüren yeni bir başlangıçtır. Burada iade sözü ters düşer. Bu şiirde, eski bir kafiye zenginleştirme yönteminin; şiirin konusunu, kompozisyon bütünlüğünü, insancıl olayıar dizisini, buna koşut olarak ruhsal durumlar değişimini, hem mantıkî hem şiirsel değerlerle birlikte devam ettiren ince bir emek dikkati görüyoruz. Demek ki ipuçları çok eskiden var olan bazı oyunlarda bile, sanat eserinin örgüsüne değer katan ögeler bulunabilir; kişisel özgürlük olanakları içinde doğal ve içten kullanım yoğunlukları uygulanabilirse:

ZİNCİR

Pazar günleri fena
Kapanıp kalmak odalarda:
Penceremin önü sokak
Bakıyorum arada.

Bakmak başlıbaşına bir **iş**
Görmek **inceden** inceye.
Ne güzel günler geçmiş,
Bugüne gelinceye.

Bugün... bugün iyi,
Belki de hepsinden.
Yarının ne olacağı
Şimdiden **bilinir** mi?

Bilinir, geceler karanlıktır,
Gündüzler, tabiî aydınlık.
Ona göre güneşler doğsa bari,
Geceler içinde kaldık.

Geceler dedim de aklıma geldi:
Uyurken, sızlıyor, duyuyorum
Söküklerin üstünde
Anacığımın **elleri.**

Eller kimi zaman el kalır,
Çokluk çıkar **ellikten.**
Doğrudur şairlerin sözleri:
Her şeyde bir parıltı güzellikten.

Çalışan **eller** güzeldir,
Elleriyle bir nine...
Çizgi çizgi, kırış kırış
Ellerini görme.

Görmek başlıbaşına bir iş,
Bakmak hattâ karıncaya,
Tabii söz gelişi, neler yok ki
Ona varıncaya.

Var git şairlere
Sor onlardan hayatı;
Şairlerin yazdıkları
Çok işimize yaradı.

İşler... Açma o bahsi!
Akşamları bulmak zordur zor.
Şöyle bir oh demeden
Hafta sona eriyor.

Hafta sonu, yani pazar...
Pazar günleri fena;
Olmayacak hülyâlar
İnsanı sardıktan sonra.

(Behçet Necatigil, Çevre, 1951)

● Eski şiirimizin incelikle uygulanan ve böyle durumlarda çok makbul sayılan oyunlarından biri, bilerek bilmezlikten gelme (**tecahül-i ârif**); ve gizli olan olaya sanatçının uydurduğu bir şeyi neden (sebep) göstermedir (**Hüsn-i ta'lil:** Güzel sebep). Bir şeyi bilmezlikten gelme, doğu edebiyatlarında pek değer verilen bazı nüktelerin doğmasına

yol açmıştır; günlük hayatta da rastlandığı gibi. Aslında tecahül-i ârif tek başına kullanılırsa muhakkak eksiktir; onun bir güzel sebep uydurmayla (hüsn-i ta'lil) tamamlanması aranır. Genellikle tabiat varlıklarını özdeş görerek kendini açıklama yolunu tutan sanatçılar, bu oyuna sık sık başvurmuşlardır. Günümüzde de geçerliği olan bu söz ve anlam oyununa sayısız örnek bulunabilir. Divan şiirindeki örnekleri ise genellikle **mubalağa** ölçüsüzlüğüyle birliktedir. Aşağıda Bâki'nin Kaanunî için yazdığı terkib-i bentten bazı beyitler vardır. Şair burada en doğal olay ve durumları —ki padişah ölmüş olsa da olmasa da kendiliğinden tekrarlanacaklardır— hep o ölüm yasına bağlayarak bir dizi inanılır tecahül-i ârif ve hüsn-i ta'lil kullanımını sürdürmektedir:

«Olsun gamında bencileyin zâr ü bîkarar
Âfâkı gezsün ağlayarak ebr-i nev-bahar.

Tutsun cihânı nâle-i mürgaan subh-dem,
Güller yolunsun âh ü figaan eylesün hezâr.

Sümbüllerini mâtem edüp çözsün ağlasın,
Dâmâne döksün eşk-i firâvânı kûh-sâr.

Gül hasretinle yollara dutsun kulâğını
Nergis gibi kıyâmete dek çeksün intizâr.»

Mef'ûlü fâilâtü mefâîlü fâilün
//. /./. .//. /./

● Böyle bir şiirde başka yollara da baş vurulmuştur: Teşhis, mecaz, tevriye, tenâsüp, telmih... Tecâhül-i ârif ve hüsn-i ta'lil ise şu konulardadır: 1 İlkbahar bulutları genellikle hareketli ve yağmurludur. 2 - Kuşlar daha çok sabahları öterler. 3 - Gül çabuk dağılan, dökülen bir çiçek olduğu gibi bülbül de yanık sesiyle tanınır. 4 - Sümbül, koyu renkli, dağınık bir biçimdedir. 5 - Özellikle baharda dağlardaki karlar eriyince seller olur. 6 Gül, sapında biraz eğri (boynu eğik, yere kulak verir gibi) durur. 7 - Nergis sabahları açılan sonra kapanan bir çiçektir... Bütün bu doğal durumlar, padişahın ölüm yasına bağlanmakta; tabiatın da Kaanûnî'nin acısını çektiği anlatılmak istenmektedir. Tevfik Fikret'in «Sis»de, Mehmet Akif'in «Asım»da Çanakkale şehitlerine yapılmasını tasavvur ettiği türbeyi doğal öğeleriyle niteler-ken kullandığı oyun da budur. Behçet Necatigil'in «Perili Ev» şiirinde

tecâhül-i ârif sanatı tatlı bir saflık içinde baştan sona uygulanmış; son iki dizede ise sanatçı, oyunu yeter sayarak söylemek istediği ana düşünceyi açıklamıştır. Böylece şiir, bir söz oyununun otomatik kullanımı ve okuyucuyu tahminlerinde özgür bırakma sınırından uzaklaşır; şairin, önem verdiği bir gerçeği yalın ve güçlü bir dönüşle ortaya koyuşuna fırsat hazırlar. Bu, bilinçli bir yeğlemedir.

Bak, masa, işte
Yerini bulmuş şimdi;
Biz yokken bu eve
Besbelli biri girdi.

Hey Allahım, çamaşır
Yıkanmış, ütülü!
Ben giderken bu kitap
Yere düşmüştü.

İçemezdim suyundan
Dibi yosundu, sahi!
İmkânı yok, inanmam;
Bu başka sürahi.

Emektar çul, keçe
Yeni gibi, tertemiz.
Ocakta ateş yanıyor,
Yanıyor lâmbamız.

Hemen yatasım geldi
Bir hal olmuş perice;
Tüyden hafif
Yatağıma değince.

Gezmiş eşyâda belli
Bir kadının elleri.

(Evler, 1963)

● Genellikle tecâhül-i ârif'le birlikte uygulanan bir yöntem de, etki ve coşku yaratan bir durum ve olay anlatılırken, sanatçının gerçekten bildiği bir şeyi ustalıklı bir soru biçimine dönüştürmesidir: **İstifham.**

«Bu eller miydi masallar arasından.
Rüyalara uzattığım bu eller miydi?
Arzu dolu, yaşamak dolu,
Bu eller miydi resimleri tutarken uyuyan?

Bilyaların aydınlık dünyacıkları...
Bu eller miydi hayatı o dünyaların?
Altın bir oyun gibi eserdi,
Altın tüylerinden mevsimin rüzgârı.

Bu eller miydi kesen mavi serçeyi?
Birkaç damla kan ki zafer ve kahramanlık.
Yorganın altına saklanarak
Bu eller miydi sevmeyen geceyi?

Ayrılmış sevgili oyuncaklardan
Kırmış küçücük şişelerini.
Ve her şeyden ve her şeyden sonra
Bu eller miydi Allaha açılan?»

(Fazıl Hüsnü Dağlarca, Çocuk ve Allah, 1940)

● **Ta'riz**, sözle dokundurma, herhangi bir olay ve düşünceyi, karşıdakine iğneleyici bir uyarı ile anlatma ustalığıdır. Halk şiirinde taşlama. Divan şiirinde hiciv, hicviye denen yergi ürünleri; söz dokundurmayı alaya, aşağılamaya, hor görmeye, birçok durumlarda küfretmeye kadar aşırılaştırarak sınırı taşarlar. Aslında ta'riz; zekice bir buluş ve yaralamayan bir anlatımla, karşısındakine hakaret etmeden düşünceyi belirtme inceliği olmalıdır. Bu yolda genellikle uygulanan yöntem, istenen etkiyi sağlamak için, onun **tersini söylemektir**; bazı durumlarda **överek yermek** gibi. Çünkü ölçüsünü kaçıran her şey, amacından sapmış olur: «Görünür haddi tecâvüz eden emrin zıddı / Fart-ı tevkîr ü tekâpû da hakaaret gibidir.» (Kâzım Paşa).

● Melih Cevdet Anday'ın «Yanyana» şiiri ise; insanın başka insanlarla tekil ilişkisinden değil, toplum düzeninin sürgit korunan yanlışlığından yakınır. Doğa güzelliklerinin, insancıl değerlerin hemen yanında duran toplumsal yanlışlıklara, çoğul bir sesle ta'riz eder; güçlü bir **terdit**'le birlikte:

«Bu gürül gürül otların yanı başında
Ağacın gölgesine değdi değecek

Tam şeftalinin kokusu başlarken
Öpüşmeye kıl kadar bitişik
Akarsuyun burnunun dibinde

Bu zulüm, bu haksızlık, bu işkence»

● Kelimeler arasındaki çağrışım zenginliğinden yararlanan bir oyun da Tenâsüb'dür (nisbet'ten; uyma, uygunluk, birbirini tutma...) Karşıtlık ilgisi olmamak koşuluyla, bir beyit ve cümledeki sözlerin, kendilerini elverişli hatırlatmalarla bekleten başka sözlerle birlikte bulunduruluş dikkatidir. Her kavramın muhakkak yakışıklı mazmunlarıyle birlikte anılmasına dikkat edilen Divan —hatta halk şiirimizde— yüzyıllarca korunmuş olan bir söz ve anlam oyunudur. Ayrıntılardaki çeşitliliği yüzünden başka adlarla da anılırdı: Dehhânî'nin şu beytinde çok yoğun bir söz sanatları kalabalığı arasında tam bir tenâsüp de vardır:

Hüsrev-î hûbân eden sen dilber-î Şîrin-lebl,
Bîsütûn-î aşk içinde beni Ferhâd eyledi.

Dehhâni'ye göre sevgilisi: A) Bütün güzellerin şahıdır (husrev); B) sevimlidir, tatlı (şirin) dudaklı bir dilberdir. C) Husrev ü Şirin hikâyesinde (mesnevi) hem Husrev'in hem Ferhâd'ın âşık olduğu kadın gibidir. Dehhâni ise: A) Aşk göğünde (cevv-i bîsutun: gökyüzü) yer alan bir âşık, B) Bîsütun dağını delmeye mahkûm bir tutkulu; C) Ferhâd gibi çok seven, bu uğurda ölüme kadar giden kisidir. Böylece eski dünyada herkesin bildiği Hüsrev (husrev), Şirin (şirin), Bîsütun, Ferhâd kelimeleri, aşk ve sevgili kavramları etrafında sıkıca örülmüş; güçlü bir tenâsüp yapılmış olur.

● Bugünkü edebiyatımızda eski kavramlar ve mazmunlar ortaklığı, ustaların eserlerine nazireler yazma tutumu, klâsik konuları tekrar, çok dikkatli ve hesaplı özenlerle bir şiirde ilgili kelimeleri toplama... gibi hünerler geçerli olmadığı için tenasüp, artık br sanat da sayılmamaktadır. Konu, anlamca birbirine yakın kelimeleri kullanmayı gerektiriyorsa sanatçı bunları kendi üslûbu ve imgeleriyle kendince belirtir, söyler. Eğer aranırsa eski tenasübe benzer örneklere rastlamak mümkünse de bu zahmetin gereği yoktur.

● Kelimelerin kulanım yerlerinin değiştirilmesiyle yapılan, dikkatle uygulandığı zaman yoğun bir etki yaratan bir söz oyunu da eskilerin tard ü aks (uzaklaştırma ve yansıtma) dediklerldir. Kelimelerin dize içinde olduğu gibi yer değiştirmesi tam, az çok değşiklikle yer

alması eksik (nâkıs) akıldır: «Yemek için yaşamamalı, yaşamak için yemeli.» (Molière); «Sıcak ayları insan kokan şehirlerde ter kokan insanlardan uzakta geçirmek için...» (Refik Halit Karay). «Utandım ağlayarak, ağladım utanmıyarak» (Mehmet Akif Ersoy); «İzmir'in denizi kız, kızı deniz / Sokakları hem kız, hem deniz kokar.» (Cahit Külebi).

Soru 56 : Genellikle eski edebiyatımızda önemsenen söz oyunlarını gördük. Hemen her dönemde geçerli olan söz ve anlam oyunları yok mudur?

● Etkili bir anlatıma ulaşmak için başvurulan söz ve anlam ilişkilerinin, zamanla değeri eksilmeyen çeşitleri de vardır. Bunlar, **doğal** (tabiî), **yalın** (sade), **gerekli**... olanlardır. Unutmıyalım kı bugünün sanatçıları önce söylenecek özü, sonra söyleyiş biçimini düşünürler. İkisini birbirinden ayırmayacak şekilde sanatlarında bütünlük arar; herhangi bir şeyi söylemekten vazgeçip, sakıncalı sayıp, başka köşelere sığınmak (söz oyunlarıyla oyalanmak, ustalık gösterilerini sunup değerlenmek) istemezler. Önce öze (muhteva, iç) önem veren çağdaş şiir ve nesirde de her çeşit söz ve anlam oyunları, ancak **gerekli** olduğu ölçüde uygulanır; geleneğin sıkı kuralları ve buyrukları yoktur. Çağdaş beğeni ölçüleri önce yalınlığa, açıklığa, duruluğa, doğallığa... önem vermektedir.

● Divan edebiyatçıları; kendilerini gören, kendileriyle ilgilenen, koruyan, esirgeyen, değerlendiren, ödüllendiren otoritelere yaklaşmak, yaranmak zorundaydılar. Bu konuda her çeşit güç ve zenginliğin biriktiği kültür merkezlerinde, amansız bir yarış vardır. Bâkî'nin (1526-1600) kazasker olup «sultan-üş şuarâ» diye saygı gördüğü dönemde Fuzûlî (1495 ?- 1556); **üç dilde divan düzenleyip** (Arapça, Farsça, Türkçe) **hamse** sahibi olduğu halde 9 akçelik «tekaüdiye» sınıl alabilmek için evkaf kâtipleriyle dalaşır. Böyle bir ortamaa divan sanatçıları; her çeşit eleştiriden ve yakınıdan uzaklaşmayı, zamanın büyüklerini övmeyi, var olan düzeni savunmayı, tamamen sakıncasız konularda usta işi incelikler gösterisinde bulunmayı... başlıca ilkeler saymışlardır. Padişah tarafından korunduğu, Türkçe divanında 59 kaside bulunduğu, özellikle IV. Murat devrinde göze girdiği halde, devlet örgütünün cezasına uğramaktan kurtulamayarak boğdurulan Nef'î'yi (1572-1635) hatırlamak gerekir; 27 yaşında astırılan usta şair Figaanî'nin (1505 ?- 1532) kaderini de düşünebiliriz. Şehzâde Mus-

tafa'nın ölümü üzerine yazdığı şiirden ötürü Rüstem Paşa'nın öcüne hedef olacak Taşlıcalı Yahya'yı, belki ancak Kaanûnî'nin vicdan azabı kurtarabilmiştir. Sözün kısası, divan sanatçılarının edebiyatı; zorunlukla, gerçekçi bir özden, düşünceden, eleştiriden, kuşkudan, felsefeden... yoksun; süslü, gösterişli, «sanatlı = musanna», sakıncasız, oyalanıcı, incelik düşkünü, okurunu da zekâca sınava sokan, sunulan kişiyi en olmaz sınırlarda yüceltmek için akla gelmez mübalâğalara baş vuran yapma bir söz sanatı olacaktır. Bunun için üç dilin kelime ve kuralları, üç dilin belâgat olanakları kullanılmıştır.

● Saz şairlerimizin (âşıkların), kendilerini bekleyen ve dinleyen bir kamu oyu karşısında hazırlıksız eserler oluşturmaları da, onları aynı yola sürüklemiştir. Ezberlenmiş bazı oyunlara yaslanan hazır söz kalıpları, doğaçtan şiir sunacak sanatçıya elbette ki çeşitli kolaylıklar sağlamıştır. Onlar da —divan edebiyatçılarından kaptıkları,— buldukları söz oyunlarına yaslanmak gereğini duymuşlardır.

● Buna karşılık günümüz şiir ve nesrinin de onsuz edemediği bazı söz ve anlam oyunları ile anlatım teknikleri vardır. Şimdi onları göreceğiz.

Soru 57 : Benzetme nedir? Kuruluş özellikleriyle etki nitelikleri?

● Yakın günlere kadar **Teşbih** (Arapça şibh'den, benzetme, benzetilme) diye anılan söz ilişkisi; günlük konuşmada da, edebiyat eserlerinde de her zaman vazgeçilmez bir etki gücü olagelmiştir. [Kelimenin eski anısıyla ilgili kullanımlar: Lâ-teşbih: benzetmek «gibi» olmasın; erkân-ı teşbih: 1 - Müşebbeh: benzeyen; 2 - müşebbehün-bih; kendisine benzetilen; 3 - Vech-i şebeh: benzeme yönü, ortaklığı; 4 - Edât-ı teşbih; benzetme edâtı: âsâ, misillû, mânend, veş, gûne, gûyâ, sankî, meğer ki, tek, trak, nasıl, nitekim, gibi, kadar... Tarafeyn-i teşbih: Benzeyen ve kendisine benzetilen; Teşbih-i mufassal: Dört ögenin de bulunduğu benzetme; Teşbih-i mücmel: Yönü belirtilmeyen benzetme; *teşbih-i müekked*: benzetme edâtı söylenmiyen; Teşbih-i beliğ: Yalnızca iki öge ile, benzeyen ve benzetilenle yapılan biçim: Teşbih-i mücez: en az kelimeyle yapılan yoğun benzetme: «Hâl kâfir, zülf kâfir, çeşm kâfir, el'aman / Serbeser iklim-i hüsnün kâfiristan oldu hep» beytinde olduğu gibi. Burada sanatçı; sevgilinin beninin, saçının, gözünün karalığını tek bir kelimeyle (kâfir-kara) belirterek onun güzelliğinin insanı baştan çıkaran kâfiristân (Frenk ülkesi, karalar ülkesi...) olduğunu söylemekle yetinmiş gibi görünür].

● Aslında **benzetme** (teşbih), edebiyattaki bütün söz oyunla-

rını kapsayan, biraz aşağıda göreceğimiz **mecaz** anlamının içinde yer alır. Arapça mecaz; (cevaz'dan; yol, geçecek yer, izin verilen sınır; gerçeğin karşıtı); kelimelerin öz anlamından başka anlamda, değişik kullanılması olanağını tanıyan sınırsız bir özgürlüktür. Belki de bu anlam genişliğiyle şöyle bile söyliyebiliriz: Bütün edebiyat, bir mecazlar saltanatı, mecâzi ifadeler özelliğidir. Çünkü bütün söz ve anlam oyunlarının gidip dayanacağı yer, işte bu özgürlük ve değişim olanağıdır. Her söz sanatçısı (edebiyatçı): sözlük anlamıyla herkesin bildiği kelimeleri kendi tutumuna, isteğine, durumuna, düşüncesine, duygusuna... göre az çok **değiştirerek** kullanmayı başlıca hak sayar. Edebiyatın, günlük konuşma ve anlaşma aracı olan dilin yerine geçen üstünlüğü; özel inceliği; sanatsal özelliği...hep buradadır. Benzetme; bir 'şeyi', aralarında ortak özellik bulunan daha güçlü bir 'şeye' aktararak anlatma yoludur.

● Niçin benzetme yapılır? Gene başlangıca döneceğiz. Edebiyat ve şiir; dille yaratılan bir sanat, bir söz sanatıdır. İstenir ki anlatılması düşünülen şey, dinleyene en güçlü, en etkili, en güzel biçiminde aktarılsın. Burada, yaşanan olayın etkisi öne geçer. **Benzetme,** apaçık bir söz ilişkisidir. İki şeyden biri, ortak bir yön bakımından, ötekine eş değerde tutulmakta, ona yaklaştırılmaktadır. Bunda anlaşılmayacak bir şey yok. Ne var ki edebiyatta en geçerli olan düşsel tasarılar (imgeler-imajlar), aslında hep benzetmeden yola çıkar. Arada benzetme ilgisi olmaksızın yapılan mecazlara, **«mecaz-ı mürsel:** Gönderilmiş, irsâl olunmuş, yollanmış, salıverilmiş» denmesi bundandır. Mecaz, asıl ilgisini yitirmiş, ortaya desteksiz bırakılmıştır. Anlaşılabilir de, anlaşılmayabilir de.

● Benzetmenin temeli, çok zaman söylenmeden geçilen, bilinir kabul edilen vech-i şebeh: benzetme yönü, ortak özelliktir. (Maksad-ı teşbih). Basit benzetmelerde bu özellik ihmal edilirse sakıncalı olmaz. Gerçekten de herkesin paylaşır göründüğü ortak yargılar, ön düşünceler, gerçekmiş gibi sayılan hesaplar vardır. Örneğin tilki kurnazlıkta, aslan güçlülükte, kaz aptallıkta, köpek bağlılıkta... örnek sayılır, Neden? Bu da bir edebiyat etkisidir; edebiyatın yerleştirdiği saplantılar. Öyle yazılmıştır, herkes birleşmiştir, demek ki öyledir. Oysa belki de kaz daha kurnaz, tilki daha budala, kaplan daha yırtıcı, kedi daha sâdık... olabilir. Burada, Oscar Wilde'in «Taymis Nehrindeki sis»le ilgili paradokusunu, Faruk Nâfiz'in «Şalr»i yücelten şiirini hatırlayabiliriz. Dille oynamak edebiyatçıların hakkı ve alanı olduğuna göre, edebiyat kuralları da onların kullanımından doğmuştur şüphesiz. Klâsik edebiyatlarda bundan tedirginlik duyulmamış olabilir. Ama sanırım ki

edebiyat bilgilerini hâlâ eski edebî metinlerin örneklerine dayandırmakta direnen kitaplardan, çağdaş edebiyatçılar, rahatsız olmaktadırlar.

● Tam benzetmelerde benzetme edatının kullanılması bazan gereksiz olabilir; ama yerinde kullanılması da benzetmenin etkisini arttırabilir. Bu, sanatçıya kalan bir ustalık. Nâzım Hikmet, «Kurutulmuş balığa benzer kadınların memesi» diyor bir dizesinde. Buradaki **benzer** sözü kesin bir yargıdır; onun yerine düşündürür, hatırlatır, çağrıştırır, biraz andırır, insanın benzeteceği gelir... gibi daha az kesin bir söz kullanılmış olsaydı benzeyenle benzetilenin arasındaki meme güzelliği - kurutulmuş balık çirkinliğinin sert etkisi yitirilmiş olurdu.

● Bazan iki nesne, iki kavram arasında birden çok benzeme yönü vardır: daha doğrusu bunları sanatçı bulur. Benzeyenle benzetilen arasındaki çeşitli ilişkileri çok acılı bir betimleme (tasvir) ile anlatmaya eskiler **temsilî teşbih** demişler. Örneğin Tevfik Fikret, oğlu Halûk'u İskoçya'ya uğurladığı günün izlenimlerini ve çocuğuna öğütlerini dile getirdiği uzun şiirinde (Halûk'un Vedâı), ansızın bir gezintinin ortak anısına döner:

Hani bir gün seninle Topkapı'dan
Geliyorduk; yol üstü bir meydan,
Bir çınar gördük: Enli, boylu, vakur
Bir ağaç; hiç eğilmemiş, mağrur
Koca bir gövde, belki altı asır,
Belki ondan da fazla dalgın, ağır,
Kaygısız bir ömür sürüp gelmiş;
Öyle serpilmiş, öyle yükselmiş
Ki civarında kubbeler, damlar,
-Serteser secdegîr-i istiğfar-
Onu haşyetle seyreder gibidir.
Duyulan hep onun menâkıbıdır,
Görülen hep odur uzaklardan.
Fakat ayyûka ser çeken, uzanan
Bu mehâbetli gövde çırçıplak,
Ne yeşil bir filiz, ne bir yaprak...
Kuruyor; ah, pek yazık! Şu derin
Şerha bağrında belki bir hâin
Baltanın, bir gazaplı yıldırımın
Zehridir... Söyle, ey çınar, bağrın
Hangi odlarla yandı? Hangi siyah

Kurt içinden kemirdi? Hasta, tebâh,
Seni kim şimdi bağlayıp saracak?
Kim şifâlar verip de kurtaracak?
Şu dönen kargalar başında senin,
Söyle, bunlar mıdır zehirliyenin?
Söyle ey muzdarip vatan, bildir,
Çektiğin hangi kanlı seyyiedir?

● Görüldüğü gibi burada önce yaşlı bir çınarın nitelikleri ortaya konmaktadır: Büyük, vakur, eğilmemiş, mağrur, altı yüz yıllık, serpilip yükselmiş, menkıbeli, heybetli... ama filizsiz ve yapraksız, kurumakta, yaralı, zehirlenmiş, bağrı yanık, içten çökük, hasta, kurtarılması gerekli, acı çeken. Ve birden bütün bu nitelikleri aynen taşıyan vatana dönülünce, etkili bir bitiş kazanılmış olur. Önceki sayfalarda bulunan Faruk Nafiz'in «Şair» parçasında ise sanatçının yaratıcı özelliği için ayrı ayrı benzetilenler bulunmuştur. Eskiler buna da teselsülî (zincirleme) teşbih derlerdi. Nazım Hikmet'in şu dizelerinde olduğu gibi:

«Burda insan, toprak gibi, güneş gibi, deniz gibi bereketli;
Burda insan gibi verimli deniz, güneş ve toprak.»

● Benzetme, Divan ve Halk şairlerinde çoğunlukla kalıplaşmış mazmunlarla güçlendirilirken, Tanzimattan sonra özgünlük (orijinalite) arayan yazarların elinde büsbütün çoğaltıldı. Sanki benzetme yapmadan yazı yazmanın olanağı yoktu. Özellikle Namık Kemal'in bu konudaki aşırı tutumu, uzun yıllar ardından gelenleri etkilemiş; Şinasi'nin başlattığı fikir nesri, çabucak «edebî nesir» diye nitelenen süslü ve gösterişli bir anlatıma dönüşmüştür. Servetifünun topluluğunun önemli yanılgılarından biri de budur. Dil çıkmazları yanısıra, anlatımda oyunlu, özenli, doğallıktan ve yalınlıktan kaçan beğeni; Millî edebiyat akımı başlangıcına, Ömer Seyfettin'in tepkisine kadar sürmüştür. Cumhuriyetten sonra Halit Ziya Uşaklıgil; eserlerinin yalnız dilinden değil onlatım süsünden de yakınacak, Ahmet Haşim, kendisi de ince bir özenle yazdığı halde, her vesileyle bu durumu eleştirecektir: «Çocukluğumda, hayalime gösterdiği yeni bir cihan manzarasiyle kâh beni kendimden geçiren ve hayallere daldıran, kâh sinirlerime sevkettiği ürpermelerin kuvvetiyle gözlerimi zevkten yaşartan bir şiir mecmuasını, geçen gün senelerden sonra tekrar elime alınca acı bir hayret içinde kaldım. Kitabın içindekiler, solan kaptan ve sararan kâğıttan fazla, daha çok fazla eskimiş, yıpran-

mıştı. Sanki gözle görülmez birtakım mânevî güveler, eserin ruhanî maddesini kemirip toza döndürmüştü. Şiirin çıkıntılarında göz alan eski aynalar sönmüş, aydınlıkların yandığı noktalarda, küçük karanlık çukurlar belirmişti. Ölüm, bilhassa kitabın eskiden en çok yeniliğini yapan kısımlarını vurmuştu: **Sıfatlar, teşbihler, istiareler** —böcek koleksiyonlarında, toplu iğne ile tutturulan ölü kelebekler gibi— sahifelerin sathı üzerinde renkli birer naaş halinde duruyordu. Meğer bunlar, **edebî eserin bozulmağa ve çürümeğe en müsait süsleri** imiş...» (Bize Göre, 1928).

● «Mensur Şiirler» modası sırasında (Halit Ziya, Mehmet Rauf, Yakup Kadri, Halide Edip...) kelimeleri de güzel —çirkin, soylu— aşağılık, edebiyatta kullanılır— yazıya girmez... diye ayırmak yanlışlığıyla birlikte (Süleyman Nazif...) eski inşâ anısının bir devamı gibi ses uyumlarından da yardım beklenmiştir. Bu arada dilce yalın ve yerli görünen bir anlatım yolu; Refik Halit Karay'ın nesirde tutturduğu ölçü, uzun süre geçerli olmuştur: Yabancı kelime ve tamlamalardan sakınan bir Türkçecilik bilinci; yanısıra, olabileceği kadar beklenmez teşbih ve mecazlarla dolu **tasvirci** bir tutum. Aşağıda bir yaz tatilini yaylada geçiren yazarın «**Çadırda**» edindiği izlenimlerin anlatımını bulacaksınız: «... Bu dağlarda denizden ürkmüş, **içerilere doğru kaçmak istermiş gibi** bir **yılgın hali** vardı; hepsi de **kambur sırtlarını** körfeze çevirmişler, **çıplak başlarını** ileriye uzatmışlar, **bir sırada, bir şekilde bir firar safı** teşkil etmişlerdi. Halbuki körfezin **kumsaldan dantelâlar** ve **sazlıktan yastıklarla** bezenmiş **yumuşak beşiğine** uzanan durgun deniz, hiç de korkunç değildi. **Yaz buğularının cibinliği** altında, **göğsü rahat rahat kabararak**, mışıl mışıl, **çocuk saffetiyle**, tatlı bir gündüz uykusunda idi. **Çamların kulağıma fısıldadığı gizli derdin** ne olduğunu anlamıyor, meşe yapraklarının düştükleri **nazlı telâşın** sebebini bulamıyordum. Burada rüzgâr zaman zaman, durup durup esiyor ve o estikçe yeşil **ağaçlar dervişçe fısıltılara** başlıyor, narin yapraklar **âşıkane çarpıntılara** tutuluyordu. Bazan başımın üstünde bir dağdan bir dağa, bir **gelin duvağı yetiştirir gibi** neşeli, bembeyaz bulutlar koşuyor; onların **simsiyah gölgesi ise** vâdilere, tarihten **önce yaşamış mamutların karakalem karikatürlerini** çiziyordu.. Çadırım üstüme **bir ana şefkatiyle** gerilmişti. Gece, eteklerinin altında civcivlerini saklayan **bir tavuk gibi** beni ılık tutuyor, gündüzler gölgesinde güneşten esirgiyordu. Ben bu iri, **halim kuşun** yavrusu idim. Muhabbetle üstüme **titreyen kanatları**, sık sık koşup gizlendiğim ve korkusuzca dinlendiğim bir **ana bağrı gibi** idi. Gitgide çadırıma bağlanıyordum...» Dil sürçmeleri, pürüzleri, yabancı kuralları yüklenmiyen bu yazı, yalnız «benzetme açısından» şöyle devam eder: Çadır; ..iri **ve buzlu bir fanusa** benzer, şef-

faf ışık kâsesi (olur), **nurlu muhafaza** (ya sokulmak arzusu verir), bir **kotra yelkeni** gibi göz alır, gönül çalar, akşamları **baygın bir bulut** gibi nâzikleşir, mehtapta **köpük** kesilir, ürlesen aşağı düşecek bir **nâzeninlik** kazanır, ayaz gecelerde **yarı nûrânî bir hayalet** (olur), **orman melikesi gibi tahta taçlı başı dımdık,** mantosu kabarık, etekleri yerlerde **azametli tek başına..** her tarafından yere bağlanmış, bir **işkenceye uğramış gibi..** etekleri fırdolayı kaldırılınca **Tutandan önce yaşamış,** azman, acayip bir **mantar** yahut devler diyarının bir **şemsiyesi** (olur).. fırtınalı gecelerde **açık denizdeki geminin** bütün seslerini (verir)..

● Bütün bunlar, salt benzetme yapmak için mi? Hayır. Yazar, bilerek, isteyerek yüceltir çadırı. Sözü bağlamak istediği bir sonuç vardır. Duygusal bir ulusçuluğun ancak böylesine söz oyunlarıyla sunulabilecek, düşünceden yoksun köpüğü; yazı şöyle biter (gene benzetmeler doluluğuyla): «Çadır! Dedelerimin **aziz yurdu** çadır! Bendeki bu sevgi, **ırkımın mirasıdır.** Sen bana bir **ecdât yâdigârısın.** Mazinin tarihini saklayan **mukaddes bir tomarsın. Kanatlarının her büklümünde** Afrika'ya, Amerika'ya dayanmış olan Türklerden başlayarak Sen Gotar'a varmış olan Osmanlı akıncılarına kadar beş bin senelik bir **şehnâme** okuyabilirim. Ortada saplı duran **direğin bir âbide kadar** gözüme **azametli** görünüyor. Toprağa çakılı **her kazığında tarihe yer etmiş bir vakanın** izini buluyorum; gergin **iplerinin sazında** ise, Doğudan Batıya kadar ulaşmış bir **zafer bestesi** dinliyorum.»

● «Okun Ucundan», «Erenlerin Bağından» ...gibi nesirleriyle hemen bütün romanlarında buna benzer bir anlatımı sürdürmüş olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu —tıpkı aynı şekilde yazdığı halde yakınan Ahmet Haşim gibi— bu gibi bir üslûp özentisinin de —söz yerindeyse— «Benzetme spekülâsyonunun» karşısında görünür: «Edebî kültürün ve edebî zevkin en büyük alâmeti, en şaşmaz mihenk taşı, **edebiyatsızlıktır.** Edebiyattan kaçınmak, edebiyat yapmamak, çıplak sözün sırrına ermiş bulunmak... İşte sahici edebiyatın ana şartları...»

● Aslında bu hastalık hep sürer. Örneğin Orhan Veli de aynı şeyden yakınacaktır: «...Sözünü etmek istediğim hastalık, **yazıda edebiyat yapmak hastalığı.** Hani **halkın dilinde edebiyatça konuşmak, edebiyatça yazı yazmak** diye anılan şey... Bu hastalığın özelliklerinden biri, çapraşıklığı. Kulağı, düz yoldan değil de enseden göstermeye benziyor. İkincisi de sözü anlaşılmaz hale getirmesi. Bir lâkırdıyı düpedüz söylemek dururken, daha şatafatlı görünsün, daha çok beğenilsin diye, dolambaçlı yollardan söylediniz mi, çok kere mânasız şeyler meydana çıkıyor.. Edebiyatı, o «edebiyat» düşkünü zavallılar gâvur etmiş.. Bir zamanlar şiiri şairâneden kurtarmak gerektiğini söylemiştim. Şimdi de edebiyatı edebiyattan kurtarmak gerektiğini söylüyorum.» (1946).

● Değişen modalar, zaman, zaman bir görülüp bir yitirilen gerçeklerdir bunlar. Edebiyat, kendi hastalığını kendi içinde taşır. Amaçla aracın karıştığı tek yer edebiyat değil ki. Onun için benzetme sanatı da edebiyat oldukça süreceğe benzer.

Soru 58 : İstiare nedir? Değeri ve etkisi

● Arapça kök anlamı «ödünç alma, eğretilik», en açık tanımı: «Bir kelimenin anlamını, geçici olarak, başka bir kelimeye ödünç verme» dir. Bu bakımdan istiare, bir yandan benzetmeye (teşbih), bir yandan mecaza dayanır. Çünkü: 1 iki kelime arasında kurulan ilişki, benzeme noktasına dayanmaktadır; 2 - Kullandığımız kelime, sözlük anlamının dışında özel ve yeni bir anlam kazanmış olur. Alışılmış tanımlarından biri de, «benzeyen ya da (kendisine) benzetilenden birinin bulunmadığı —daha gizli— bir teşbihtir» Kurnazlığı herkesçe bilinen birisini, «ne tilkidir o» diye anmak; söz konusu kişiye —kurnazlık açısından benzetilmiş olan— tilki adını (ödünç) takmak demektir.

● Benzeyen'in söylenmediği istiarelere **açık** (musarraha), kendisine benzetilenin belirtilmediği çeşidine **kapalı** (mekniye) denmiştir Belâgat kitaplarında sayısız ayrıntıyla çok önem verilen bu mecaz, son yüzyılda özetlenerek iki çeşide indirilmiştir. Açık istiarelerin —biraz eğitimden geçmiş olanlarca— en bilinenleri, divan ve halk şairlerimizin ortaklaşa kullandıkları **mazmunlardır.** Boy yerine servi, göz yerine âhû kirpik yerine ok, zülf demeden kâfir, perişan; ağızı anmadan hokka, nokta, adem... denince anlatılmak istenen kavramların en güzele ulaştığı kabul edilen benzerleri, o sözlerin yerine kullanılmış demektir.

● Kapalı istiarede benzeyen, ortadadır. Hangi şeye benzetildiği belirtilmediği için söz büsbütün karanlıkta kalmasın diye benzetme yönü (veçh-i şebeh) muhakkak söylenir. Ayrıca, bu benzetme yönüyle iki nesne arasında kurulan ilgi, hemen herkesçe sezilebilecek bir genellikte olmalıdır. Yani iki şey arasındaki benzerlik yönü zayıf ve etkisizse, kapalı bir istiare kurulamaz. İbrahim Alâettin Gövsa'nın «Tavaf» şiiri, şu satırlarla başlar:

«Bir milletin melâlini söyler derin derin,
Deryâ, önünde çırpınarak Dolmabahçe'nin»

Burada denize; insana özgü duygululuk, acınma, yas özellikleri verilmiş, ama «İnsan» söylenmemiştir. Görüldüğü gibi kapalı istiarelerin hemen hepsi, biraz aşağıda göreceğimiz **teşhis**-kişileştirme oyununa

dayanır. Aslında bilinçsiz bir doğa gücü olan deniz; hangi sebeple olursa olsun (herhalde Atatürk öldü diye değil) çırpınmakta, kıyılara vurarak sesler çıkarmaktadır. Şair bu durumu —tabii bilmezlikten gelerek—, Atatürk'ün ölüm olayına bağlamakta; insanları anmadan sadece denizin derin çırpınışını söyleyerek maksadını anlatabilmektedir.

● Gerek benzetmelerde, gerek istiarelerde kurulan ilişki, A) Zamana, B) Topluma, C) Kültür düzeyine göre değişir ve önem yitirebilir. Örneğin Divan şiirinin yürürlükte olduğu donemde mazmunları, kıssaları... bilmemek düşünülemezdi; her okur yazar okuduğunu hemen anlar, zevk alırdı; şimdi bilgi oranında bunlardan tad alınabilir. Ayrıca toplumlarda ortak inanışlar, dile mal olmuş —herkesçe bilinir— deyimler vardır. Bir dilin deyimini başka bir toplumun kişisi sözlük anlamına bakarak çözemez. Örneğin Atatürk'ün Dolmabahçe Sarayında öldüğünü bilmeyen bir kişi de yukarıdaki beyte anlam vermekte tamamen çaresizdir. Yalnız o kadar da değil; Dolmabahçe Sarayı'nın deniz kıyısında olduğunu bilmek de gereklidir. Bu şiirin başka bir dile çevrildiğini farzedelim; çeviren, bir notla 10 Kasım 1938 olayını da, Dolmabahçe Sarayının bu olayla ilişkisini ve yerini de açıklamak zorunda kalacaktır.

● Benzetme ve istiare'ye son vermeden önce her iki sanatın da en gerekli ve güçlü ölçüde kullanıldığı bir şiir parçasına bakabiliriz. Nâzım Hikmet'in «Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı»nın son bölümü:

Yağmur çiseliyor:
korkarak
yavaş sesle
bir ihanet konuşması gibi.

Yağmur çiseliyor,
beyaz ve çıplak mürted ayaklarının
ıslak ve karanlık toprağın üstünde koşması gibi.

Yağmur çiseliyor,
Serez'in esnaf çarşısında,
bir bakırcı dükkânının karşısında
Bedreddin'im bir ağaca asılı.

Yağmur çiseliyor,
Gecenin geç ve yıldızsız bir saatidir.

Ve yağmurda ıslanan
yapraksız bir dalda sallanan şeyhimin çırılçıplak etidir.
Yağmur çiseliyor,

Serez çarşısı dilsiz,
Serez çarşısı kör.
Havada konuşmamanın, görmemenin kahrolası hüznü,
ve Serez çarşısı kapatmış elleriyle yüzünü.

Yağmur çiseliyor,

(1936, 1966)

● Şiirde bir doğa olayının (yağmur) sürekliliği; doğallığa uygun durumu içinde (çiseliyen yağmurlar, sağnaklara göre daha devamlıdır) 6 kez tekrarlanarak söylenmektedir (tekrir). Yağmur, sesi ve etkisiyle önce bir ihanet konuşmasının yavaş sesli korkaklığına; sonra ıslak toprağın üstünde koşan çıplak ayakların sessiz gürültüsüne benzetilmiştir (teşbih). İlk iki bentten sonra sanatçının söylediği vurucu bir olaydır ve herhalde hiç bir söz oyununa onun için ihtiyaç duymamış dümdüz söylemiştir; üçüncü, dördüncü kümelerde hiç bir dolaylılığa baş vurulmamış; bir gazete haberi gibi sadece olay ve görüntü verilmiştir. Çarşı, ne kör, ne dilsiz olabilir; bunlar insanlara özgü yoksunluklar ve acılar. (Teşhis). Ayrıca «gecenin geç bir saatinde» dükkânların kapalı, kepenkli oluşu da en doğal durumdur (tecahül-i ârif). Ama, «görmekten ve konuşmaktan korkan, buna cesaret edemeyen, onun için hüzünlenen bir toplumun çaresizliği» önce havaya nitelik olarak verilmekte (kapalı istiare); kepenkleri inik dükkânların örtülülüğü (bir insanmışcasına), Serez çarşısına mal edilmektedir (kapalı istiare). En son dize, bütün bu insancıl ve toplumsal çalkantılara karşın, doğanın sürekliliğini, devamını zamanın akışını duyuran bir tekrardır.

● Yeniden şiir konusuna dönmeye fırsat bulursak eserin güzelliği şuralardan doğmaktadır: 1 - Hiç bir zorlama yapılmadan kendiliğinden doğmuş gibi görünen ses uyumları (kafiye) vardır: konuş-koş-; çarşı-karşı-asılı; saat, et; çiseliyor-kör, hüznü-yüzünü. 2 Kafiyeleri destekleyen redifler: -ması gibi - ması gibi; -sında-sında; -idir, -idir; 3 - İki nokta arası bir dize kabul edilmiş, noktalama işaretleriyle büyük harfler ona göre kullanılmıştır. 4 - Yağmur sesini bize hatırlatan bir dikkatle şiir boyunca tekrarlanan S,Ş,C ünsüzleri kendiliğinden korkak bir fısıltı izlenimi vermektedir (bentlerde sırasiyle: 7, 7, 10, 11, 20) (Aliterasyon). 5 - Tekdüzelik vermeyen bir vezin dikkati, kısa dizelerle başlayan kümeleri uzun dizelere bağlamaktadır (Serbest nazım). 6 -

Şiirin insanı inandıran çok güçlü bir özü vardır. 7 - Şair gereksiz benzetmelere baş vurmakta; gereksiz söz oyunları yapmamaktadır. 8 - Okunuşta ve dinlenişte etkilenmemek imkânsızdır. 9 İçten bir gerçekçilik göze çarpmakta; 16 - Şairin en bilinir kelimeleri kullanma dikkati, yalın ve yoğun bir güç olmaktadır.

● Söz ve anlam oyunlarının, sıfatların ve mecazların, yalnızca Türkçe'nin olanakları içinde duran dil gücünün, nasıl ustaca kullanılabildiğine örnek olan bir de düzyazıya bakalım: ALLAHAISMARLADIK.

● «Üç tabur, ah üç tabur...

Nebi Samoil siperlerinde, Kudüs için kan döken Türk askerlerine bu kadarcık yardım edemiyoruz.

O yıl Galiçya topraklarında döğüşmek için yirmi bin lüzumsuz Türk bulmuştuk. Bir yığın Anadolu çocuğunu, yurttan koptuş, uzak Medine içinde iskorpite ve çole yediriyorduk.

Bir sabah kumandanın odasına girdiğim zaman, gözlerinin ağlamaktan yorulmuş olduğunu gördüm: Kudüs, İngilizlerin elinde idi.

...Karargâhın içinde 'Kudüs düştü!' sözü ölüm haberi gibi yayıldı. Daha şimdiden Beyrut'a, Şam'a, Halep'e gözyaşlarımızı hazırlamak lâzımdı.

Artık yalnız Anadolu'yu ve İstanbul'u düşünüyorduk. İmparatorluğa, onun bütün rüyalarına ve hayallerine, Allahaısmarladık!

Zeytindağı'nın çamları arasından, güneşi hiç sönmiyecek, hiç akşam gölgesi görmiyecek gibi bakan Lût çukuru, şimdi bütün İmparatorluğu içine çeken bir mezar gibi genişleyip derinleşiyor.

...Tren giderken iki tarafımızda Suriye ve Lübnan'ı sanki safra gibi boşaltıyoruz. Yarın kendimizi Anadolu köylerinin arasında Kudüs'süz, Şam'sız, Lübnan'sız, Beyrut'suz ve Halep'siz, öz can ve öz ocak kaygısına boğulmuş, öyle perişan bulacağız.

Kumandanım harap Anadolu topraklarını gördükçe: -Keşke vazifem buralarda olsaydı, diyor. Keşke vazifesi oralarda olsaydı. Keşke o altın sağnağı ve nereli fırtınası, bu durgun, boş ve terkedilmiş vatan parçası üstünden geçseydi.

...Anadolu hepimize hınç, şüphe ve güvensizlikle bakıyor. Yüz binlerce çocuğunu memesinden sökerek alıp götürdüğümüz bu anaya, şimdi kendimizi ve pişmanlığımızı getiriyoruz.

İstasyonda bir kadın durmuş, gelene geçene: -Benim Ahmed'i gördünüz mü? diyor. Hangi Ahmed'i? Yüz bin Ahmed'in hangisini? Yırtık basmasının altından kolunu çıkararak, trenin gideceği yolun, İstanbul yolunun aksini gösteriyor: -Bu tarafa gitmişti, diyor.

O tarafa? Aden'e mi, Medine'ye mi, Kanal'a mı, Sarıkamış'a mı, Bağdad'a mı? Ahmed'ini buz mu, kum mu, su mu, skorpit yarası mı, tifüs biti mi yedi? Eğer hepsinden kurtulmuşsa, Ahmedini görsen, ona da soracaksın: —Ahmed'imi gördün mü?

Hayır... Hiç birimiz Ahmed'ini görmedik. Fakat Ahmed'in her şeyi gördü. Allah'ın Muhammed'e bile anlatamadığı cehennemi gördü.

Şimdi Anadolu'ya batıdan, doğudan, sağdan, soldan bütün rüzgârlar bozgun haykırışarak esiyor. Anadolu; demiryoluna, şoseye, han ve çeşme başlarına inip çömelmiş, oğlunu arıyor.

Vagonlar, arabalar, kamyonlar, hepsi; ondan, Anadolu'dan utanır gibi, hepsi İstanbul'a doğru, perdelerini kapamış, ışıklarını söndürmüş, gizli ve çabuk geçiyor.

Anadolu, Ahmed'ini soruyor. Ahmet, o daha dün bir kurşun istifinden daha ucuzlaşan Ahmet, şimdi onun pahasını kanadını kısmış, tırnaklarını büzmüş, bize dimdik bakan ana kartalın gözlerinde okuyoruz.

Ahmed'i ne için harcadığımızı bir söyliyebilsek, onunla ne kazandığımızı bu anaya anlatabilsek, onu övündürecek bir haber verebilsek... Fakat biz Ahmed'i kumarda kaybettik!»

(Falih Rıfkı Atay, Zeytindağı, 1932)

Soru 59 Kişileştirme, Konuşturma ve Temsili istiare'nin ilkeleri nelerdir?

● **Kişileştirme (Teşhis-Şahıslandırma);** insansı özellikleri, bunları taşımayan bir varlığa bağlayarak onu canlandırmaktır; genellikle masallarda, bazı mesnevilerde (Hârnâme) ve fabl'lerde uygulanan bir yöntemle bu varlıkların konuşturulması da **intak** (nuk'dan, söyletme, dile getirme) adını alırdı. Aslında kapalı istiareler de, kendisine benzetilende bulunan insancıl özellikler söylenip insan anılmadığı için, önce kişileştirme ilkesine dayanır.

● Temsili istiare, genellikle açık istiarelerle yapılır. Benzeyen

söylenmez; onunla benzetildiği varlık arasında ise birçok ortak yön, ilişki ve ilgi bulunur, sıralanır. Böylece kendisine benzetilen, benzeyenin niteliklerini yüklenmiş olur. En bilinen örneklerinden birine bakalım :

SESSİZ GEMİ

Artık demir almak günü gelmişse zamandan,
Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan.
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil, ne de bir kol.
Rıhtımda kalanlar bu seyâhatten elemli,
Günlerce siyâh ufka bakar gözleri nemli.
Biçâre gönülleri Ne giden son gemidir bu!
Hicranlı hayâtın ne de son mâtemidir bu!
Dünyâda sevilmiş ve seven nâfile bekler;
Bilmez ki giden sevgililer dönmiyecekler.
Birçok gidenin her biri memnun ki yerinden,
Birçok seneler geçti; dönen yok seferinden.

(Yahya Kemal Beyatlı, 1947, Aile 3)

● Şair «limandan» (neresi olduğunu bilmiyoruz) demir alan «gemiyi» anlatmaktadır; daha doğrusu yolculuğunu. Gittiği yer meçhul, kalkışı sessiz ve hüzünlü, uğurlayıcıları üzgün ve umutsuzdur. Kara bir ufkun karşısında sonuçsuz bekleyişler. Oysa daha böyle çok gemiler kalkacak, sevilen birçok yolcu bu çâresizlikle uğurlanacaktır. Bu gemilerin dönüşü yoktur, yolcularının da ...Bu, ölümdür.

● Çocuklar gibi ilkel insanlar da, kavramları düşünme aşamasında hep temsilî istiarelere baş vurma eğilimiyle soyut varlıkları gözle görülür, elle tutulur, nitelikleri sayılıp bilinir hale getirmişlerdir. Tanrı kavramını çeşitli putlarla maddileştiren ilkellerle aynı çağlarda, tanrıları da insana özgü ölçüler ve biçimler içinde düşünen (Antropomorfizm) Yunan kafası; çeşitli mitoslar yaratmıştır. Bunları hepsi temsilî istiarelere dayanır. Elbette burada kişileştirme (teşhis) baş rolü oynar. Böylece nedenleri bilinmeyen her olaya bir etken, üstelik insan gibi tasavvur edilen bir kaynak bulunmuş olur. Yunan mitologyasını bu açıdan incelemek, ilk çağda bile ne olgun tasavvurlara ulaşılabildiğini gösterir. Duyguları, düşünceleri, kavramları... cisimleşmiş bir varlıkla, tutarlılık içinde canlandırma sanatı olan temsilî istiare (Fr. Allégorie: Alegori), bu açıdan her zaman geçerliği olan bir söz-anlam

ilişkisidir. Örneğin Hukuk Fakültesinin rozetinde bir terazi (adalet), edebiyat fakültesininkinde bir zeytin dalı (barış, sanat), Teknik Üniversitesininkinde bir arı (çalışkanlık, üretim...) vardır. Bir akar-yakıt şirketi kanatlı atı (Pegasos), bir lâstik firması Hermes'in kundurasını (kanatlı pabuç), işaret olarak almışlardır...

Soru 60 : Bu gördüklerimizden başka, edebiyat eserlerinde uygulanmış bazı söz ve anlam oyunları, anlatımı etkili kılmaya yarayan alışılmış yollar var mıdır?

● Denenerek bulunmuş, uygulamaları başarılı olmuş başka söz ve anlam oyunları, anlatım teknikleri daha var. Eski belâgat kitaplarında kalmayıp günümüz edebiyatında da geçerli olanları görelim.

● Her şeyin bir sonu, sonucu vardır. İlerde göreceğimiz gibi bir eserin boyutları da, onu tür yapan özelliklerdenalır. Düzyazıda ya da şiirde sanatçı öyle ustalıklı ve beklenmez bir bitiş (**Kat** - Kesiş) yapabilir ki... sözünü sürdürmekten daha çok etki sağlar. Örneğin ünlü «Sis» şiirinde Tevfik Fikret (Bkz. 100 Soruda 19. yy. Türk Edebiyatı sayfa 174-179), İstanbul'un bir sabah manzarasıyla eserine başlar. Doğal bir sis etkisinin görüntüleri gizlediğini belirtir, hemen hiç bir toplumsal özelliğini doğru bulmadığı Abdülhamit dönemine saldırmak için bu fırsattan yararlanarak yola çıkar: «Ey» ünlemının tekrarlarıyla, yaşadığı şehrin geçmişine ve bugününe ait sayısız ögeyi anar: Ahlâksızlık, iki yüzlülük, çıkarcılık, şanlı bir tarihin yozlaşmış sonu, yıkık surlar, bakımsız evler, çamurlu ve tozlu sokaklar, susan insanlara karşı bir protesto olan köpek sesleri, yalvaran mezar taşları, kırık dökük anıtlar, polis korkusu, kanun efsanesi, birer siyasal hükümlü olan kalemle kılıcın etkisizliği... Bir yere gelmiştir; en önemli ögeyi sonraya saklayarak. Evet, bütün bunlar böyle olabilir, ama yarın değişmek koşuluyla. Umut vardır hiç olmazsa... Şair geleceğin umudunu taşıyan yeni kuşakların gereken özenle yetiştirilmeyişini, başıboş bırakılarak bu en değerli insan gücünün harcandığını hatırlar:

«Ey kimsesiz âvâre çocuklar... hele sizler» diye tam bir dize kurduktan sonra, bütün şiirde hiç eşi olmayan bir yakını sözü daha ekler (ziyâde biçiminde) «Hele sizler...» Burada **tasvirini birdenbire bitirir.** Gerisini düşünmek okuyana, düşünene bırakılır. Lânet tekrarlanarak sonuçlanır şiir:

«Örtün, evet ey hâlle... örtün, evet, ey şehr;
Örtün ve müebbed uyu, ey fâcire-i dehr!»

● Diderot, komik şeyi «abesin mantığı» diye tanımlar. Eski divan sanatçılarının estetiğine giren bir oyun da **mübalâğa** (abartma) idi. Herhangi bir şeyin inanılır ölçülerini, kendi içinde tutarlı bir buluşun sınırlarında alabildiğine genişletmek. Gerçi günlük hayatta bile sık sık başvurduğumuz bir yoldur bu, bilmeden. On dakika otobüs bekleriz. «İki saattir gelmedi» olur. Bu alışılmış tekrarlar batmaz insana. Özellikle mizahda mübalağa, onsuz edilemiyecek bir şeydir. İnsanları güldürerek düzeltmek yolunu tutan bütün yazarlar ve çizerler; insanın kusurlu, yanlış yönsemelerini muhakkak belli bir abartma ölçüsüyle ortaya koyarlar. Bu açıdan mübalağa, gerekli ve etkili bir yoldur. Ama eski şiirimizde —mazmunları yaratan abartma ölçüsüyle— her şey alabildiğine büyütülmüş ve inanılmaz sınıra kadar yürütülmüştür.

● Bazı coşkulu durumlarda yazarın ya da şairin konusunu gözönüne getirerek doğrudan doğruya ona seslenmesine **nidâ**; daha güçlü bir anlatıma ulaşabilmek için ilk söylediğinden cayar gibi görünmeye **rücû** (dönüş) denirdi. Bazan bir kaynakta bulunan çelişik özellikler belirtilir ya da iki karşıt değerde ortak nitelikler bulunur söylenirse bu da **tezad** adını alır. Makber'de Abdülhak Hâmid'in «Tâbut! O hatib-i summ u ebkem» deyişi gibi: «Dilsiz ve sağır bir hatip olan tabut!»

● 1928'den bu yana yeni alfabenin ve yazım sisteminin, en az yüz yıldır da noktalama işaretlerinin kullanımıyla, yukarıdan beri sözü edilen söz oyunlarının bir kısmı tamamen yürürlükten kalkmıştır. Eski beğeni yerine çağdaş bir sanatçı sorumluluğu yerleşince de, şair ve yazarların, kendi kendilerine böyle özenli gösteriler yapan kişiler değil, toplum içinde birer görev yüklenmiş düşünürler olduğu kanısı yerleşti. Günümüzün hikâye ve romancısının, tiyatro ve fikir eserleri yazarlarının, anı-gezi-biyografi... gibi türlerde eser verenlerin gücü, bu söz ve anlam oyunlarından gelmiyor. Bir şey daha var. Üç dilin kelimelerine sorumsuzca «tasarruf eden» Osmanlı yazarları, her çeşit oyun için önlerinde büyük bir kaynak buluyorlardı. Hem vezin ve kafiye kolaylığı, hem çeşitli söz oyunlarına elverişli çok bol bir kelimeler dünyası, yazılış yakınlıkları, söyleniş benzerlikleri, sıfatlar, mazmunlar... Bugünün sanatçısı kendi dilinden başka bir kaynağa başvurma gereğine inanmadığı için yalnızca Türkçe'nin sınırları içindedir. Bu olanakla yetinir. Sözgelimi, küçük ya da büyük harf kullanmak, sesteş iki kelimenin anlam değişikliğini belirttiği için bir sürü cinas geçersiz kalmıştır.

● Özetlersek: Sesteşlik (tevriye, cinas), kök ortaklığı (istikak), anlam uygunlukları (tenasüp), anlam benzerliği (teşbih, istiare), harf dikkatleri (lebdeğmez, binokat), kelime değiştirmeleri (istiare, mecaz),

kelime çağrışımları (kinaye, telmih), kelime tekrarları (tekrir), kelimeler istifi (leffü neşir), anlam büyütmeleri (mübalağa, iğrak, gulüv), anlam kesmeleri (kat'), anlam sürprizleri (terdit: Sözü beklenmedik bir sonuca bağlama tekniği), anlamı güzelleştirme (tecahül-i ârife dayalı hüsn-i ta'lil)... eski edebiyatımızda geçerli olmuş sayısız söz ve anlam oyunlarının bir kısmıdır. Gittikçe yalınlaşan, yapma süslerden kaçınan, biçime değil öze önem veren, dilce özleşen, gerçekçiliğe ve toplum sorunlarına yönelen... yeni edebiyatlarda bu gibi oyunların eski önemleri kalmamıştır. Anlatımı güçlendirmek koşuluyla bugün de kullanılabilir şüphesiz; ama eski bolluğa rastlanmaz.

Soru 61 : Mecazlar üzerine biraz daha bilgi gerekli midir?

● İyi hazırlanmış sözlüklerde her kelimenin cinsi, hangi dilden olduğu, tanımı, kök anlamı, varsa birkaç anlamı, eş anlamlıları bulunur. Bazılarının altında da mec. kısaltmasıyla o sözün başka elverişli anlamları açıklanır. Bir örnek görelim: Türkçe Sözlük, 5. baskı, sayfa 300, «GÖZ: isim, (Türkçe) 1 Görme organı, **2 - Görme ve bakma: Gözden geçirmek, gözden kaybolmak, gözden uzaklaşmak göz ermi, göz önünde, gözü keskin.** 3 - Kaynak, suyun topraktan kaynadığı yer. 4 - Delik; **iğnenin gözü, köprünün gözü, çıbanın gözü.** 5 - İçine girilen veya öteberi konulan bölümlü bir «şey»in her bölmesi veya birbirine bağlı olan ve bir bütün meydana getiren çanak ve kaplardan her biri: **Bu evdo üç göz var: İki oda bir mutfak. Çantanın gözleri, yazıhanenin gözleri, terazinin gözleri.** 6 - Kıskançlık veya hayranlıkla bakıldığı vakit bir şeye çöktüğüne inanılan uğursuzluk, nazar isabeti: **Göze gelmek, göz değmek.** 7 - Sevgi ve ilgi, gönül bağlantısı: **Gözden düşmek, göze girmek, gözde olmak, dünya gözünde değil, benim sende gözüm var.** 8 - Ağacın tomurcuk veren yerlerinden her biri: **Göz aşısı.»** Bundan sonra göz kelimesi başta gelmek koşuluyla - kurulmuş deyimlere sıra geliyor: Göz açmamak, göz açıp kapamadan, göz açmak, gözağrısı... (Bazan yüzlerce sıralanabilir; göz kelimesiyle oluşmuş deyimler de sözlüğün 301, 302, 303. sayfaları boyunca sürmektedir).

● Deyim (demek'ten; eski karşılığı tâbir); genellikle gerçek anlamı dışında kullanılarak bir durumu ve düşünceyi dile getiren kalıplaşmış söz kümesidir. Dilin, kelimeler gibi, topluma mal olmuş başlıca değerlerindendir deyimler. Yabancı bir dilin kelimelerini belki kolayca öğrenebiliriz ama özel durumları belirtmek için ortaklaşa kullanılan bu kalıplaşmış söz guruplarına taşıdıkları anlamı bir anda veremezsek o

dili bilmiyoruz demektir. Düşünün bir: «Babam önce küplere bindi, sonra etekleri zil çalarak okula gitti» sözünün anlamını öğrenmek için tek tek kelimelere karşılık arıyor ve sözlüğe bakıyorsunuz. Olmayacak şey. Deyimler kalıp halinde kullanılır (ne kelimesi, ne dizimi değişir); en az iki kelimeliktir; cümlecik biçiminde olabilir; cümle içinde isim, sıfat, zarf görevinde kullanılabilir. (Atasözleriyle deyimleri karıştırmamalıdır; atasözleri tam bir hüküm bildirir, deyimler durum.)

● Bir kelimeyi sözlük anlamının dışında kullanmaya mecaz dendiğini yukarda söylemiştik. Bu anlamda edebiyat, mecazlarla başlar, mecazlarla yaşar. Biraz önceki sorularda gördüğümüz söz ve anlam oyunlarının bazıları da, hep mecaza hizmet etmek için, sözleri başka anlamlarda kullanabilmek için bulunmuşlardır. Hemen hepsi mecâzî birer kullanım olan deyimler, tek tek kelimelerle anlatacağımız bir durumu, kısa ve kestirmeden, güçlülük ve etkiyle belirtmeye yarar. Deyimler o dili konuşan kişilerce bilinir oldukları sürece anlaşma aksamaz. O halde şöyle demeniz gerekir: Deyimler de, özgün mecazlar da, dile ve anlatıma etki ve güç kazandırmak için bulunmuş ögeler ve yollardır. Mecazlar tek kelimelik olabilir; önceleri belli bir kişinin kullandığı anlatım biçimi olsa da topluma mal olarak anonimleşir ve ortak bir değer olur zamanla. Bu gibi deyimleri sözlüklerde bulmamız olanağı vardır; ayrıca konularına göre ayırımı yapılarak özel eserler de hazırlanmıştır: Bkz. Dr. Mehmet Ali Ağakay, Türkçe'de Mecazlar Sözlüğü «700 sınıfa ayrılmış 5000 madde», Türk Dil Kurumu Yayınları, 1949.

● Ortak dile mal olmuş deyimler, artık anlaşılması güç birer mecaz olarak görünmezler; ilk duyuluşta hemen anlaşılır, kelimeleşmiş gibidir, mecazlıkları yıpranmıştır. Belli bir sanatçının kendi buluşu olan mecazlar ise birden çözülmiyebilir. Çünkü özel bir kişinin özel ruh durumundan, kendi hayalinden doğmuş, özgün (orijinal) bir özelliği vardır. Edebî eserleri gerçekten doğru ve iyi anlamak, onları çözümliyebilmek, tadına varmak... mecazî ifadelerin benimsenmesine bağlıdır.

● Eski edebiyatımızın mecazları ve söz-anlam oyunları, eserler üzerinde uzun süre çalışan kişilerce çözümlenmiş, açıklanmıştır. Aslında onların imgeler (imajlar, hayaller) dünyası da kalıplaşmış, tekrarlarla alışılmış, öğrenilmiş bir bütünü oluşturur. Bu bakımdan izlenmesi kolaydır. Örneğin Tevfik Fikret «Promete» şiirinde «Kalbinde her dakika şu ulvî tahassürün / Minkaar-ı âteşînini duy...» deyince düşüncemiz otomatik olarak işler. Şairin; özlemi, ateşten bir gagaya benzettiğini, mitologyada rastladığımız Promete'ye telmih yaptığını, kavuşulmamış bir ülkünün yakıcı bir etki gibi sürüp gittiğini... anlarız. Ör-

neğin Yahya Kemal Beyatlı, «Açık Deniz»de, «Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum / Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum.» der. Aynı şey: Özlem, kavuşulmamış sevgi, alev ve ateş gibi yakıcıdır. Örneğin Oktay Rifat'ın şu kısa şiirine bakalım: «Sen gelince bir mutluluk ülkesiyim / Cıvıl cıvıl; / Az gelişmiş toplum gibi, sen gidince, / Boynum bükük.» Sanatçının kullandığı «az gelişmiş toplum» sözü, şiirimiz için yeni bir kavramdır ve bilimsel anlamı gibi duygusal bir niteliği de vardır. Sevgisini dile getirirken şair, içinde yaşadığı günlerin ortaya yeni atılmış bir kavramını kullanmakta, bununla ayrılık acısının etkisini, önemini, kendi üzerindeki izlenimleri belirtmektedir. Üstelik bu durumu yaşamakla bildiğine göre, şairin de bir az gelişmiş toplum ülkesinin insanı olduğunu, bu durumun bütün ögelerini tanıdığını... düşünürüz.

● Devam edelim: Tevfik Fikret, Sis'de «zulmet-i beyzâ - **beyaz karanlık**» nitelemesini kullanır. «Siste Söyleniş»de Yahya Kemal «Hayır bu hâl uzun süremez sen yakındasın, / Hâlâ dağılmayan bu sisin arkasındasın / Sıyrıl, **beyaz karanlık** içinden parıl parıl, / ...». Faruk Nafiz «Han Duvarları»nda aynı buluşu tekrarlar: «Karlar etrâfı **beyaz bir karanlığa** gömdü, / Kar değil gökyüzünden yağan beyaz ölümdü...» Böylece her üç şair de sisin ve karın görmeyi engelleyen etkisini karanlıkla birlikte kullanarak tezatlı bir söyleyiş elde ederler. İşte bu gibi mecazlar, tekrarlana tekrarlana kamu oyuna yayılır ve tanınırsa, zamanla önemlerini yitirir; yıpranır, alışılır, farkına varılmaz olurlar.

● Eski edebiyatımızın hastalığı, mecazların da, söz-anlam oyunlarının da kendi başlarına birer değer sayılması, amaç edinilmesidir. O dönemin şiirleri, nesirleri, içindeki bu işaretlerle tanınır, ayrılır, sevilir, sayılırdı. Araçlar amaç olunca da edebiyat özünü yitirmiş; gereksiz şeylerle oyalanmış olur. Uzun sürmüş bu alışkanlığa tepki olarak birdenbire mecazsız, «sanatsız» bir yalınlığa yöneldiğimiz dönemler de geldi. Eskilerin deyişiyle «ifrattan tefrite», aşırı uçların birinden ötekine. Önemli olan; mecazları da, söz-anlam oyunlarını da tek başlarına değer saymayıp; edebî anlatımın vazgeçilmez ögesi oldukları sürece anlatımı etkili kılmak için ölçüyle kullanmaktır. Kolay gibi görünen bu düzeye, herkes erişemiyor yazık ki.

Soru 62 : İmge (hayal, imaj) nedir, ne gibi yararı ve etkisi vardır?

● İki şey arasında herhangi bir benzerlik bulunmadığı halde bir kelimeyi başka anlamda kullanmış olmak (mecaz-ı mürsel), alışılmış sınırlar içinde değilse, ilk bakışta belirsiz, karanlık, anlaşılmaz gibi

görünür .Bunu yaratan; sanatçının yeni, alışılmamış, özgün bir düşü (hayal), kendine özgü bir imgeyi (imaj) ortaya atmış olmasıdır. Belli bir esine göre sanatçının kafasında birdenbire oluşan duyumsal biçim, onun düş gücüne (muhayyele) bağlı tekil bir varlıktır. Üstelik bu imge özel bir üslûp özeniyle birleşirse okuyucu eseri ilk bakışta anlayıp açıklayamaz; belli belirsiz sezdiği bu izlenim; düşünme, tekrarlama, açıklama yollarıyla zamanla aydınlık bir etki haline dönüşebilir. Unutmıyalım ki Fikret'in «beyaz karanlık» deyişi, kendi devrinde alışılmamış bir buluştu.

● Örneğin Cahit Sıtkı Tarancı ile Ahmet Muhip Dranas'ın «Kar» şiirlerine bakalım ve Servetifünün döneminin en ünü yaygın eseri Cenap Şahabettin'in «Elhân-ı Şitâ» istiareleri ve Ülkü Tamer'in buluşu ile karşılaştırmaya çalışalım.

ELHÂN-I ŞİTÂ'DAN (Kış Nağmeleri, 1897)

Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş,
Eşini gaaib eyleyen bir kuş
gibi kar
Geçen eyyâm-ı nev-bahârı arar.
Ey kulûbun sürûd-i şeydâsı
Ey kebûterlerin neşideleri
O bahârın bu işte ferdâsı:
Kapladı bir derin sükûta yeri
karlar
Ki hamûşâne dembedem ağlar.
Yuvalarda —yetim-i bîefgaan—
Son kalan mâi tüyleri kovalar
karlar
Ki havâda uçar uçar ağlar..
Destinde ey semâ-yi şifâ tûde tûdedir
Berk-i semen, cenâh-ı kebüter, sehâb-ı ter...
Karlar, bütün elhânı mezâmir-i sükûtun.
Karlar, bütün ezhârı rıyâz-ı melekûtun.

KAR VE HÂTIRALAR Cahit Sıtkı Tarancı, 1933

Kar yağıyor, yine kar, yine mahşer gibi kar.
Sanki güller içinde gülen taze kadınlar,

Bana beyaz buseler, beyaz buseler yollar;
Sanki güller içinde gülen taze kadınlar.

Bir rüya görür gibi gözümde sevinçler var.
Beyaz bir sükût işte: Kar yağıyor, kar, kar, kar;
Sanırım ki uçuyor gözümde hâtıralar.
Beyaz bir sükût işte: Kar yağıyor, kar, kar, kar...

KAR Ahmet Muhip Dranas (1949)

Kardır yağan üstümüze geceden;
Yağmurlu, karanlık bir düşünceden,
Ormanın uğultusuyla birlikte
Ve dörtnala dümdüz bir mavilikte
Kar yağıyor üstümüze inceden.

Ne sabahtır bu mavilik, ne akşam,
Uyandırmayın beni, uyanamam.
Kaybolmuş sevdiklerimiz aşkına,
Allah aşkına, gök deniz aşkına
Yağsın üstümüze kar buram buram.

Buğulandıkça yüzü her aynanın,
Beyaz dokusunda bu saf rüyanın
Göğe uzanır tek û tenhâ bir kamış,
Sırf unutmak için, unutmak ey kış,
Büyülü yalnızlığını dünyanın.

ARALIK OCAK ŞUBAT Ülkü Tamer, 1966

Bir kardan adam yapar seni
kutuptaki arkadaşım
biraz güç de olsa havaya kaldırır
ve göğe fırlatmayı becerir.

Güney kutbundan atılan adam
burada, kar olarak düşer,
onun beynini gezen üzgünlük
benim burnumun ucuna düşer.

● Karla ilgili pek çok şiir vardır; şimdilik bunlarla yetinelim. Görüyoruz ki dört şair aynı olay karşısındadırlar: Kar yağıyor. Kışın doğal bir durumu. Ama daha başka bir duyarlığa ve söz yeteneğine sahip sanatçı, bunu bir meteoroloji konusu biçiminde görmüyor. Olayı **algılıyor** (idrâk), ama kendine göre. 1. şiirde kar, «beyaz bir titreyiş, dumanlı bir uçuş» olarak resimlendirildikten sonra ilkbahar günlerini arayan bir kişiliğe bağlanıyor. Yüreklerin çılgın vuruşları, güvercinlerin şarkıları nerde? Bahar günlerinin yarını işte: Sessizce ve durmaksızın ağlayan karlar... Giden kuşların yuvalarında arta kalan kimsesiz tüyleri kovalar gibi havada uçup uçup ağlarlar. Burda kara, insansı bir kişilik verilmiş; kavuşamadığı bir sevgiyi kovalayan umutsuzluğun acısı yüklenmiştir .Şiirin —vezin değişikliğiyle sürdürülen— ikinci, üçüncü bölümlerinde özet olarak kar, yasemin yaprağı, güvercin kanadı, taze bulut olarak anılmakta (istiare), sessizliğin mezmur nağmelerine, melek bahçelerinin çiçeklerine benzetilmektedir. Görülüyor ki Cenap Şahabettin, kar altında ıslanan, üşüyen bir kişi değil; onu sıcak bir odanın penceresi ardından masa başında seyrederek, zihinsel oyunlara başvurarak yücelten kimliktedir. Bütün buluşları, kışın baharı arayışı odağına yaslandırılmış; doğanın birbirine karşıt canlılık, ölülük görüntüleri kullanılmıştır.

● 2. şiirde Tarancı, kar yağışından hoşnut bir mutluluk havasındadır. Karın yoğun kalabalığını alışılmamış bir benzetişle «mahşer gibi» diyerek tanımlar. Karın beyazlığından, temizliğinden, tazeliğinden yeniliğinden, sürekliliğinden, yarattığı değişiklikten memnundur. Yüzüne, dudaklarına değen ıslak tanecikleri bir öpücük sayacak kadar düşsel bir rahatlık içinde, göklerdeki gülsü kadınların beyaz armağanlarını sevinçle kabul eder. Etrafın sessizliği mutluluk vericidir; «beyaz sükût; bkz. beyaz karanlık». Üstelik bu görüntü, şaire, bize söylemediği bazı güzel anıları da getirmektedir. Kısaca şiirde canlı bir izlenimler toplamı halinde bir kar gününün güzellikleri ve umutları vardır.

● Diranas'ın şiiri —buraya kadar örneklerin biçim, ahenk, dize, vezin, kafiye, redif, nazım şekli, ses olanaklarını söz konusu etmedik— önce sesiyle gelmektedir. İlk dizeyi okur okumaz bir müzik izlenimi alınır. Karanlık geceden kar geliyor üstümüze. Tatlı bir sürprizdir bu. Karadan aklık doğuyor. Üstelik yağmurlu, karanlık düşünceler (yeni buluşlar) «dörtnala dümdüz bir mavilikte» (burayı anlamasak bile sevmeye mahkûmuz) yağan karla... ne olmaktadır? Bunu şair söylemez ama, sezdirir. Sanki bütün dünya değişmektedir. Bir de ormanın uğultusu vardır (hangi ormanın?), dörtnala gidiyor muyuz bir bozkırda? Yoksa kar mı yağıyor dörtnala bir mavilikte? Belki izi izlenim de alı-

nır. Bomboş bir beyazsı mavilikte, git git bitmez bir stepte kar içindesinizdir. Belki de iki tasavvur da aynı yere çıkar. Ne sabah, ne akşamdır, bu güzellikten gerçeğe uyanmamalı. Bu durum sürmeli, bütün sevgiler uğruna yemin edilebilir ki bu anın mutluluğu, güzelliği.. tanımlanamaz.. Sonra «bu saf rüya» beyaz dokusunda her aynayı buğulandırır. Son dizeleri anlamaya isterseniz uğraşın; herkes kendine göre bir izlenim alacaktır bu satırlardan. Ama güzel bir kar yıkamıştır içimizi.

● Ülkü Tamer ise; çocuksu bir merakla, saflık ve içtenlikle, karın nerden, nasıl geldiğini arar. Hepimizin ne zaman kazandığımızı bilmediğimiz bazı zihinsel saplantılarımız vardır: Haritalar. adalar, ülkelerin konumu üzerine. Buradaki kişi de, karı, önceden yapılmış bir kardan adamın gökten parça parça inen zerreleri diye görür. Bu arada soğuğun, karın, dünyanın her tarafındaki insanlarda aynı fiziksel etkiyi yaratabileceğini düşünür. (Kutuptaki arkadaşım); burnuna düşen bir taneciğin, evrenin değişmez yasaları içinde nasıl oluştuğunu, maddesel varlığının biçim değişiklikleriyle hep su kaldığını.. bilir. Nereye giderseniz gidin kar ve dünya... hep aynıdır. İnsan insan oldukça.

● İşte imgeler. Aynı olay karşısında —üstelik bu pek de basit bir doğallıktır— sanatçıların içlerinde uyanan dünya değişiklikleri. Böylece her şair, en uyanık olan duyumunun kılavuzluğunda, yaşantıları kendine göre algılayarak imgelendirir. Arada benzetmeler, istiareler, teşhisler, alegoriler... olabilir. Ama asıl sorun, sanatçının bize anlattığı şeyleri kendi evreninin birimlerine göre, kendi imgelerine göre, kendi mecazlarıyle iletmesidir. «Sanat bir işbirliğidir» ilkesinin doğruluğuna inanmalıdır. Burada okuyucuya da bir iş düşer. Kendi algı ve imge dünyasiyle hangi sanatçının sözü uyuma gelirse, onu sever, onu seçer okur. Böylece bir güzelliğin paylaşılması gerçekleşir. Sanat eserinin asıl önemli yanı kendisinden çok, yarattığı etki ve yankıdır aslında. Her eseri okurlar; onu paylaşanlar büyütür, çoğaltır, tekrarlar, yaşatır. İmgelerin yeniliği, tazeliği; ilk plânda yaratıcıyı doyursa da, paylaşılması beklenerek zaman yitirilir. Ne zaman okurunu bulursa; mecazları karşısındakilerin tadına vardığı, anladığı, duyduğu, yaşadığı... buluşlar olursa, o zaman yansır birçok yere. Unutmayalım mitologya-

daki hikâyeyi; Narcissos'a âşık olan Nymphe'nin, aşkının acısıyla eriyip yok olduğunu; ama ondan geriye önemli bir şey, bir EHKO (yankı) kaldığını.

Soru 63 : Bugünkü şiirimizin, «İkinci Yeni» diye adlandırılan bir kısım eserlerindeki imge yeniliklerinin, bu eserleri kapalı ve duyulup anlaşılması zor bir kimliğe dönüştürdüğünü söylediniz. Güzel ve uygun örnekler gösterir misiniz?

● Bu konuyla ilgilenenler için iyi hazırlanmış bir özel sayı var elimizde («Memet Fuat'ın Seçtikleri» sunusuyla De yayınevinin 1963' den 1972'ye kadar çıkardığı 'Türk Edebiyatı' yıllıkları da zengin bir derleme dizisidir.) Aşağıdaki örnek parçalar, Mehmet Doğan'la Turgay Gönenç'in hazırladıkları «İkinci Yeni Antolojisi»nin en kısa şiirlerinden seçilmiştir. (Papirüs 41, Özel sayı, Kasım 1969).

«Duyular eski ağaçlarım benim
Her gece bütün kuşlarını yiyen
Alaca bulaca fener alayı
Unutulup gidilmiş körebelerim
Bilinçsiz bir inatla yeniden
Yeniden boyuna yeniden
Kurup kaldırıyorsunuz bu sofrayı»

(Melih Cevdet Anday, Kolları Bağlı Odysseus'dan, 1963)

BULUTLAR OLDUK

«Ölüler mezarlıktan dönüyorlar
Kendilerini gömen imamı bulmaya
Oysa imam da ölmüş aralarında
Hangi ölüyü gömüyor

Saksılarımızın toprağını eşeliyor akşam
Bıçağının ucu ile yüreğimizde
Bir bıçak daha çıkıyor toprağın içinde
Hangi saksıyı eşelemeye

Bulutlar olduk dağılıp toplanan
Çitlerini devirmiş bahçelere
Derken yıldızlardan bir çit daha
Bulutlarda yepyeni bir bahçe»

(Melih Cevdet Anday, Yeni Dergi 22, Temmuz 1966)

DEĞİRMİ

«Ölürse balıkları güneşin
Susuzluktan dağın ardında
Düşerse kuluçkaların altına
Bu ağır bulanık meydanda
Dişimde denediğim yumurtası kayıkların
Üşürse denizkızı mağazaları
Dökerse yaprağını duru su
Ot büyürse çaydanlığı
Kâğıt kararırsa yeniden
Bir rüzgâr eser değirmi
Kalkar dağlar dağların üstünden
Evler evlerin üstünden»

(Oktay Rifat, Âşık Merdiveni, 1958)

ARABA

«Arkasında başak kokusundan
Yakamozlar bırakan araba
—Dağ gibi demet yüklü araba—
Cırcır böceklerinin türküsü
İçinden geçti gitti ovada.
Çocukluk kırlarımı düşündüm.
Elma şekeri gibiydi güneş.
Kala kaldı elimde, havada.»

(Oktay Rifat, Yeni Dergi, Ağustos 1969)

DOĞA

Gün söndü karanlık ışığa çıkıyorum
Ölmüşlerin duası doğadaki fısıltı:
Vururken yollarına uzak uzak uzak kır

Gizli bir iç çekiştir.
Geç kaldım ama oldu bir kere
Un görmemiş eleğin neyse dala asıldı
Hem insan her yaşta biraz gecikebilir.

Bitkilerin, böceklerin, suların ezgisine
Kanan kalbim artık o kalb değildir.
İki lâmbam vardı ya, bir ölü gözü yeter:
Lâmbaların birini bir aşkta yaktım idi.
Farların ötekini yavaşça kısıyorum.
Ey aydınlık sürenler, belli değil, kaçınız...
Size çok kızıyorum.

(Behçet Necatigil, Divançe, 1965)

SONNET

Ben senin kırallığın ülkene yetiştim
Kaldım gölge tanımıyan güzelliğinle.
Her sabah büyüten denizimizi böyle
Gülüşlerindi o ülkede bilmez miyim

Sen o çıktığım sularsın zencim benim
Denize bakan evler gibiydim seninle.
Dur, geliyorum ellerin en güzel öyle
Beni şey et gülüşlerini bekliyeyim.

Sen gittiğim o ülkesin varılmıyorsun
Vurmuş sonrasız nasıl en güzel sulara
Güzelliğin balıkları gibi İstanbul'un

Şimdi her yerde ne güzeldiniz o kalmış
Yankımış denizlere öbür kadınlara
Dünyada sizinle İstanbul olmak varmış.

(İlhan Berk, Çivi Yazısı, 1960)

SÜRÜLER

Gider bir yerden bir yere güneş sürüleri
Ellerimizin sıcaklığının usumuzun sancısının sürüleri
Bir yerde akarsu bozbulanık kayada parıltı bir yerde

Uçan kuşta yuvarlak yuvarlakta düş
İlk kentlerin ilk insanlarının ilk evleri
Bir sabahta da çiçek.
(Sabahattin Kudret Aksal, Papirüs 17, Ekim 1967)

ÇOK ÜŞÜMEK

Bir kalır uzun resimlerde anısı sakallarımızın
Urban içinde Üşüyüp Üşüyüp kaldığımızın
Bir Kalır yanık yağlar kokusu şehirlerde
Uzun nehirlere binip uzaklaşmadıkça
Bir Kalır yabancı yataklarda o oteller
Meydanlar heykeller sizin olmadığınız o her yer
O çok yalınç gerçekli gelip gitmeler
Bir Kalır uzun duvarlar ve onların dipleri
Bir Kalır Yılgın Adamların hep «Evet» dedikleri
Çok üşürdük hep üşürdük üşümekti bütün yaşadığımız
Üşürdü ellerimiz aşkımız sonsuz uzun sakallarımız
Tükenir dağınık diriliği kaşıntımızın bir gün
Bir Kalır uzun kitaplarda anısı çok üşüdüğümüzün.
(Turgut Uyar, Tütünler Islak, 1962)

ÇILGAR

Oralar yazın mı hâlâ, güpgüzel midir
Gayrı şarapsadım ben, İstanbulsadım
Kuşladıysa gözlerimi bir sakar tavan
Sensiz günlerimi çarçur etmek içindir
Ama pörsümüş, gül bitine karmış bir sarı
Siner külçelenir tâ evimde, barkımda
Pelit acısından yavuz bir özlem kirl
Yu canım usulcacık
Sen bunca umudumun çılgarı
Göğü maviltir bir kırlangıç yakamoz
Balıklar depreşir suda
(Metin Eloğlu, Horozdan Korkan Oğlan 1960)

MEDÜZA
Nacl'ye

Derin, sessiz, iyi böylece
Güz, ölülerini bırakan kuşlar

Yer kalmadı acıya ülkemizde
Derin, sessiz iyi böylece
Gün ortası alacakaranlık bakışlar.

Bir buluşma yeridir şimdi hüzünlerimiz
Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar
Aşar söylediklerimizi çeker gideriz
Ülkemiz, toprağımız, her şeyimiz
Kıyısında camların bozbulanık rakılar.

Çizeriz yeryüzünü kaygısız ayaklarla
Yüzümüzdür bir yağmur ağırlığınca düşer
Sonra pek anlamadan içkiler ne çabuk biter
Ne kadar konuşursak o kadar bir sessizlik olur
Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler.

(Edip Cansever, Nerde Antigone, 1961)

SAN

Kırmızı bir kuştur soluğum
Kumral göklerinde saçlarının
Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların

Kırmızı bir at oluyor soluğum
Yüzümün yanmasından anlıyorum
Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dört nala sevişmek lâzım

(Cemal Süreya, Üvercinka, 1957)

UT

Rakı içilir mi hiç çiçeksiz
çiçeksiz öldürüm dükkânları
hem kim olsa öldür ispatinin ebesi
zulmü ilân edilmiş sokağa çıkar
yalnızlığının ut sesi bir fonoğraf
tanzimat fermanında unutulmuş hacivat
gelip kahkahalar tarafından iğne ister

(Ece Ayhan, Kınar Hanımın Denizleri, 1959)

BALKON

Çocuk düşerse ölür çünkü balkon
Ölümün cesur körfezidir evlerde
Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların
Anneler anneler elleri balkonların demirinde

İçimde ve ellerde balkon
Bir tabut kadar yer tutar
Çamaşırlarınızı asarsınız hazır kefen
Şezlongunuza uzanıp ölü

Bana sormayın böyle nereye
Koşa koşa gidiyorum
Alnından öpmeye gidiyorum
Evleri balkonsuz yapan mimarların,

(Sezai Karakoç, 1955)

SIĞINAK

Kaçıp sana saklanıyorum akşam oldu mu
Sen dokunuınca mı denizleşiyor masa
Senin avcıların mı kovalıyan çok hayvanları
Ormanında sıkıntımın?

Üç beş günümüz var şuracığında.
Nice oyuncağımızı kırdılar.
Biz de güzel çocuklardık bahçelerde
Sularla alabalık.

Azla avunmaya alıştık.
Napalım paramız yoksa,
Şarabımız bitince yağmura çıkarız.
Kim güzelleşmiyor öpüşünce?

(Ahmet Oktay, 1958)

SIĞDA

Sokağı beğendim mi bir bakıp pencereden
Çıkıp gitmek olmalı özelliğim bu benim
Senin durman, küçük sevinçleri yaşadığımızın

Ey yağmur, ey sevdiğim
Durgunsa kahvelerin masalarında hava
Kuşsuz kalmışsa ağzım gözlerim gülmemekten
Dostumdan, gökyüzüne sürmeye kuş isterim

Uzaktan en uygun ballı yemişleriyle
Tutup öpmeye ceylân, barınmaya kulübe
Küçük şeyler ormanına bir güven bir güven
Böyle yanılma hiç görmedim.

Ürküt kara martılarını kıyımızın
Yankılan, mutlu kayığımı sığdan kurtar
Ey ses, ey yakın geçmişe ağzımla verdiğim.

(Gülten Akın, Sığda, 1964)

Soru 64 : Eski konularının çoğunu başka türlerin gelişimiyle yitirmiş olan şiirin geleceği nasıl olabilir?

● Edebiyatın birçok türü yanısıra (tiyatro, hikâye, roman) başka sanat olanaklarının (sinema, televizyon) gelişimi; gerçekten nazmın ve şiirin kullanımını daraltmış, şiiri çok ince kullanımların alanına itmiştir. Buna karşın, şiirin sonsuz olduğuna (ezeli ve ebedi) inanmak için sebepler vardır. Değil mi ki insanlığın ilk çağında doğmuş ve nice türleri beslemiş (destan, tiyatro...) bir kaynaktır; ilerde de aynı ihtiyaçlara ondan başka hiç bir edebiyat türü, aynı etkiyle böylesine uygun olamaz.

● Şiirin, eski nazım kolaylıklarına sığınması, onlara dayanarak büyüyüp gelişmesi beklenemez. Ama her zaman ve her dönemde - sözün en geniş anlamıyla - nazım ögelerinden yararlanacak; böylece en ilkel insandan en uygarına kadar herkesi hızlı, gerekli, etkili izlenim ortaklıklarında, coşku odaklarında toplayabilecektir.

● Ne var ki sanatın doruklarına erişmeyi asıl amaç sayan çağdaş şairler, alışılmış nazım ögelerini kullanmayı gereksiz bulan sonsuz özgürlük içinde sözlerini iyice inceltmekte; böylece protesto etmeyi düşündükleri toplumlarından büsbütün uzak düşmektedirler. Unutmıyacağımız ilk şey, şiir okuyucularının şairler olmadığıdır. Bu yüzden, halktaki o sonsuz özleme cevap olmaya çalışan nice kolay ucuz ve ilkel nazım örnekleri, çağdaş toplumlarda geçerlilikle sürülmekte; asıl şiirin yerini alarak gerçek sanatçıları büsbütün kırıklığa götürmektedir.

● «İnsan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyülü bir araç, bir silâhtır (şiir) sanat» (E. Fischer, 36). «Sanat (şiir), insanı parçalanmış bir durumdan birleşmiş bir bütüne dönüştürebilir. Sanatın kendisi bir toplum gerçeğidir. Sanatçı denen o üstün büyücü gereklidir topluma» (a. g. e. 48). Coşku (heyecan), vecd, esrime, hayranlık gibi bütün kavramların kaynağı olan **enthouslasme** sözünün, duygularını üstün bir kendinden geçişle açıklayan ilk çağ sanatçılarının (korybantlar, Bakkhantlar) içlerindeki tanrıdan (entheoi) geldiğine dikkatimizi çekiyor şiir ve sanat yorumcuları (G. Thomson, 38). Böylece asıl kökünü, ilkel gerekliliğini yitirmemesi gereken şiire de bugün aynı görev düşüyor: Halk karşısında üstün bir coşku kaynağı, onu etkileyen, onun sorunlarını dile getiren, ondan doğma gibi görünen bir söz sanatı olduğunu unutmaması.

● Düzyazının (nesrin) bunca gelişimi, teknik olanaklardan yararlanması; bağımsızlıklarını ilân eden tiyatro ve sinemanın daha da üstün makine güçlerini kullanması... dergi sayfalarına sıkışan ve ancak meraklılarınca izlenen küçük şiirlerin etkisini ne kadar gölgeler, belli. Ama **bütün Musa'ların anasının** da -şahıslaşmış hâfıza, bellek gücü olan- **Mnemosyne** olduğunu hatırlamalıyız. Şiir kullanabileceği ve kendi yararına koşabileceği bütün olanaklarla «hafızaya» emanet edilen, ışık hızı gibi yayılış kolaylığıyla insancıl biriklmler haline dönüşen bir söz değeri olabilir. Onun için şiiri nazım genişliklerinden koparan bütün teklifleri kuşkuyla karşılamak gerekir. Asıl silâhlarını bırakan bir şey olabildiğince zayıf düşer.

● Belli bir niyetle toplanmış tiyatro kalabalıklarına sunulan asıl şiirden başka, sahneden yardım uman dramatik şiirden söz edilmemesi gerekir. Türler, kendi kurallarını bulduktan sonra, ilk yanılgılarına dönmezler artık. Manzum tiyatro, sadece bir özenti olarak kalacaktır bundan sonra, Didaktik ve pastoral şiir ise sadece adlarıyle kalabilir. Yalnızca doğadan konu alan ve öğretim amacına koşulan bir şiir, ya eksik ya yanlıştır. Bunlar da, ayrı bilimlerin, ayrı sanatların konusu. Fotoğrafın, sinemanın, televizyonun görüntü olanaklarından daha etkili ne bulabilir ki şiir?

● Belki satirik şiir çeşidi insanlardaki o önü alınmaz alay, aşağılama, yergi ihtiyacını karşılayan, dilden dile geçen ve genişleyen eleştirisiyle... bir süre daha geçerli olabilir. Bunun dışında şiirin, kimseye bırakmıyacağı, hiç bir türün onun elinden alamıyacağı iki alan kalıyor: Lirik, Epik.

● Şüphesiz ki ilk çağın destanları tanrılarla onların soyundan geldiklerine inanılan yüce kişilerin övgüsüne adanan epik şiir, yön

değiştirmiştir. «Kahramanlık özlemi» içinde yaşıyan gençlik yaşlarını yönetmek ve kullanmak için çağdaş toplum o kaaar geniş çeşitler atmıştır ki ortaya (Kovboy, polis-gangster filimleri, resimli romanlar, masallar, kişilerin üstün yeteneklerine dayanan inanarıcı diziler..), bunun geçerliği de yoktur. Ama çağımız, toplumların kahramanlığına dayanmakta; kişilerin ise belli ülküler yolundaki özgeçilerini yüceltmektedir. Böylece toplumların destanı yazılacaktır sanırım, yazılmaktadır da, yanısıra toplum kahramanlarının.

● Lirik şiir ise hiç bir zaman, hiç bir yerde eksik olmadı. İnsanın başkasının diliyle kendi yaşantılarını tekrarlıyabileceği sonsuz alan. Ne aşk bitecek, ne ayrılık, ne özlem, ne yalnızlık, ne acı, ne mutluluk, ne umut. Bu, insan ve toplum hayatının sürekliliğinde yaşayacak duyarlıklar, ortaklıklar. Bir de ülküler, inançlar, coşkular, çatışmalar, daha iyi bir dünya için bitip tükenmez kavgalar var. Geçmişteki tarih ve toplum olaylarını yeniden değerlendiren, halkının karşısına çırılçıplak güzelliklerle çıkmaktan çekinmeyen emek ürünü bir şiir. Emek ürünü olduğu oranda bütün olanaklaraan yararlanmış, kolayca yazılıp yaratılmamış, tekil değil çoğul, süslü değil yalın, karanlık değil aydınlık... bir şiir. Olgun nazım ögeleriyle beslenmiş, kendi ses ve etki alanını acemi heveskârların iştahlarına kaptırmayan, ama gerekli «özle» yüklü bir orkestra şiiri..

● «... Burjuva kültürüyle birlikte şiir de canlılığını yitirmeğe başladı. Yönetici sınıfın eseri değildir çağımızın şiiri büyük iş çevrelerinin şiire aldırdığı görülmüş müdür hiç? Şiirle, toplumun dışına itilmiş, sayıca önemli olmayan bir takım orta tabaka aydınları uğraşır ki bunlar da egemen sınıfların kendilerini hor görmelerine rağmen tekelci kapitalizmin çelik çemberini yarabilecek tek güç olan emekçi halk yığınlarıyla el ele vermekten çekinirler. İşte burjuva şiiri, toplumsal değişim için gerekli olan köklü güçlerle ilintisini bu yüzden yitirmiştir. Özü kısırlaşmış, etki alanı daralmıştır. Bir halkın hatta bir sınıfın sesi olmaktan çıkmış, dar bir arkadaş çevresinin uğraşı olmuştur şiir. Burjuva ozanı, sanatına yeni bir yön vermeyi başaramazsa, çok geçmeden şiirlerini okuyabileceği kendinden başka kimse kalmıyacaktır çevresinde...» (G. Thomson, a. g. e. .79-80).

IV. BÖLÜM

EDEBİYATTA AKIMLAR

Soru 65 : Edebiyatta akım (okul, çığır) ne demektir? Niçin ve nasıl doğar?

● Fransız edebiyat tarihçilerinden Emil Faguet, «Bildiğim tek edebiyat yasası, belirli bir görüşten bir süre sonra bıkıp (yorulup), onun karşıtı olan anlayışı istememizdir.» diyor. Bu açıklama, sanat akımlarını yalnızca beğeni değişikliği ve moda ihtiyacıyla değerlendiren bireyci bir ölçüye dayanıyor. Örneğin felsefe tarihindeki çeşitli sistemler, hep değişiklik gereksinmesi ve yenilik özentisiyle mi doğmuştur?

● Ama E. Faguet'nin görüşü de büsbütün desteksiz değil; aşağıdaki niteleme gibi: «Her kuşak, kendinden hemen önce gelene bağlı kalır. Onun düşünceleriyle, duygularıyla yaşar, tutkularıyla heyecanlanır. Böyle iken her kuşağın rolü, sunulan şeyler arasında bir seçme yapmak; gereksinmelerine, sorunlarına karşılık veren şeyleri bulmak; seçtiğini geliştirmek; seçtiğinden yeni karşılıklar çıkarmaktır. Hiç bir şey bütün bütün yeni değildir. Özgünlük, bir etkiden doğar..» (Pierre Gaxotte). Görüldüğü gibi burada da kuşaklar arası ilişkiler öne çıkarılmakta zamanla değişmesi gereken beğeni ve anlayışların az çok birbiriyle ilintili olduğu açıklanmaktadır.

● Hayatın sürekli değişim ve gelişimi, ilk çağ Yunan filozoflarından Herakleitos'un diliyle şöyle anlatılmıştı: «Aynı ırmağa iki defa giremeyiz; bu geçen, başka bir sudur.» Bu bakımdan edebiyattaki beğeni ve ölçü değişikliklerinin; bir yere kadar, yaşamanın sürekli değişimine koşut olarak insandaki gelişime cevap verdiği doğru olmalıdır. Ama asıl sorun, belli bir edebiyat akımının hangi etkilerle, nerelerde, niçin doğduğu; kimlerin bu çığıra nasıl katıldığı, bu anlayışın bir süre sonra neden değer yitirdiğidir? Bunları sadece moda salgınlarıyla, bıkkınlık ve yenilik ihtiyacıyla, kuşaklar arasındaki alışverişin hep yeniliğe dönük amacıyla... açıklayamayız. Daha derine, asıl köklere inmek gerekir.

● Niçin örneğin bir akım yüzyıllarca geçerli olduğu halde (klâsisizm) onun ardından gelen daha az süreli olmuş (romantizm), bazıları büyük gürültülerle doğduğu halde (dadaizm, fütürizm, kübizm...) hiç yaşamamış; bazıları ardından gelen akımlarla hep desteklenmiş (realizm); ve bütün bu çığırlar çağlarının bilimsel buluşlarıyla felsefe sistemlerine bağlı kalmıştır? Bu sorulara cevap verirken edebiyatın, bir toplum ürünü; edebiyatçının bir toplum bireyi; edebiyat akımlarının da toplumlardaki *maddî-mânevî* gelişmelerin *sanat alanına* yansıyan etkileri olduğu ilkesini gözden uzak tutmayacağız.

● İlkeleri ortaya koyduğumuza göre edebiyattaki akımları da şöyle tanımlayabiliriz: Toplumsal düzenin ve onun değişiminin bir gereği olarak, dünya görüşü ve sanat anlayışı bakımından birleşen kişilerin, eserleriyle ortaya koydukları ve sürdürdükleri ilkelerin toplamından doğan tutarlığa bir edebiyat akımı denir.

● Bu çığırları, toplumun ve çağın felsefesinin edebiyata bir etkisi kabul etmek doğru olduğu için edebî okul (école littéraire) edebî meslek (sülûk'dan yol, giriş) yerine edebiyatta akım demeyi doğru saymak gerekir.

Soru 66 : Edebiyatımızda bir felsefe sistemine dayalı akım (çığır) doğmuş ve gelişmiş midir?

● Batı uygarlığına açılmamızdan yüzyıllarca önce, ortak İslâm dünyası içinde yaşarken, toplumumuzda yayılan bir din felsefesinin, tasavvuf'un yansıdığı zengin bir edebiyat alanı vardır. «Tekke Edebiyatı», «Tasavvuf edebiyatı» diye adlandırılan bu akımı özetliyebilmek için —özellikle Anadolu'da— bu felsefenin yayıldığı tarihsel ve toplumsal ortamı bilmek gerekir.

● Genellikle bütün ortaçağ düşüncesinin iskolastik karakterde olduğu kabul edilir. Gerçi islâm uygarlığının gelişme başlangıcında özgür düşünüş ürünlerine rastlanırsa da bir süre sonra bütün emekler, dinin ilkeleriyle (doğma, nas) insan aklını uzlaştırmaya yönelir. İradenin özgürlüğü konusunu sorun yaparak başlayan İslâm düşüncesi (Kaderiye, Cebriye); kısa sürede kelâmcıların (mütekellimîn) dini savunan görüşleriyle engellenir. Çeşitli inanç ayrılıkları (mezhepler) karşısında İslâm dininin akla uygunluğunu ispatlamayı amaç edinen kelâmcılar (Muteziler, Eşarî'lik); imanın egemenliğini sağlamış; iman karşısında hiç bir kuşkuya yer ayırmamışlardır.

● İslâmlığın etkili bir özelliği ise, yalnız öbür dünyaya yönelen umutları doyuran; doğa ve kader karşısındaki soruları kesin inançlar-

la karşılayan; dinsel görevleri belirleyip düzenleyen bir sistem olmakla kalmayıp; dünya işlerini, toplum kurallarını, insanların ahlâkını ve eylemini bağlayan ayrıntılarla, bütün yaşamayı sınırlayan bir ilkeler toplamı oluşudur. O kadar ki günlük hayat gibi hukuk da, eğitim de, yönetim de... dinsel birer kurum olarak örgütlenecektir. Bu arada tabii olarak edebiyat da. «Ehl-i Sünnet» denilen çoğunluk, Kuran'ın, Hadis'in dışında gerçeklere kaynak aramaz. Şüphesiz ki bu genellik insan kafasının kuşku, düşünce ve felsefe ihtiyacını kesinlikle engelliyecektir: «Felsefe, kendini bilinçli hale getiren düşüncedir.» (Hegel)

● Çeşitli ihtiyaçlara cevap veren tasavvuf felsefesi, evrenin tümünü tanrının görünümü (tecelli) sayarak ehl-i sünnetten temelde ayrılır. **Vahdet-i Vücud** (varlık birliği), heptanrıcılık - kamutanrıcılık **(panthéisme)** adlarını alan bu düşünce sistemi; tanrıyla evreni aynı cevher sayar. Evreni tanrının yarattığına (halk), tanrının hâlik-yaratıcı, Yaradan olduğuna dayanan dinsel inanca karşıt durur: Uzun tartışmalara yol açan bu ayrılık —evren ve doğa dışında bir tanrının bulunamıyacağı düşüncesi, maddeci: tanrıtanımaz bir sonuca ulaşabileceği için— tasavvuf içinde de çeşitli bölünmeler yaratmıştır.

● **«Tarikat, Tarik»** Arapçadır ve yol anlamına gelir. **Sûfilere göre** dinin bir dış yüzü, bir de iç yüzü vardır. Dış yüzü, lügat bakımından «ırmağın su içilecek yeri» anlamına gelen şeriat'tır. Terim olarak din ve şeriat, semâvî emirlerin bütünüdür ki bunlar da, inançlar, ibâdetler, ve dünyaya ait işler olarak üçe ayrılır. Bunlardan birini bile inkâr etmek küfürdür (kâfirlik). Dinin iç yüzü ise bilişin, görüşün ve oluşun gerçekleşmesidir; buna **hakikat** denir. Şeriattan hakikata mânevî bir yolla gidilir. Bu gidişe **sülûk** yani mânevî yolculuk, yolcuya da **sâlik** derler. Tarikatler pek çoktur;.. ama hepsinde **mürîde**, bu mânevî yolculukta önderlik eden şeyhe **mürşid** denir.. Aslı **tekye** olan ve Farsça'da «dayanmak, dayanılan yer» anlamlarına gelen söz, tekyegâh diye de kullanılır. **Derviş** (Farsça yoksul anlamında; tasavvuf ehli, varlıktan geçmeyi şiar edindiklerinden bu adla anılırlar; derviş yerine 'irade ve ihtiyarını şeyhe vermiş' kişi anlamında **mürid** sözü de kullanılır) denen tasavvuf ehlinin toplandıkları, zikrettikleri, kendilerince kararlaşmış töreyi yerine getirdikleri yapı ve müştemilâtına bunun için tekke denir. **«Dergâh, hânkaah, zâviye».** (Abdülbâki Gölpınarlı - 100 Soruda Tasavvuf, 18 - 20).

● Selçuk yıkılışı, beylikler bölünüşü, Moğol istilâsı, Haçlı seferleri yüzünden can ve mal güvenliğinin hiç kalmadığı; Anadolu halkının çaresizlikten ve umutsuzluktan ne yapacağını şaşırdığı 13. yy. da, dinsel inançlar da insanları doyuramaz, mutsuzlukları gideremez olur. Bu dönemde Anadolu'ya göçen bazı düşünürler (Hacı Bektaş Veli, Mev-

lâna Celâlettin...) tasavvuf felsefesini yayarak halka «sığınacak yerler» sağlamış olurlar. Böylece bir «eylem, yaşama ve davranma felsefesi biçiminde» örgütlenen; bir dünya görüşü ve bilgelik değeri taşıyan tasavvuf; daha iyi insan olmanın yollarını, ruh dirliğini sağlamanın gereğini daha yüksek bir insanlık düzeyine eriştikten sonra dünyaya dönüşü aşılayan ilkeleriyle toplumun ihtiyaçlarına cevap verir.

● «...Tasavvuf, bütün gerçek felsefi çabalar gibi genel kuralları, açıklamaları, buyrukları ve yasakları aşarak; doğru olana, hakikî olana yönelen, onu arayan bir bilgelik çabasıdır.. Gerçi bazı kurallara uyulursa da bu yolculuk ve serüven, yine de tek kişinin kendisinin yaptığı, kendişinin yaşadığı, kesinliğini kendisinin bildiği bir yaşantıdır. Bundan ötürü tasavvuf **insana güvenme, insana inanma ve insanı yüceltmedir.** Nesimî bu görüşü şöyle dile getirmiştir: «Can mülkünün armağanı sensin / Tendir bu cihan ki canı sensin.» İslâm dini çerçevesi içinde ortaya çıktığı için hem ondan yararlanmış hem de ..aykırı düşmüş olan tasavvuf; sathî ve yalancı dünya değerlerinden yüz çevirdiği, kişinin ..hem kendisiyle hem de dış gerçekle savaşını anlamlı ve hakiki bir hayata varışın temelleri olarak kabul ettiği için, **felsefi düşüncenin ve davranışın özüne uygun, bir çabadır.** Bu çaba, kuralların ve doğmaların, körü körüne kabul edilmiş inançların ve sadece şekille ilgili düşüncelerin ötesinde, **insanoğlunun yaşantısı, duygusu, iyilik özlemi, daha âdil ve doğru bir düzen isteği ile eyleminin sağlam bir bütün teşkil etmesine yönelişi** bakımından ayrı bir önem taşır.» (Selâhattin Hilâv - 100 Soruda Felsefe El Kitabı, 65 - 69).

● Ortaçağ karanlığı içinde tasavvuf felsefesinin yarattığı ışığın, Avrupa'da Rönesansla başlayıp gelişecek olan «insancılık» (Humanisme) görüşüne vakitli bir başlangıç olduğu ortadadır. Türkçe yazmadığı için esef ettiğimiz Mevlâna'nın yanında, Anadolu halkının sevgi, eşitlik, haksayar bir düzen, insan değerliliği, mutluluk, kardeşlik ihtiyaçlarına cevap veren Yunus Emre, onun için «bir hümanizm müjdecisi» olarak bütün dünyada anılmakta; tasavvuf edebiyatının özgün ürünlerine de aynı değerle yeniden bakılmaktadır.

● Tasavvuf terimlerinin edebiyattaki kullanımı, kaynakları, yalnızca dinsel buyruklarla onlara uyanların mutluluklarını işleyen «Zühdî» edebiyat, tekke şairleri... konusundaki geniş bilgiyi Abdülbâki Gölpınarlı'nın çeşitli eserlerinde bulabilirsiniz: 100 Soruda Tasavvuf, 100 Soruda Türkiye'de Mezhepler ve Tarîkatler, Yunus Emre Divanı, Yunus Emre ve Tasavvuf, Alevî ve Bektaşi Nefesleri... Burada tasavvufun gerek Divan, gerek Halk edebiyatımıza yansıyan güçlü bir felsefe sistemi olduğunu edebiyatımızda da etkili bir akım (çığır) açtığını söylemekle yetiniyoruz: Yunus Emre, Hacı Bektaş, Hacı Bayram, Sultan

Veled, Ahmet Yesevî, Âşık Paşa, Nesimî, Kaygusuz Abdal, Eşrefoğlu Rumi, Fuzulî, Hatayî, Usûli, Niyazi-i Mısrî, Pir Sultan Abdal, Şeyyad Hamza, Şeyh Galip, Esrar Dede...

● Birer tarikat mensubu olarak tasavvufî ilke ve görüşlere eserlerinde çokça yer veren sanatçılar da pek çoktur: Nev'î, Atayî, Nef'î, Nazîm, Nâilî, Nabî, Nahifî, Neşâtî, Beliğ, Fasih, Avnî... ve ciltler dolduran Bektaşî-Alevî, Melâmî-Hamzavî şairleri...

Soru 67 : İnsancılık (Humanisme Hümanizm, Hümanizma) bir felsefe sistemi midir? Edebiyatta bir akım olarak etkisi?

● Lâtince humanitas (insanlık) kelimesinden (insan uygarlığına, mükemmel - olgun insan ülküsüne erişmek üzere yetişme) gelen insancılık; 14. yy. ikinci yarısında İtalya'da başladığı kabul edilen bir düşünce, beğeni, sanat ve kültür hareketidir. Gerçekten İtalyan dilini edebî Lâtincenin yerine koymaya çalışan Dante (1265-1321), Ortaçağın yetiştirdiği en büyük ve güçlü şair sayılır; İtalya'da edebî ortaçağın onunla sona erdiği kabul edilir. İlkçağ yazarlarının özgün metinlerini inceliyerek işe başlayan Petrarca (1304-1374) ile Boccaccio (1313-1375) ise ilk hümanistlerdir. Greko-Lâtin ilk çağ kültürünü yeniden diriltmek, ortaçağın kilise lâtincesi yerine klâsik Lâtinceyi —giderek ulusal dilleri— yerleştirmek, bunun için Yunancayı öğrenmek, eski Lâtin yazarları gibi eser vermek... gibi ilkelerde birleşen hümanistler; 15. yy. ikinci yarısından sonra her yerde saygı görürler (Floransa'da Médici'ler, Papa II. Pio, İtalyan prensleri...) Dante ile Boccaccio bir yana ilk hümanistler, klâsik lâtinceye duydukları hayranlıkla o dilde eser vermişler, —16. yy.da Fransa, İtalya ve İngiltere'de gerçekleşecektir ulusal dilin edebiyatı— özellikle İtalya'da geçmişlerini Roma İmparatorluğuna bağlayarak ulusçuluk bilincini uyandırmışlar, profesyonel yazar kişiliğinin oluşumuna hizmet etmişler, ama matbaa olanakları gelişmemiş olduğu için yayınlarının ticarî değeriyle geçinemediklerinden zenginlik ve otorite sahibi güçlü kişilere sığınmış, onlara övgüler düzmüşlerdir. Böyleco 15. yy. ın ortalarında yerleşen hümanizm, Ortaçoğdan ayrılışın ve Rönesansın müjdecisi olur. (Ulusal dille yazdığı, halk kaynağına dayandığı, tasavvuf felsefesini insana değer veren, onu seven, yücelten bir görüş olarak değerlendirdiği, dinin kalıplarına karşı evrensel bir sevgiyle insancıl konuları işlediği için Yunus Emre'yi ilk Türk hümanisti saymamız bundandır.)

● Avrupa'da Yeniçağın 16. yy. da başladığı kabul edilir. İskolastiğin yıkılmasıyla iman ve otoritenin yerine akıl ve deneyin geçişi,

Rönesans düşüncesinin başlıca zaferidir. Bu yolda ilkçağ eserlerine dönüş gerekli bir kaynak olmuşsa da asıl etken, şüphesiz ki ekonomik gelişme, keşif ve icatların sağladığı zenginlik ve uygarlaşmadır. Rönesans düşüncesi; doğmaların, iman ve otoritenin ötesine geçerek, insanın yeniden kendine dönüşüdür. Doğa yasalarını bulmak, bu yolla doğa güçlerine egemen olarak güçlenmek, gözlem ve deney yoluyla araştırmak, yöntemli çalışmak da aynı çağın sonuçlarıdır. (Batıda bu uyanış başlarken bizde gelişim durmuş; toplum kurumları kalıplaşmış, özgür düşünce yasaklanmıştır. Örneğin 28 yıl şeyhülislâmlık makamında kalan Mehmet Ebussuut Efendi '1490-1573'; «Cennet cennet dedikleri / Birkaç köşkle birkaç huri / İsteyene ver sen anı / Bana seni gerek seni...» şiirinde **kâfirlik görür**; bunları okuyanlar hakkında 'katilleri mübahtır' fetvasını verir... bu yüzden Yunus Emre şiiri, uzun süre yasaklanmış, unutulmuş olacaktır.)

● İskolastiğin büyük temsilcilerinden Anselmus (1033-1109). «Anlıyayım diye iman ediyorum»; Saint Augustin (354-430) «İman, görmediğine inanmaktır; bunun mükâfatı da inandığını görmektir» demişti. Rönesans ise her doğmaya karşı insan kafasının yeni bir sorusunu koymakla işe başlar. Ahretten önce dünyada da mutluluk arayan yaşama sevinci, toplum hayatında hızlı bir kalkınma ve yenileşme yaratır. Şüphesiz ki bu değişimin tek kaynağı sadece İlkçağ Greko-Lâtin uygarlığı olamaz. Keşifler ve bilimsel buluşların yanısıra felsefi düşünüşün gelişimi de aynı çağın ürünüdür. F. Bacon (1561-1626). R. Descartes (1596-1650)... Toplumda birey oluşur; N. Macchiavelli (1469-1527), Erasmus (1467-1536), Montaigne (1533-1592)... gibi hümanistlerin öncülüğünde insanı konu edinen bir edebiyat başlar. Önce Roman dilleri (Fransızca, İtalyanca...), yanısıra Almanca, İngilizce... Lâtincenin üstünlüğünden kurtularak devlet-edebiyat-bilim dili olarak bağımsızlığa kavuşurlar. Reform hareketleri kiliseyi parçalar.. Ulusal dille birlikte ulusal devletler kurulur, fikir hayatı gelişir...

● Görüyoruz ki hümanizm, bir felsefe sistemi ve bir edebiyat akımı değildir; belli bir gelişme süreci içinde uygulanan çalışma yöntemidir; kaynak yenileme, konular değişimi, düşünsel uyanış. Bu duygu, düşünce, beğeni ve kültür hareketinin edebiyatta uzun sürecek bir çığır yaratması tabii olacaktır. Hümanizm hareketinin edebiyatta bir akım biçiminde yerleşen ve yaşayan canlılığı, klâsisizm'dir.

Soru 68 : Klâsisizm'in ilkeleri ve başlıca temsilcileri?

● Klâsisizm sözü (Lâtince classis) Fransızca classe (sınıf) sö-

zünden türetilmiştir. (Lâtince classicus - Birinci sınıf); klâsik'in ilk anlamı, «sınıflarda okutulması uygun görülen örnek eser» dir. Yeni çağ edebiyatlarında hümanizm ve Rönesans hareketinin hazırladığı, 17. yy. da önce Fransa'da ilkeleri belirlenen bir sanat anlayışı; rasyonalizm (akılcılık) felsefesine dayalı olarak edebiyatta geçerlik kazanan bir akımdır.

● Mutlakıyetçi monarşinin güçlenmesi ve yönetimin merkezleşmesiyle önce Fransa, komşularının zayıflıklarından da yararlanarak, bir çeşit Avrupa üstünlüğü kazanmış; 17. yy. da Fransız dili, edebiyatı ve uygarlığı; 18. yy. sonuna kadar kesinlikle, 19. yy. da da önde gelmek koşuluyla bütün Avrupa'ya örnek olmuştur. 4. Henri ve onu izleyenlerce merkezî yönetime kafa tutan direnişler (protestanlık, feodalizm, büyük burjuvazi) bu zamanda önlenmiş, ayaklanmalar bastırılmış (Fronde, 1648-1653), ortaçağ örgütleri tamamen kaldırılarak özellikle 14. Louis devrinde merkezî yönetim tek güç olarak belirmiştir. 1638'de doğan 14. Louis, hükümdarlığı süresince (1643-1715) ülkesinin tek merkezi olmuş; sarayı her çeşit sanat ve kültür hayatını yönetmiş, bu yüzden 17. yy. a «14. Louis Asrı» bile denmiştir.

● Gene de bu yüzyıl, Fransa için, ikiye ayrılarak incelenir. Kardinal Mazarin'in ölümüne kadarki sürede (1661); merkezî yönetimin zaferi büsbütün kesin, halk kararlı, edebiyat ve sanat ilkeleşmiş değildir. 14. Louis'nin tek başına saltanat sürdüğü ikinci dönemde ise; hükümdarlığın yetkileri sonsuz, kral sarayının fikir hayatına egemenliği tartışmasız, kamu oyunun beğenisi açık ve belirlidir. Yüzyılın yetiştirdiği değerlerden Corneillle ve Descartes birinci dönemde; La Rochefoucauld ve Pascal geçiş aralığında, bütün' klâsik yazarlar da ikinci dönemde görülür.

● Bu yüzyılda Fransa'da edebiyat ve kültür dili iyice gelişir. Akademinin kuruluşuyla (1634) dilin kuralları belirlenir, kargaşalık ve İtalyan modası son bulur. Eski çağları izleme —hümanizm eğiliimi— gene etkili bir çabadır; sanatçılar da en «mükemmel» saydıkları örnekleri taklit etmeyi amaç sayarlar. Doğaya yakın sayılan Greko-Lâtin eserleri başlıca kaynaktır. Ne var ki yerli nitelikler gözden uzak tutulmaz; ulusal dil bilinci öne geçmiştir. Sınırlayıcı, belirleyici, düzenleyici bir çalışmayla göze çarpan François de Malherbe (1555-1628), halk konuşma dilinden ayrılmayı düşünmediği halde, koyup uyguladığı kurallarla edebiyat dilinin halk dilinden incelik, değerlilik bakımından uzaklaşmasına başlangıç olur. Göreneğin sıkı sıkıya korunduğu bu dönemde akıl ve sağduyuya önem veren bir azınlık, ince bir beğeniyi ve ölçülülüğü ilke koyar; bu anlayışa önem veren 14. Louis, sanat

hayatını eşirgeyip yönetmeye başlayınca da klâsik akım iylce tutunmuş olur.

● Bir «metot şüphesiyle» yola çıkan R. Descartes (1596-1650), duyulara güvenmenin yanlışlığını ortaya koyarak; «felsefede, tabiat bilimlerinde, ahlâkta insanoğlunun işine yarayacak ve mutluluk sağlayacak temelleri» bulmaya çalışmıştır. «Düşünüyorum, öyleyse varım» bilgisine dayanarak duyularla ve deneyle değil (amprizm), akıl ve düşünceyle (rasyonalizm) gerçeği bulabileceği kanısındadır. Tanrı fikri de, «sonsuz ve mükemmel varlık» olarak Tanrıca önceden bizde var edilmiştir. O halde bizi yanıltan duyulara değil; onlar gibi kusurlu ve sınırlı olan coşkularımızla isteklerimize değil; aklımıza düşüncemize, bilincimize dayanarak gerçeği bulabiliriz. Onun bu ilkelerine dayanan **Boileau** (1636-1711), Epitres (Manzum Mektuplar) ve L'Art Poétique (Şiir Sanatı, 1674) adlı eserlerinde klâsizmin kurallarını açıklar. Daha önce Chapelain (1595-1674) ve Guez de Balzac (1597-1654) tarafından da ortaya konan bu ilkeler; sonradan, kralın çevresinde ve onun eşirgemesinde yaşayan Boileau'ya mal edilmiştir.

● Klâsisizm; akla dayanarak, tablatı inceler ve değişmez gerçeği arar. Bu kavramlara karşıt gibi görünen ögeleri de reddeder: Duyular, insan tabiatı (karakteri, düşünceleri, davranışları...) dışındaki doğa ve evrensel olmayan, kısa sürede gelip geçecek olan moda gerçekleri. Açıklarsak, başlıca ilkeler şunlardır: 1) İnsanın en değerli özü, akıldır. Aklın buyruğunda (irade, ahlâk) duygularımızın karmaşıklığını, bizi sürükliyebileceği yanılgıları, tutku biçimine dönüşünce insanı felâkete götürecek coşkuları... engelliyebilir, kendimizi denetliyebiliriz; bu insana düşen başlıca görevdir. 2) Tanrısal bir «sonsuz ve mükemmel» düşüncesiyle var olan insan yaradılışı, incelenmesi gereken başlıca konudur. Bunun için de yetişmemiş olan çocuklarla kusurlu ve aykırı yaradılışlılar ele alınmamalı; akıl gücüyle donanmış, sağduyu ve ölçü sahibi, karakterli ve iradeli seçkin ve örnek kişilerin ruhsal yapılarıyla davranış özellikleri konu edinilmelidir (Tabiat sözüyle kastedilen budur). 3) Değişmez gerçek; zamanla, ortamla, gelgeç beğenilerle ilgili değildir; bu yüzden günlük olaylar da, gözlem konusu olabilecek tasvirler de, yakın bir geçmiş olan Ortaçağ anıları da... ihmal edilebilir. Asıl konular; mitolojyadan, İlkçağ ustalarının eserlerinden, üstün kişilerin bulunduğu yüksek çevrelerden alınmalıdır. Onun içindir ki sonradan önem kazanacak olan ayrıntılı çevre tasvirlerine, insanların dış görünüşüne, doğa güzelliklerine... klâsik eserlerde rastlanmaz. Descartes da «kendi kendinin nedeni olan asıl, sonsuz cevher Tanrı'nın» dışında yaratılmış cevherleri düşünce (ruh, bilinç), yer kaplayan (mad-

de, beden) diye ikiye ayırmış; maddenin ve tablat dünyasının (hayvanlar ve insan bedeni) mekanik nedenlerin etkisinde oluştuğunu, değiştiğini söylemiştir. 4) Her zaman, her yerde, her durumda geçerli olan kişiler, değişmez tipler halinde olmalıdır. Gerçekten bu yüzyılda en seçkin örneği kral (14. Louis) sayılan olgun insan (honnête homme) ülküsü yerleşmiştir; sarayın merkez olduğu kültürel düzey ülküsü: Tabii ve serbest, ince beğenili, cesur, şerefli, zeki, ölçülü, aykırılıklardan kaçınan, ahlâklı, sağduyu sahibi, zarif, ahenkli davranışta, ağırbaşlı, kendine egemen, bütün yetenekleri aynı oranda gelişmiş bir olgun insan. 5) Bu yüzyılda Fransız katolik kilisesi hümanizm anlayışına uygun bilimsel ve felsefî çalışmaları engellemediği, protestanlar kovulduğu (1685, Nantes fermanı), dinî hayat iyice kökleştiği için klâsik eserlerde halka değil kibar sınıfa yönelen bir dindarlık etkisi görülür. (Bossuet «1627-1704», Saint François de Sales «1567-1622» pedagojik romanıyla tanınan Fenelon «1651-1715», Jansenist'ler, B. Pascale «1623-1662»...) 6) Klâsik sözünün ilk anlamına uygun olarak bu dönemin eserlerinde dil ve anlatım; kusursuz, kurallarla tutarlı, keyfî kullanımlardan uzak, yapmacıksız (précieux değil), sağlam, yalın, açık, konuya uygun, gereksiz süslerden arınmış, emekle olduğu oranda doğal ve güçlüdür. (Bu yüzden 17.y.y.ın bu akımına bağlı olmadığı halde dil ve değerce üstün ve değişmez kabul edilen eserlerin tümüne «klâsik» denmiştir. Ayrıca herhangi bir sanat dalında belli kurallara ve geleneğe bağlı olan, kişisel özelliklerden kaçınan tutuma da «klâsik» sıfatı verilir; Divan Edebiyatımız, işte bu anlamda klâsik sayılabilir.) 7) Klâsisizm'de yazarın kişiliğini ve kendi görüşlerini belirtmesi, yazarlığını duyurması gerekli değildir. Asıl önemli olan eserdeki kişiler olduğu için, konunun işlenişinde buna önem verilir. (Bunun karşıtı olan romantik anlayışta yazar bütün duygularını ortaya koyar, kendini gizlemez, tutku ve coşkularını, etki ve izlenimlerini açıklamayı görev sayar.) 8) Greko-lâtin eserlerini kaynak edinen klâsisizm, aynı konuları tekrarlamaktan kaçınmaz: (Divan edebiyatındaki nazireler, mesneviler... gibi). 9) Eserin biçimce olgun ve kusursuz olması şarttır; bunun için eski Yunan tiyatrosunun «üç birlik kuralı»na titizlikle uyulur (Sadece koro kalkmıştır; kamu oyunu koro değil, seyirci ve okuyucu teşkil eder.) 10) Tablata uygun eserler vermeyi amaç sayan klâsisizmin ulusal dilin oluşumuna hizmeti büyüktür; ilk hümanistlerin tersine her toplumda klâsik yazar, ulusunun dilini en iyi kullanan, ona en iyi örneği vermiş olan kişidir (Yunus Emre'yi bu bakımdan da edebiyatımızın ilk klâsiği saymamız gerekir.)

● Dinî edebiyat dışında klâsisizm akımı sırasında gelişen başlıca iki tür, tiyatro ile örf-ahlâk eleştirileridir. Eplik ve ilirik şiirin ba-

şarılı örnekleri yoktur. Yukarıda anılanlar dışında Fransız klâsisizminin başlıca sanatçıları: Tiyatroda: Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699), Molière (1622-1673); fabl türünde La Fontaine (1621 -1695), onunla aynı ahlâkî amaçtaki özdeyiş (vecize) alanında F. Duc de La Rochefoucauld (1613 - 1680), genel (tipleştirici) portre yazılarında J. de La Bruyère (1645-1696)dır. Psikolojik çozümlemesi ve klâsik ülküleri kişilerine mal etmesi bakımından başarılı tek roman örneği «Princesse de Clèves»in yazarı Madame de La Fayette (1634-1693), mektup türünde kibar hayatının canlı tasvirini yapmış olan Madame de Sévigné (1626-1696), anıları klâsik geleneğe pek de uygun görülmeyen Louis de Saint-Simon (1675-1755)... da bu devrin etkili yazarlarıdır.

● Fransa'da doğan klâsisizm 18. yy. da İtalya'da izleyiciler bulur: Komedya yazarı Goldoni (1707-1793); tragedyada Alfleri (1749-1803). Görüldüğü gibi her akım, doğduğu yerde gerilemeye başlarken o uygarlık etkisindeki başka ülkelerde sürüp gidebilir.

● İspanyol edebiyatında Lope De Vega (1562-1635), 400'ü dinsel, 1800'ü din dışı konularda yazılmış 2200 oyunuyla, bütün kaynaklardan yararlanan doğurgan bir sanatçıdır; bazı eserlerinde klâsik akımın kurallarını korur, uygular.

● Fransız klâsisizmini izleyen İngiliz şair ve oyun yazarı Drydon (1631-1700), Şair Pope (1688-1744)... bu akımın kurallarına uygun yazan kişilerse de İngiliz dilini kuran ve yapan Shakespeare (1564-1616); klâsik değerlerin hepsini eserlerinde toplayan tek kişidir. Aslında Rönesans dönemi yazarı sayılmasına karşın, Fransa'da klâsisizmin sağladığı sonuçlara Shakespeare daha önce ve daha bilinçle ulaşır. Üstelik Avrupa'da Romantizme temel olur.

● Almanya'da bu yüzyıllarda merkezî devlet otoritesi olmadığı için klâsik edebiyat da gelişemez. Luther'in (1483-1546) İncil'i Almanca'ya çevirisi ise ulusal dil bilincinin ilk ürünüdür; bir edebiyat dili olarak Almanca'nın doğuşu, bu temele yaslanacaktır.

● Fransız beğeni ve ilkelerini daha geç olarak uygulayan ülkelerden biri de Rusya'dır: Şiirde Kantemir (1708-1744), Lomonosov (1711-1765), fabl yazarı Krilov (1768-1844), komedyada Fonvizin (1744-1792)...

● 1492'de keşfedilen Amerika'da 17. yy., sömürgelikten kurtulmaya çabalama dönemidir; güncel çatışmaların kalabalığı oranında sanat ve edebiyat geçersiz ve önemsizdir.

● Batı ile ilişkilerimiz ancak 19. yy. da başladığı için klâsisizm

akımının Türk edebiyatında etkisi yoktur. Moliére'in 16 eserini dilimize çeviren, uyarlayan Ahmet Vefik Paşa ile, «Şair Evlenmesi» adlı tek tiyatrosunda ortaoyunu ile klâsik kuralları bağdaştırmaya çalışmış olan Şinasi'nin «klâsisizmin etkisinde ve izinde» olduğu söylenmesi, doğru ve geçerli değildir. Aslında klâsisizm'den hiç de haberli olmaksızın hemen aynı ilkeleri kendi anlayışı içinde sürdürenler, herhalde divan şairleridir. 14. Louis devri gibi, İstanbul'un fethinden sonra daha beş yüz yıl devam edecek olan Osmanlı saltanatı, Divan edebiyatını şartlamıştır. Divan şiirindeki aşk anlayışı, sevgili ülküsü, şarap ve eğlence meclislerinin coşkusu, soyutlanmış şekillerine rastladığımız bağ-çemen-gülistan... tasvirleri, kaside övgüleri, öğüt ve eğitim amacıyla yazılmış eserler ...hep merkezi bir krallığın çevresinde oluşan edebiyat ürünleridir. Ulusal dilini bulamıyan Divan şairleri, yalnızca klâsik edebiyatları yaratan toplumsal ortam bakımından, 17. yy. Fransız yazarlarının görüşlerindedirler. Sevgili, padişahtır; onun gibi âdil ve sultandır. Bütün mazmunlar, en mükemmel güzelliğe, iyiliğe adanmış benzetme ve istiarelerdir. Ne var ki bizim edebiyatımızda —islâmî kaç-göç, harem-selâmlık hayatının yasakları ve toplumsal yoğunlaşmanın kısırlığı yüzünden— tiyatro, roman... gibi türler doğamıyacaktır.

● 1941'de başlayan «Tercüme» çalışmaları, dünya edebiyatlarının her zaman geçerli ve yürürlükte olan (klâsik) değerlerini dilimize kazandırmayı devlete yükleyen bir görev halinde gelişir. İtalya'da ve Fransa'da 14. yy. da başlayan hümanizm anlayışı —Batı uygarlığına sistemli bir şekilde katılmayı isteyen— Türkiye'de ancak 20. yy. da başlamış gibidir. «Hümanizma ruhunun ilk anlayış ve duyuş merhalesi, insan varlığının muşahhas şekilde ifadesi olan sanat eserlerinin benimsenmesiyle başlar. Sanat şubeleri içinde edebiyat, bu ifadenin zihin unsurları en zengin olanıdır. Bunun içindir ki bir milletin diğer milletler edebiyatını kendi dilinde, daha doğrusu kendi idrâkinde tekrar etmesi; zekâ ve anlama kudretini o eserler nispetinde arttırması, canlandırması ve yeniden yaratmasıdır...» (1941, Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel).

Soru 79 : Klâsisizme tepki nerede, ne zaman, nasıl başlar? «Aydınlanma Felsefesi» ne demektir?

● Fransa'da bütün 17. yy. klâsiktir. Ama 14. Louis'in sürüktediği sürekli savaşlar (İspanya veraseti) yüzünden zayıflama da baş-

lamıştır; hem Fransa'da, hem klâsisizmde. Çünkü klâsisizmin; güçlü bir monarşiye dayandığı, toplum düzeninde değişmez görünen kural ve değerleri savunduğu, seçkin bir sınıfın beğenisine göre uyarlandığı bilinmektedir.

● Edebiyat tarihçileri, Fransa'da 18. yy.ı, 14. Louis'nin ölümüyle başlatıp (1715), ihtilâlle (1789) sonuçlandırmayı ortak bir ilke saymışlardır. Bu dönemde **saray** (la cour) ve **şehir** (la ville), - **pâyitaht** dışında herhangi bir **«taşra»**nın olayları konu olmamıştır hiç bir esere - her çeşit zerafet yarışındadır. Yanısıra eski toplumun siyasal ve dinsel temellerini yoklamaya başlayan bir felsefî düşünce doğmaktadır. Öyle ki yüksek zümrenin her alanda beliren hayat inceliği, kökünü yeni bir uyanışın ilkelerine dayayan halk yığınlarının ayaklanışıyla son bulacaktır. Marie Antoinette'in «Ekmek bulamamışlarsa çörek (pasta) yeseler ya!» sözü, bu iki eğilimin karşıtlığını en iyi belirleyen bir kader yargısı gibidir.

● Yüzyılın başlarından büyük ansiklopedinin hazırlanış yıllarına (1750) kadar klâsisizm, bütün ögeleriyle kendini korur. Gene eski eserler taklit edilir, halkla ilgili hiç bir şey edebiyata girmez ve dilde kurala uygunluk sürüp gider. Ama Paris kalabalıklaşmakta ve daha bağımsız davranışları özlemektedir. Örneğin klâsik trgedyanın yerine genellikle mutlu sonuçlara bağlanan ve burjuva hayatını konu edinen «Comédie larmoyante Göz yaşı döktüren komedi»ler ilgi görmektedir. Bu arada aşk psikolojisine önem veren Marivaux'nun (1688-1763) komedileri, Abbé Prévost'nun (1697 1763) «Manon Lescaut» romanı değişiklik işaretleri taşır. Ardından Chaderlos de Laclos'nun (1741 1803) etkili eseri «Tehlikeli İlişkiler» (1782) eseri; erotizmi ve psikolojik derinliği, mektup biçiminde yazılmış bir romanla açığa çıkarır. Akla uygun bir gerçekçilik başlıyor gibidir. Lesage (1668 - 1747), Gil Blas eseriyle ahlâkçılık davranışını bırakmadan Fransız gelenek ve göreneklerini İspanya'da geçen olaylarla anlatarak yüzyılın başka bir modasına, «exotisme» denilen yabancı ülkeler tasvirine kapı açar. Fransızca, bütün Avrupa'nın önem verdiği bir edebiyat dili olmuş; nerdeyse eski Lâtince'nin yerini almıştır. Özleştirme (purisme), açık-seçik bir anlatım ve kurallara tam uygunluk, değerini korumaktadır. Bu arada pozitif bilimlere duyulan ilgiyle Fransızcaya yabancı dillerden bazı terimler girmekte; ama edebiyat dili halkın değil yüksek-kibar sınıfın malı olarak kalmaktadır.

● 14. Louis'nin ölümüyle saray eski önemini yitirmiş; **şehir**, saraya karşı üstünlük sağlamıştır. Burjuva ve soyluların salonları çoğalır; matbaanın gelişimiyle eserler - gerekirse imzasız basılarak - halka

seslenme açısına ulaşır, kahveler açılır, yazarlar yayımla geçim yolu bulmaya başlarlar; düşünce hayatı, yavaş yavaş da olsa, merkezden çevreye doğru genişler. Dinsel otoriteye karşı bir karşı koyma hareketi önce düşünce ve yazı plânında olmak üzere - filizlenir.

● Bu arada din konusunda bağımsız ve özgür yorumlarıyla dikkati çeken Pierre Bayle'in (1647-1706) ansiklopedik sözlüğü ile Fontenelle'in (1657-1757) eserleri, göz açıcı etkiler yapar. İlâhi otoriteye ve kilise etkisine karşı insan aklı, bağımsızlık ve özgürlük hevesiyle baş kaldırmaya başlamıştır. Her şeyin akılla ölçülmesi, tartışmasız kabul edilmemesi, toplum olaylarıyla sanat sorunlarının da akılla değerlendirilmesi, aklın bağımsız bir güç sayılması, «aydınlanma felsefesi ve çağı» denilen dönemin ilkeleridir.

● Akla gösterilen bu inanç, her konuda yeni kuşkular yaratır: Devlet, toplum hayatı, din, ahlâk, özgürlüğü sınırlayan her çeşit kural (gelenek, görenek, kalıplaşmış yargılar...) yeniden gözden geçirilmeye başlanır. Edebiyat eserleriyle klâsisizm geleneğini sürdürürken düşünce hayatında yeni kıpırdanışlar yaratan Voltaire'in (1694 1778). Montesquieu'nun (1689 1755), ansikopedist D. Diderot'nun (1713 1784), matematikçi d'Alembert'in (1717-1783), nihayet J. Rousseau'nun (1712 - 1778)... bir araya gelen emekleri - İngiltere'deki bireyci ve liberal anlayışın da katkısıyla monarşiye, kilise otoritesine, toplum sınıflaşmasına olduğu kadar edebiyatta klâsisizme de bir tepki olarak birikmeye başlar. Unutmıyalım ki herhangi bir şeyin sonuncusu, kendinden sonraki devamın da başlangıcı demektir. Nasıl Dante, Ortaçağın son büyük şairi olarak hümanistlere yaklaşırsa; Aydınlanma felsefesinin güçlü temsilcilerinden Rousseau da, klâsisizme edebiyat alanında kesin tepki olan romantizmin ilk temsilcilerinden biri olur.

● Ampirizmle kıt'a felsefesinden ayrılan İngiltere'de Aydınlanma çağı, önemli yazarlar yetiştirmiştir: Defoe (1661 1731), Swift (1667 1745), Richardson (1689 - 1761), Fielding (1707 - 1754)... Almanya'da Lessing (1729 - 1781)...

● Locke (1632 1704), Berkeley (1684 - 1753), Hume (1711 1776) gibi filozofların etkisinde gelişen Aydınlanma Çağının, İnsan Hakları Beyannamesinin İngiliz Parlamentosunda kabul edildiği tarih olan 689'la Fransız devrimi (1789) arasında siyasal olaylarla sınırlanabileceği kabul edilir. Başlangıcı Thomas Hobbes'a dayanan (1588 - 1679) ampirizm, Fransız maddeci felsefesi ve Ansiklopedicilerin çabalarıyla iyice yerleşir. Toplum ve devlet, din, töre ve kültür sorunları yeniden incelenir. Tanrı ile kul arasında aracı tanımayan laik düşünce, insan haklarının tespiti, geleneklerin değerini araştırma, liberalizm,

istibdada karşı direniş, düşünce ve inanç özgürlüğü, bireycilliği geliştirir ve burjuva sınıfına yeni yollar açar.

● Tanzimat çağının Aydınlanma felsefesinden etkilendiği yolunda birçok iddialar vardır. Namık Kemal'in Montesquieu'den ne kadar yararlandığını biliyoruz. «..Siyasi görüşlerinde Ayaınlanmacı olan Tanzimatçıların, edebî bakımdan Aydınlanma ile karşıt olan romantizme bağlanmaları, bir yandan da gelenekçiliği bırakmamaları fikrî uyanışımızda ilk adımsa da bu adım, daha sonraki yılların telifçilik denemelerinde kendine boş yere bir biçim arayacaktır.» (Montesquieu'nün Siyasî ve iktisadî fikirleri, Dr. Cavit Orhan Tütengil, 1956. Bkz. - Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimatta Tesirleri, Doç. Kâmuran Birand, 1955).

Soru 70 : Romantizm nasıl bir akımdır? Nerede başlamış, hangi tepkilerden doğmuştur?

● Eserlerine yansıyan düşünce toplamıyla Rousseau'nun ortaya koyduğu ilkeler şunlardı: İnsan iyi, özgür, mutlu yaratıldığı halde toplumca kötü, köle, yoksul hale getirilir («Toplum suçu hazırlar; suçlu onu işler» V. Hugo). Onun için doğaya dönmeli, onu izlemeli; ahlâkı, eğitimi, dini ve siyaseti yeniden düzenlemelidir (Emile). İnsanların toplum içinde yaşamaları, özgürlükle yaptıkları bir sözleşmeye dayanır. Özgürlük ve eşitlik bırakılmaz temel haklararır. Onun için genel irade, yani toplumun, ulusun egemenliği şarttır. (Toplum Sözleşmesi).

● Bütün Avrupa'da görülen romantizme önce Almanya'da rastlıyoruz. Fransız klâsik beğenisine karşı bir baş kaldırma halinde başlayan (Sturm und Drang) hareket, Goethe'nin eserinde bütünlükle izlenebilir. Fransız edebiyatının katı kuralcılığına, rasyonalizme, halktan ve tabiattan uzaklığa, ilkçağ eserlerinin klâsik yorumuna, Ortaçağın küçümsenişine... bir tepki olan romantizm; Fransız uygarlığına karşıt bir davranışı sürdürür. Madame de Stael'in eserleriyle Fransa'ya girer (Almanya'ya Dair, 1810); Victor Hugo'nun çevresinde toplanan romantik şairlerin birikimiyle eski beğeninin yerine geçmeğe başlar; 1830 yıllarında zafer kazanarak iyice tutunur.

● Fransız devrimi, Napoléon savaşlarıyla yön değiştirmiş; beklenen mutluluk umudunu getirmemiştir. Üstelik çoğunluk; bu adaletsiz, katı ve bozguncu duruma uymuştur. Devrimle zafer kazanan burjuva sınıfı siyasal egemenliğe el koymaktaysa da çıkarlarından başka şey düşünmemektedir. Bu durumda sanatçı kendisini toplumuna uzak ve

yabancı duymaya başlar. Onurlu bir yalnızlıkla kalabalıktan kopar, karamsar bir lirizme yönelir, çok duygulu bir incelikle çabucak kırılarak insanlara küser, tabiatın saf değerlerinden yardım umar.

● «Romantizm, kapitalist-burjuva düzenine, 'yitirilmiş düşler' düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çelişmeli bir ayaklanma hareketiydi... Romantizm, küçük burjuva duyarlığının ölçüleri içinde, gelişen kapitalist toplumdaki çelişmelerin felsefede, edebiyatta ve sanatta en eksiksiz bir biçimde yansımasıydı. Ancak Marx'ın ve Engels'in yardımıyla bu çelişmelerin niteliği ve kaynağı görülebildi; toplumsal gelişmenin diyalektiği anlaşılabildi ve bu çelişmeleri ancak emekçi sınıfın yok edebileceği ortaya çıktı.. Romantizm; başlangıçta soyluların klasisizmine, kural ve ölçülere, soylu biçime, içinden 'günlük' konuların ayıklandığı bir öze karşı bir küçük burjuva ayaklanışıydı. Bu romantik başkaldırıcılar için ayrıcalıklı hiç bir konu yoktu, her şey sanat konusu olabilirdi.. Romantizm, klâsisizmin bakımlı bahçesinden geniş dünyanın yabanıl ormanlarına açılan bir yoldu. Ne var ki romantizm yalnız klâsisizme değil Aydınlanma'ya da karşıydı.. Chateaubriand, Burke, Coleridge, Schlegel ve özellikle Alman Romantikleri arasında birçokları büyük bir gösterişle yadsımışlardı Aydınlanmayı; ama Shelley, Byron, Stendhal, Heine gibi toplumsal gelişmenin çelişmelerini daha büyük bir kesinlikle sezen sanatçılar Aydınlanma akımını sürdürdüler.»

● «Gerçekten önemli bir aşamaydı Romantizm. Yabanıl ve uzak ülkelere, sınırsız ufuklara yöneliyordu; ama bir yandan da kendi halkına, kendi geçmişine, kendi doğasına bir dönüş olarak beliriyordu... Bununla birlikte Romantik ayaklanma ulusal bağımsızlık savaşları içinde niteliğini yitirdi.. Ama kapitalizmin daha üstünlük kurmadığı ve insanların çökmekte olan bir derebeyliğin boyunduruğu altında köle gibi çalıştığı Doğu Avrupa'da Romantizm, açıkça bir başkaldırma anlamına geliyordu. İç ve dış zorbalara karşı halkı ayaklanmaya, derebeyliğe, baskıya ve yabancıların yönetimine karşı savaşmaya, ulusal bilinçlenmeye bir çağrı niteliği taşıyordu. Byron, bir fırtına gibi sürükledi bu ülkeleri kendi ardından. Folklorun, halk sanatının romantikçe ülküleştirilmesi, halkı aşağılayıcı koşullara karşı ayaklandırma silâhı; romantik bireycilik, insan kişiliğini derebeyliğin köleliğinden kurtarma aracı oldu. Çeşitli ülkelerde değişik biçimlerde ortaya çıkan Romantizm, Ortaçağ kaynaklarından yararlanmış olmasına rağmen, açıkça bir burjuva hareketiydi; bugün yeni sayılan birçok sorunların tohumlarını daha o zamandan içinde taşıyordu...» Ernest Fischer (Sanatın Gerekliliği, 54-71, özet).

● Gerçekten Romantiklerin önemli keşfi şuydu: Örnek güzellik ve olgunluk eserleri yalnızca Greko-Lâtin ilkçağında yaratılmış değildir. Her ulusun, her dönemin kendi türünde üstün eserleri ve anlatım gücü olmuştur. Onun için Ortaçağ da estetik bakımdan geri bir dönem değil, kendine özgü bir uygarlık ve sanat dünyasıdır. Bu tarih yorumu, romantiklerin çoğunu, 18. yy. daki Aydınlanma çağına karşıt yönde, dinsel inanışlara götürdü. Çelişmelere düşen Romantizm (halka inen sadelikle aşırı bireycilik; tutucu eğilimlerle devrimci düşünceler; lirizmle karamsarlık ve alay; dindarlık ve gurur; coşku ile umutsuzluk) önceleri sağduyu ve kuru mantığa karşı bir tepki iken kendisini yaratan burjuva düzeninin hayatını güzelleştirmek zorunluluğunu yüklendi. Bu yüzden gücünü kısa sürede yitirdi, bozulmuş şekliyle uzun zaman sürdü.

Soru 71 Romantizmin getirdiği özellikler nasıl özetlenebilir? Bu akımın başlıca temsilcileri?

● 1 - Klâsik edebiyatın kural ve şekillerinin bırakılması (tragedya yerine dram; bunun için Hugo, bu hareketi «edebiyatta liberalizm» diye tanımlayacaktır.) 2 - Tek örnek olan Greko-Lâtin eserleri yerine ulusal kaynaklara dönüş; mitologya konularına karşı Ortaçağ ve hristiyanlık efsaneleri; tarihten, ya da günlük yaşantılardan yararlanma, 3 Duyulara, düşlere, içgüdülere, tutkulara önem verme. 4 - Sanatçının kendi kişiliğini gizlemeden içtenlikle ortaya koyuşu; duyguların, tutkuların, ayrıntılarla işlenişi. 5 - Toplum düzensizliklerini göstermeyi amaç edinen bir görev yükümlülüğüyle kişileri kendi çevrelerinin yönsemeleri içinde gözleme ve betimleme. 6 - Doğa güzelliklerine dönüş; uzak ve özelliği değişik ülkeleri konu ediniş; halkların değişik töre ve inanışlarını açıklama. 7 Lirik şiire önem verme; epik şiirin yeniden değer kazanışı; gezi anıları, dram tiyatrosu, romanın gelişimi, deneme türünde zenginleşme. 8 - Tabiatla insan ruhunun koşut tasviri; dilde özgürlük, tarihi roman türüne önem veriş, romanda kişisel psikolojiye eğilim. 9 - Her edebiyat akımı gibi romantizm de bir felsefe görüşüne dayanmaktadır: Hegel (1770 - 1831). Bu sistem tam romantik değildir şüphesiz; ama gelişmenin yorumu açısından akımla tutarlılık içindedir. 10 Karşıtlıklardan yararlanma: Güzel çirkin, iyi kötü, soylu - alçak, yüce - gülünç...

● İngiltere'de romantizmin şiirini önce «Gölcüler» diye anılan Wordsworth (1770 - 1850), Coleridge (1772 - 1834).. başlattılar. Lord

Byron (1788-1824) Shelley (1792-1822), Keats (1795-1821)... en yüksek düzeye eriştirdiler. Tarih romanında W. Scott (1771-1832), romantik tarih felsefesini «Kahramanlar»la veren Carlyle (1795-1881) akıma katıldı. E. Bronte (1818-1849) romanı temsil etti. Charles Dickens'le (1812-1870), Thomas Hardy (1840-1928) romantizmle başlayıp gerçekçiliğe ulaşacaklardır.

● Alman şiirinde Klobstock (1724-1803), yazar Herder (1744-1803) akıma öncülük yaparlar. Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805) bütünlük sağlarlar. Sonra şair kardeşler W. Schlegel (1767-1845). F. Schlegel (1772-1829), H. Heine (1797-1856)'ın eserleri gelir. Romanda Hoffmann (1776-1811), Kleist (1777-1811...)

● Fransız edebiyatında akımın müjdecisi sayılan kişi Chateaubriand'dır (1768-1848). Hemen yanısıra, Madame De Stael (1776-1817), B. Constant (1767-1830), Senancour (1770-1846). Sonra ikinci kuşağın eşdeğerde güçlü sanatçıları: Lamartine (1790-1869), A. de Vigny (1797-1863), eleştirmeci Sainte-Beuve (1804-1869), çağının en etkili kişisi olan Victor Hugo (1802-1885), A. de Musset (1810-1857), Théophile Gautier (1811-1872), Jules Michelet (1798-1874)... Değerce daha geriden gelen Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), Gérard du Nerval (1808-1855), George Sand (1804-1876) gerçekçiliğe yaklaşan Prosper Mérimée (1803-1870), Alexandre Dumas (père) (1802-1870)... Bu arada gerçekçilik akımının büyük adlarından bazıları da bu özelliklerle edebiyata başlamışlardır.

● İtalyan şairi A. Manzoni (1785-1873), Giacomo Leopardi (1798-1837) anıları dilimize de çevrilmiş olan Silvio Pellico (1788 1854)...

● İspanyol ebediyatında Espronceda (1809-1842), Zorilla (1817 1893)...

● Rus edebiyatında Jukovski (1783-1852), Puşkin (1799-1837), Lermontov (1814-1841)...

● Özgürlüğüne kavuşmuş ve gelişmeye başlamış olan Amerika'da W. İrving (1783-1859), N. Hawthorne (1804-1864) H. Melville (1819-1891), Longfellow (1807-1882), E. A. Poe (1809-1849), R. W. Emerson (1803-1882)... romantizmin başlıca izleyicileridirler.

● 1860'dan sonra başladığını kabul ettiğimiz Tanzimat Edebiyatında roman-tiyatro-şiir ürünlerinin hemen hepsi romantizm etkisindedir. Fikirlerini Aydınlanma Çağından alan Namık Kemal duygusal edebiyatıyla (İntibah, Cezmi) romanda: Vatan yahut Silistre, Gülnihal, Akif Bey, Celâlettin Harzemşah gibi oyunlarıyla tiyatroda, bu yolun

yolcusudur. Sonraki bazı araştırmaları dışında Ahmet Mithat'ın romanları da. Recaizade Ekrem, akımın bütün özelliklerini taşır. Abdülhak Hamit Tarhan, bir yandan tragedyalar (hâile) özentisinde; canlandırdığı kişilerin özellikleriyle de romantizm etkisindedir. Onun izindeki Sami Paşazade Sezai de. Servetifünun yazarlarının ilk gençlikleri de romantizm izindedir. Yüzyılımızın başlarında gerçekçiliğe yöneleceklerdir (H. C. Yalçın, Mehmet Rauf, H. Z. Uşaklıgil'in ilk eserleri).

● Ama bizdeki romantizm uygulamaları, akımın batıdaki düşünce ve felsefe özünü taşımaz. Toplumdaki sınıflar çatışması hiç konu edinilmez. Bu, sadece batıyı taklit döneminin modası biçimindedir. Aslında hiç bir kişilik, belli br akıma katılacak kadar kendisini denetlemiş, yolunu seçip belirlemiş değildir. Bütün kaynaklardan birkaç iplik bulunur dokumalarında.

● Romantizm; düşe, duyarlığa, yabancı ülkeler özgünlüğüne, coşku ve tutkuya... önem ve ağırlık verme tutumuyla sürüp gider birçok yerde. Bizde de özellikle tarihî romanlarla piyasada çok tutulan aşk ve serüven eserleri, yaşantılarının gençlik döneminde muhakkak romantik olmaya yazgılı bulunan kuşakların isteklerine cevap verir; herhangi bir düşünce değeri taşımadan, «kahramanlık çağını» yaşıyan kişilerin çeşitli özlemlerini sömürür.

Soru 72 Gerçeklik (Realizm) akımı, nasıl, niçin, nerede başlar? Gelişimi?

● Her akımda, her modada, her ülküde, kısa sürede aşırıya gidenler; koşulları sömürenler, böylece ana ilkeleri yozlaştırıp bozanlar çoğunluktadır ve arkadan gelirler. Romantizmin gördüğü ilgi genişliği, kısa zamanda bolluğun yarattığı bıkkınlığa dönüştü. Ama asıl sebep şüphesiz bu kişisel davranışlar değil; Hegel felsefesini eleştirip düzelten Marx (1818-1883) ve Engels'in (1820-1895) görüşleri ile (Tarihsel Özdekçilik) Auguste Compte'un (1798-1857) olguculuk (Pozitivisme) diye adlandırılan öğretisidir. Marx'a göre «çalışma yani ekonomik faaliyet, maddî bir faaliyettir ve tarihin, toplumun, insanın gelişmesiyle ilerlemesinin temelindedir». Compte ise «sadece duyularımızla algıladığımız deney ve gözlemlerin konusu olan olgularla uğraşabiliriz.» ilkesinden yola çıkar. İşte Madame Bovary (1857) bu ölçülerle gelir. Bir mektubunda G. Flaubert şöyle demektir: «Olayları, bana göründükleri gibi ortaya koymakla, bana doğru görüneni ifade etmekle yetiniyorum.. Doğruluğu sanata sokmanın daha zamanı gel-

medi mi? Tasvirin tarafsızlığı o zaman yasanın yüksekliğine ve bilimin açıklığına ulaşacaktır..»

● Aslında gerçekçilik (realizm), ilk sanat, edebiyat eserinden bu yana hep var olagelmiş bir yöntemdir. Ama romantizme tepki olarak belirmesi, bir akım halinde yoğun eserlerin zengin ve güçlü kişiliklerin biriktiği belli bir dönemdir. Burada anlatılan ikincisidir. Bu anlamda akıma neden olan toplumsal gelişimin aşamaları şöyledir: Matbaacılık ve eğitimin gelişimiyle okur yazar kütlelerin artışı, o oranda sanatçıların topluma karşıt duruma düşmeleri; buna karşın 19. yy. ın düşünce, söz ve yazı özgürlüklerini tam anlamıyla sağlamış olması; günlük realitenin öne geçmesi yoluyla gerçekçi hikâye ve romanın ilgi görmesi.

● Romantizm kuşağı içinde bulunmasına karşın gerçekçiliğin ilk öncüsü Kızıl ve Kara romanıyla (1831) Stendhal olmuştur (1783-1842). Hemen yanında eserlerinin tümünde sayısız romantik öge bulunduğu halde gerçekçiliğe kaynak olan emeğiyle H. de Balzac (1799-1850) yer alacaktır. Böylece siyasal, ekonomik, toplumsal hayat, bütün sorunları ve kişileriyle edebiyata girmeye başladı. Her sınıftan insan bir eserin kahramanı olabilir ve olmalıdır. Gerçekçilik, insanlara içinde yaşadıkları toplumsal çevreyi tanıtmak, bu yolla onu bilinçlendirmek görevini ister istemez yüklendi kendiliğinden. Örneğin küçük burjuvaziyi çözümleyen Madame Bovary eseriyle G. Flaubert'in (1821-1880) getirdiği gerçek kesit, önceleri suçlanacak kadar yadırgatmıştır zamanını.

● Gerçekçi bir eserde yazarla yarattığı kişinin ilişkisi göze çarpmaz. Bu durumu Tourgueniev şöyle tanımlamıştı: «Romancı ile roman kahramanları arasındaki göbek bağı kesildi». Onun için gerçekçi yazar hem gerçeği bozan düşleri (hayalleri) reddeder, objektif bir gözlemi koşul sayar; hem özel kişilerden çok toplum içindeki sıradan insanlara yönelerek karakterlerden çok töreleri konu edinmeye çalışır. Kişiliğinde mümkün mertebe çok insanın kaderinin birleştiği temsilci kişiler, asıl kahramanlardır; içinde yaşadıkları çevre gözlemiyle birlikte toplumsal gerçekliği de yansıtmak olanağı verirler. Bu amaçla dış çevre tasvirine önem veren yazarlar, bunu da eserde yaşayan kişinin görgü, bilgi, kültür düzeyine göre yaptırarak, kendi kişiliklerini ortadan kaldırmaya çalışırlar. İnanılmaz olayların, uzun gezilerin, tarih kahramanlarının, kural dışı yüceliklerin işlenmediği gerçekçi eserlerde, gene de bir fotoğrafçılık değil, yazarın konu ve kişiyi seçiminden doğan belirli bir görüş açısı vardır.

● Böylece gerçekçilik iki yanlı bir göreve hizmet etmiş olur: Yazarın kendi toplumunda gördüğü olayları, kişileri, sorunları eleştirel

açıdan seçerek sergilemesine olanak tanımakla onun bir çeşit başkaldırışını sağlar; seçilen konu ve kişilerle edebiyat halklaşmış olur, geniş kütleye yayılır: Gerçekten geniş okuyucu yığınlarının gerçekçi eserlere gösterdiği ilgi hiç bir dönemde rastlanmıyacak derecede edebiyat ürünlerinin artmasını gerektirmiştir.

● Gerçekçiliğe her zaman ve toplumda rastlanabileceğini söylemiştik. Geleceği de öylesinedir. Ne kadar değişik sanat akımları doğarsa doğsun; bunların hiç biri gerçeğin inkârına ve gerçekçilik yönteminin ortadan kaldırılışına yetmiyecektir. Türler, üslûplar, teknikler değişebilir; ama insan ve toplum gerçeklerini konu etmeme ilkesi getirilemez.

● Ama mutlak bir gerçek var mıdır? Ve bu gerçekler herkesçe aynı mı algılanmakta, anlaşılmaktadır? Bazı gerçekçi yazarlar, daha geniş bir açıyla bu yöne yaklaşırlar. Herkesce ortak nesnel bir realite yerine, o realiteyi gözleyen ve yaşayan kişinin bilincine göre değişen bir gerçekliği ararlar. Böylece tek bir toplum gerçeği değil bireylerin bilinçlerine yansıma biçimlerine göre değişen gerçekler çıkar ortaya. Bilincin etkisini derinliğine araştıran bir yöntemi uygulayan Fransız romancısı Marcel Proust'tan (1871-1922) bu yana «bilinç akımı» adı da verilen yazarlık perspektifi, birçok özgün eserin yaratılmasına fırsat veren yorumlar getirmiştir. İngiliz kadın yazarı V. Wolf (1882-1941), İrlandalı J. Joyce (1882-1941), birçok eserinde Kafka, Amerikalı romancı W. Faulkner (1897-1962)...

● Yukarda anılanlar dışında özelikle bu akım yüzünden gelişen hikâye ve roman türünde Fransız edebiyatı, Goncourt kardeşlerin (Edmond, 1822-1896; Jules, 1830-1870) eserleriyle zenginleşir. Bu akımın doğallıkla üyesi bulunan bazı yazarları bir sonraki soruda anacağız.

● İtalyan edebiyatında Giozanni Verga (1840-1922), D'Annunzio (1863-1938), Pirandello (1867-1936); İspanyol edebiyatında F. Caballero (1796-1877), Unamuno (1864-1936), B. İbanez (1867-1928); Alman edebiyatında H. Sudermann (1857-1928), G. Hauptmann (1862-1946), Thomas Mann (1875-1955), E. M. Remarque (1898-1970), S. Zweig (1881 - 1942), F. Kafka (1883-1924) (Avusturya Edebiyatı içinde); değerli sanatçılardır. Ama hikâye, roman ve tiyatro türünde gerçekçiliğin zengin gelişimine özellikle Rus edebiyatında rastlanır: Gogol (1809-1852), Gonçarov (1812-1891), Tourgueniev (1818-1883), Dostoyevski (1821-1881), Tolstoy (1828-1910), Cehov (1860-1904), M. Gorki (1868-1936), Ostrosvki (1828-1888), I. Ehrenburg (1891-1967), Şolohov (1905-), Solzenitsin (1918-)... Amerikan edebiyatında gerçekçilerin en ünlü-

leri: London (1876-1916), U. Sinclair (1878-), S. Lewis (1885-1951), Dos Passos (1896-1947), Hemingway (1898-1961), Steinbeck (1902 - 1968), E. Caldwell (1903-).

● Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945) ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan başlayarak (1864-1944) Türk hikâye ve romanı bütünüyle gerçekçiliğe yönelir. (Bkz. 100 Soruda Türk Edebiyatı, 140-173).

Soru 73 : Natüralizm (Doğacılık) nedir? Gerçekçilikle ilişkileri nelerdir?

● Gerçekçiliğin daha belgesel ve bilimsel olması ilkesine dayanan natüralizm, pozitivizm'in yanısıra **determinizm'in** (gerekircilik) izindedir: «Doğasal ve toplumsal bütün varlıklar arasındaki bağlılığın zoruniuğunu savunan öğretilerin genel adı». Deneysel bilimin temeli olan bu görüş, her olayı, kendisinden önce gelen ya da kendisiyle birlikte süren başka olay dizileriyle sıkıca bağıntılı bulur; belli nedenler, belli koşullarda, aynı sonuçları yaratır. O halde bu formül, ruhsal olaylarla kişilerin oluşumuna uygulanamaz mı?

● Doğadaki bu düzenin, insan eylemlerini de belirlediğine inanan Emile Zola (1840-1903), Les Rougan-Macquart adlı roman dizisinde büyük bir ailenin tabii tarihini anlatırken edebiyata biyolojik materyalizm yöntemini uygulamayı dener. Goncourt kardeşlerin sözüyle, «Tarih, yaşanmış olan bir romandır; roman, yaşanması mümkün olan tarihtir». Çünkü Zola'ya göre insan önce fizyolojik bünyesi (kalıtım ögeleri), sonra yaşadığı çevre etkisi ve aldığı eğitimle oluşmaktadır. Böylece belli bir biyolojik mirasla dünyaya gelen kişi, yaşadığı yerlerin iradeyle engellenmez etkilerini alır; gördüğü eğitimle bazı yönelişler kazanır. Böylece roman kahramanı, yazarın hiç bir müdahalesi olmaksızın, belli koşullarda belli sonuçlara doğru gider. Psikoloji sıkı sıkıya fizyolojiye bağlı olduğu için natüralist eserlerde fiziksel portreler ince ayrıntılarla tasvir edilmelidir.

● Deneysel Roman (1886) adlı eserinde Zola şöyle söyler: «...Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın, çevresinden ayrılamıyacağını; elbisesi, evi ,şehri ülkesi ile tamamlandığını kabul ediyoruz. Bu bakımdan beyninin ya da yüreğinin tek bir olayını, çevrede onun sebeplerini ya da tepkisini aramadan, tespit etmiyeceğiz. Sonu gelmez tasvirlerimizin sebebi işte budur.» Bu yüzden natüralist eserlerde hiç bir şey, kötü, çirkin, adi, utanç verici olamaz; kişiler, yetiştikleri çevrenin, aldıkları eğitim ve görgünün düzeyine göre ko-

nuşur ve hareket ederler. Burada natüralist yazarlar, anlatım sağlamlığına özenen (G. Flaubert..) gerçekçilerden ayrılmış olurlar. Tiyatroda natüralizm, dekor ve kostüm, aksesuvara ince ayrıntılarla dikkat eder; tasvirin yerini böylece tutmaya çalışır.

● Fransız edebiyatında eleştirmeci Hippolyte Taine'in (1828-1893) natüralist kuralların yerleşmesindeki etkisi açıktır. Aynı yolda, bazı özellikleriyle A. Daudet (1840-1897), özellikle hikâye türündeki başarısı bizim edebiyatımızda da uzun süre etki yapacak olan G. de Maupassant (1850-1893) göze çarparlar. Tiyatro dalında H. Becque (1837-1899).

● İsveç edebiyatında güçlü bir temsilci, Strindberg (1849-1914), Amerikan edebiyatında T. Dreiser (1871-1945), E. O'Neill (1888-1961), Tennessee Williams (1914-) bu yöntemi uygulayanlar arasındadır.

● Edebiyatımızda Uşıklıgil ve Gürpınar gerçekçilik gibi natüralizmin de etkisine girmişlerdir. Aslında gerçekçilikle natüralizmin kesin ayrımı, sadece Fransa'da ve kısa süren bir zaman diliminde görünmüştür: 1890-1895. Bu konuda P. Martino'nun «Fransız Natüralizmi» eserine bakılabilir (1958, Millî Eğitim Bakanlığı yayını, Klâsikler için yardımcı eserler dizisi.)

Soru 74 Özellikle şiirde görünen akım etkileri nelerdir?

● Romantizme tepki olarak doğan, gerçekçiliğin şiire uygulanışı diye nitelenen **Parnassizm** 19. yy. ın göze çarpan eğilimlerinden biridir; Servetifünun döneminde, özellikle Tevfik Fikret'in birçok eserinde izlerini görüyoruz bu tutumun: Ayrıntılı gözlemlerin açık bir anlatımla ve nesnellikle iletimi; karamsar bir başka sanatçının kişiliğinin gizlenişi, kusursuz biçimlere ulaşma çabası. Yukarda açıklanan «sanat sanat içindir» ilkesi, bu eleştirel eğilimin de sığındığı dayanaktır. Böylece —Fransızca adı genellikle benimsenen— Parnasyen akım, Fransa'da gerçekçilikle birlikte başlar; natüralizme karşı tepkilerin başladığı dönemde son bulur.

● Parnasse (Yunanca Parnassos; Delphoi'nin kuzeyinde, Apollon ile Musa'ların oturduklarına inanılan Orta Yunanistan dağları), 1866'da yayımlanan bir şiir dergisinin adıdır: La Parnasse Contemporain. Bu yıllarda romantizmin getirdiği aşırı duygululuğa ve özelliğe karşı bir tepki olmak üzere nesnel tabiat görüntülerini anlatan, düşüncelere ağırlık veren şiirler çoğalır. Bu arada Greko-Lâtin kaynaklarına gizli bir dönüş eğilimi vardır. Th. Gautier'nin güç biçimler üzerinde olgun-

luk arayan titiz çalışması örnek alınır. Théeodore de Banville (1823-1891) aynı tutumla vezin ve kafiye olanaklarına aşırı önem gösterir. Bu arada Leconte de Lisle (1829-1894) şiirin biçim ögelerindeki dikkatler yoğunluğuna en uygun eserleri yazar. Tevfik Fikret'in esinlendiği François Coppée (1842-1908) özellikle günlük hayat konularına önem verir. Yahya Kemal Beyatlı'nın da bir sure etkilendiği José Maria de Hérédia (1842-1906) da kısa ve yoğun şiirleriyle (sonnet). dönemine etkili olur.

● Bu dönemde yetişen ve belli bir akıma bağlanamayan Baudelaire (1821-1867), biçim özeni bakımından Parnasyen'lere yakın gibi görünürse de ses olanaklarının zenginliği, konularının çarpıcılığıyla, başlamakta olan **sembolizm** (simgecilik) akımını hazırlar. Bizde Cenap Şahabettin'in ve Ahmet Haşim'in etkilendiği sembolizm; istiareler zenginliğinin yarattığı sembolleri, duyguları en ahenkli ses etkileriyle iletmede, kullanan sanatçıların eğilimidir. Stéphan Mallarmé şöyle der: «Bir nesneyi ismiyle birlikte vermek, yavaş yavaş bulma yoluyla doğacak şiir tadının üçte ikisini ortadan kaldırmaktır.» Böylece imgeler zenginliği başlar; en dikkatli ses etkisiyle birlikte: «Her şeyden önce müzik». İlk yadırgılardan sonra J. Moréas'ın koyduğu adla sembolizm, yalnız Fransa'da değil başka ülkelerde de, Schopenhauer'in felsefesinden de etkilenerek, öznel bir şiir akımı olarak güçlenir: 19. yy.ı sonuçlandırır.

● Böylece yeniden bir etki-tepki ilişkisi yürürlüğe girmiştir. Pozitivizmin edebiyattan uzaklaştırdığı düşler, hayaller, sırlar, bilinmezlikler bu kez başlıca konu olur; sanatçı iç dünyasının derinliklerini, gizli arzularını serer. Onun için müzik etkisi bırakan bir mısra ve biçim dikkatine yönelinir. Anlam kapanır, yorum sonsuzdur.

● Sembolizm akımının önde gelenleri: Mallarmé (1842-1898), P. Verlaine (1844-1896), A. Rimbaud (1854-1891)'dur.

Soru 75 Çabuk kaybolan eğilimler arasında edebiyatta tutunmuş ve yerleşmiş başka akımlar var mıdır?

● **İzlenimcilik** (impressionisme-Empresyonizm) resimde başlı başına bir akım; şiirde sembolizmin uyguladığı bir yöntemdir. Akademizme karşı bir baş kaldırış sayılan empresyonizm, resimde büyük zaferler kazanır. Şiirde sanatçının dış dünyadan aldığı izlenimleri kendi algı boyutları, imgeleri, özel istiareleriyle iletmesi yoludur. Natüralizmin (doğalcılık) etkili olduğu yıllarda eser veren empresyonist ressamlar, edebiyatçıya da dünyaya bakış açılarında değişik etkilenmeler

getirmiştir. «Gerçek, nesnel değildir; kişinin izlenimine göre değişir. «onun» gerçeği olur.»

● Bundan sonra burjuva dünyasının parçalanmış bayalığından yakınan sanatçılar, yabancılaşmış oldukları toplum karşısında gelgeç heveslere kapılacak; kısa süreli modalar biçiminde göze çarpan çeşitli akımları yaratmaya çalışacaklardır. (Bkz. Ek sözlük: soru 100. Dadaizm, Letrizm, Kübizm, Ünanimizm, Fütürizm...) Bunlar, bilimsel bir gelişme ya da toplumculuğa dayanmadıkları için sivri bir iki kişinin adına bağlanan hevesler birikiminden başka şey değildir. Fakat psikoloji biliminin yeni buluşları (S. Freud-Psikanaliz), gerçekçiliğe yeni bir alan açar.

● Yeni anlatım yolları bulma, bütün sanatçıların eksilmez özlemidir. Gerçeküstücülük (Surréalisme), bu açıdan yüzyılımızın etkili bir akımıdır. İnsanın; istekleri, düşleri, dilekleri, sınırsız özgürlük özlemiyle yaşadığı toplumun yasakları, ayıpları, günahları, olanaksızlıkları arasındaki çelişkisi (yabancılaşma), çağdaş felsefenin başlıca sorunlarındandır. Bu durumda ne olur? Freud'e göre doyurulmamış her istek, toplum eğitimi ve koşullanmayla bilinçaltına itilir. Belki de insanın asıl kişiliği, toplumsal nedenlerle dış dünyayı aldatan bilinçli tavırları değil, bilinçaltındaki dünyadır. André Breton'un 1924'de yayımladığı eserle adı konan akım (G. Apollinaire, Ph. Soupault, bir süre katılanlar Aragon, Eluard, R. Char...) şu ilkelere dayanır görünür: «...Gerçeküstücülük, ister söz ister yazı ile, ya da herhangi bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini belli etmek için baş vurulan katkısız ruh otomatizmidir. Aklın hiç bir denetimi olmadan, her türlü estetik ve ahlâk kaygısı dışında düşüncenin yazılışıdır.. Gerçeküstücülük; bugüne kadar ihmal edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üstün varlığını, rüyanın büyük gücünü, düşüncenin yarar gözetmeyen oyununu kabul eden inanca dayanıyor...» (A. Breton).

● C. G. Jung, «İnsan ruhu, bilimlerin ve sanatların kaynağıdır» diyor. Yunan mitologyasında ruh (Psykhe), sevgi tanrısının (Eros) âşık olduğu değerdir, bu yüzden pek çok acılar çekmiştir. Buna göre her sanat ürünü, karmaşık psikolojik durumların bileşkesinden doğmuş bir değerdir. Bu toplamda bilinçaltının (rüyaların, sanıların, hayallerin, itilmiş isteklerin) etkisi sanıldığından fazladır. Onun için gerçeküstücülük, bilinçaltını boşaltma deneyine girer. Ne var ki her akım gibi toplumsal düzenle çatışır, devrimci niteliğini çabucak yitirerek, başkaldırdığı toplumun bir aracı durumuna dönüşür. (Bu konuda bakınız: Selâhattin Hilâv, E. Ertem, Onat Kutlar'ın hazırladığı Gerçeküstücülük I. II, 1962, De yayınevi).

Soru 67 : Varoluşçuluk (Existentialisme) nasıl bir akımdır?

● Yirminci «yüzyılın başlarında E. Husserl'ın (1859 1939) Fenomenoloji'si, ampirik (duyu ve deneyle bulunan) olayların ve olguların ötesinde bunların özlerini (mahiyetlerini), yani sadece düşüncemizdeki varlıklarını kavrama çabasına» girişir. Bu eğilim, Jean Paul Sartre'ın sözcülüğünü yapacağı **varoluşçuluk görüşünü** etkiler.

● Varlık sorununu araştıran ve kendi varoluşçuluğunun temellerini ortaya atan Sartre (Doğ. 1905), insanın, kendisinden önce gelen ve onu belirleyen bir özü olmadığına dayanır. Yapılmadan önce tasarlanan bir araç gibi değildir insan; insanda varoluş, özden önce gelir. «İnsan sadece vardır; kendinden önceki bir modele, taslağa, öze göre ve belli bir amaç gözönünde tutularak yaratılmamıştır. İnsan, kendisini 'ne' yaparsa 'o' olacaktır». Varolduğunun bilincine varan insan, sadece 'kendinde mevcut' değildir, 'kendisi için de mevcut'tur. Oysa bilinçten yoksun varlıkların temel özelliği 'ne ise o olmasıdır'. Sartre'a göre bilinç, bizi bir başkaya, bir öteye doğru götürür. «Bilincimizin hiç bir zaman kendi kendisiyle çakışma halinde bulunmaması; 'ne' isek olduğumuz 'o' şeyden her zaman ayrılmamız ve kaymamız 'hiçlik' dir... İnsan kendisi-için varlıktır; bilinç ve özgürlüktür. Sartre bu düşünceyi ve özgürlüğün kaçınılmazlığını 'insan özgürlüğe mahkûmdur' sözüyle dile getirir. Hangi şart altında olursak olalım biz özgürüzdür ve kendi kararlarımızla **hayatımızı yaratırız.. Tüm** özgürlük tüm sorumluluğu getirir. Bundan ötürü **insanoğlu hem kendisinden, hem de herkesten sorumludur.** Belli bir durum karşısında neyi seçeceğimizi de ancak biz kararlaştırabiliriz. İnsanın özgürlüğe mahkûm oluşu ve sorumluluğu farkedişi 'boğuntu'yu ortaya çıkarır. Boğuntu, insan varlığının en temel duygularından biridir...» (Bkz. Selâhattin Hilâv 100 Soruda Felsefe El Kitabı, 144-151).

● Sartre'ın A. Camus ile çatışması, kendi ilkelerinin, «içinde yaşadığımız çağın aşılmaz felsefesi» olarak gördüğü marksizmin içinde bir alan olduğunu söylemesi (1960), kapitalist dünya içinde insanoğlunun yalnızlığını ve has varlığını arayışını eserlerinde dile getirmesi, sömürüye karşı çıkışı... yakın yılların olaylarıdır. Oluşum ve gelişim içindeki bir olay. Zamanın sınavından geçmemiş, etkisini ispatlamamış, doğrularını henüz yerleştirmemiş bir düşünce. Onun için bu konuda edebiyatımıza yansıyan bazı eserlerin adları verilmekle yetinilecektir.

● Bakınız: J. P. Sartre Varoluşçuluk (Asım Bezirci çevirisi, Ataç yayını 1961, 2. baskı Dönem yayını 1964. Önsözünde bu konu-

daki eser ve yazıların listesi yer alır). Jean Wahl-Existentialisme'in Tarihi (Bertan Onaran çevirisi, Elif yayını 1964);W.Kaufmann-Dostoyevski' den Sartre'a Varoluşçuluk (Akşit Göktürk, De Yayınevi, 1964); Roger L. Shin —Egzistansiyalizmin Durumu (Şehnaz Timer, Amerikan Bord yayını, 1963); Garaudy— Jean Paul Sartre ve Marksizm (Selâhattin Hilâv, Sosyal Yayınlar, 1962); İris Murdoch— Sartre, Yazarlığı ve Felsefesi (Selâhattin Hilâv, De, 1964); J. P. Sartre— Materyalizm ve Devrim (Emin Türk Eliçin, Düşün Yayını, 1962).

Soru 77 : Edebiyatta izlediğimiz bütün bu akımların sonucu ve değeri nedir? Günümüz yazarları yeğlemelerini hangi yönde kullanabilirler?

● Biraz önce J. P. Sartre'ın Marksizmi «içinde yaşadığımız çağın aşılmaz felsefesi» diye nitelediğini gördük. Diyalektik yöntem ise, evrenin gelişme yasasının, çelişme yoluyla sürekli değişim olduğuna dayanmaktadır. İnsan bilincinin dışında ve ona bağlı olmaksızın var olan madde dünyası, evrensel bütünlük içindedir. Her şeyin her şeye bağlı bulunduğu ve birbirlerinin koşulu olduğu maddî bir bütün. Artık hiç kimse tarih ve toplum olaylarının insan 'işi' olduğunu inkâr edemez. Bu sürekli çalışma, hem doğayı hem insanın biyolojik, toplumsal ve zihinsel varlığını değiştirmektedir. Böylece bütün üst yapı kurumları, tabiî edebiyat da, üretim ilişkilerine ve ekonomik yapıya bağlıdır. Ne var ki bu ilişki birden göze çarpmıyabilir, dolaylı bir karmaşıklıkla örülüdür. Çünkü sanat eseri, sonuçta bireyin ürünüdür: Bir ırktan gelen, belli bir coğrafya çevresinde yaşayan, özel kalıtım ögeleri taşıyan, kendine özgü niteliklerle dolu bir toplumda yetişen, rastlantılara bağlanan, toplumsal güçlerin ilişkisine boyun eğen, özel bir ruh halini, belki de köklü ve sürekli bir hastalığı yüklenmiş olan ...**insan.**

● Eski Yunan sanatından yüzyılımıza kadar edebiyatta iz bırakmış akımların hepsinin, kendi zamanlarına ve toplum koşullarına bağlı olduklarını gördük. Bunu Plehanof şöyle belirliyor: «Her edebî eser 'zamanını' belirtir. Onun biçimi ve içeriği (muhtevası), zamanındaki beğeniler, eğilimler ve alışkanlıklarla belirlenir. Eserin karakterini zamanın karakterine uyduran bu bağımlılık ne kadar açık ve kuvvetliyse, başka bir deyişle, adı geçen **kişisel kalıntı** (Gustave Lanson'a göre sanat eserinin asıl değeri, her şeyin ötesinde belirlenemiyen, açıklanamıyan bir **kalıntıdadır**) ne kadar az ise, yazar da o

kadar büyüktür. Bir büyük adamın başlıca özelliği, yüksek özgünlüğü (orijinallik), kendi alanında çağının ruhsal ve toplumsal dileklerini, ihtiyaçlarını başkalarından daha önce, daha iyi ve daha bütünlükle belirtebilmesindedir. Onun **tarihsel bireyliğini** meydana getiren bu özellik önünde bütün öteki özellikler —güneşin karşısında yıldızların kaybolması gibi— gözden silinirler.» (Jean Freville, Toplum ve Sanat, 26).

● Klâsisizmden bu yana bütün akımlar, kendilerinden önceki eğilimin önem verip işlediği temele karşıt iddialarla ortaya çıkar gibidirler. Bu, toplum düzenindeki değişimin doğal aşamalarını belirler. Ama bir de sanatın kopmadan sürüp giden zinciri vardır. Her kuşak, kendinden öncekilerin yarattığı toplamın mirasına konar. Arada zincirin bazı halkalarının kopmuş gibi göründüğü dönemlerde —özellikle ortaçağda olmuştur bu— başlangıca, temele, sağlam köke dönmek ister: Klâsiklerin, hümanistlerin Greko-Lâtin eserlere yönelmeleri gibi. Çünkü —üretim biçimlerine bağlı olsa da— sanatın kendine özgü bir amacı vardır: En güzeli, en doğruyu, en olgunu aramak.

● «Plehanof, ideolojilerle ekonomi arasındaki basamakların hangileri olduğunu şöyle açıklıyor: Altyapı ile üst-yapı arasındaki ilişkiler üzerinde Marx'la Engels'in görüşünü kısaca belirtmek istersek şunu görürüz: 1 Üretim kuvvetlerinin durumu, 2 Bu kuvvetlerin belirlediği ekonomik ilişkiler, 3 - Bu ekonomik temel üzerine kurulmuş siyasal ve toplumsal rejim, 4 Gerek doğrudan doğruya ekonominin, gerekse onun üzerine oturmuş toplumsal ve siyasal rejimin belirlediği toplumsal insanın psikolojisi, 5 Bu psikolojiyi yansıtan çeşitli ideolojiler.» (30).. «Bir eserin dilini, üslûbunu, kuruluşunu, estetik karakterini onun özü, içeriği, yani sanatçının belirttiği ideoloji, taşıdığı yaşantı ve gerçeğe bakarak yaptığı temsil belirler. Yücelme dönemlerinde, biçimle içerik ahenkli ve çözülmez bir bütün meydana getirirler. Eğer biçim içeriğin üstüne çıkıyorsa, o zaman hiç çekinmeden toplumun bir çözülme ve gebelik dönemine girdiğini söyliyebiliriz. Bir sınıf çökmeğe başlamışsa, onun sanat ve edebiyatı da çökmeğe başlar. Toplumsal bir çökme kültürün de çökmesine, doğuşuyla batışı bir olan modaların çıkmasına, yeni biçimler altında bireycilikle gizemciliğin (mistisizm) görünmesine yol açar. Bütün bunlar, can çekişen sınıfın nevrozlarını, kaçış isteğini, gerçekten tiksintisini ortaya koyar. Tersine o güne değin ezilmiş, bilgiden, kültürden yoksun bırakılmış bir sınıf yükselmeğe başlayınca, biçimden çok özle, içerikle ilgilenir..» (a. g. e. 39-40).

● Herhalde sanat, edebiyat eserlerinde **sonsuz bir gelişim yoktur.** Toplumsal düzenin değişirliği oranında güzellik ve sanat ölçüleri de

değişmekle birlikte yaratılmış ürünlerin değerlerini inkâr, edebiyat alanında geçerli değildir. Günümüzün öyle oyunları var ki hiç sakıncasız, klâsik tragedyanın üç birlik kuralını uygulama gereğine dayanırlar. Resimde, heykelde, mimarlıkta... yenilik, bir dereceye kadar kullanılan malzemenin yeniliğiyle orantılıdır. Elbette betonarme, mimarlık olanaklarını genişletecek; önceleri Ulusal beğenileri yok eden bir hesap birliğine dayanacaktır. Ama zamanla gene de sanatçının özelliği çıkacaktır ortaya. Edebiyat gerçeklikten vazgeçemez dedim: ama bu duyguları, düşleri, bilinçaltını, şekil ve anlatım öğelerini... öznellikle yorumlamama değildir. Günümüzün yazarı da ulusunun dilini kullanma, edebiyat geçmişinin kendisine miras getirdiği sanat ögelerini değerlendirme zorundadır. Yüzyılımızın özelliği, geçmişteki hiç bir şeyi reddetmeme, onlardan yararlanabilme genişliğidir. Bu arada edebiyatta yenilik arayanlar gene çıkar; **anlatımda:** (İç monolog J. Joyce, V. Woolf, W. Faulkner...), önemli **gerçekliğin** seçiminde (izlenim alınan görünüş, toplumsal gerçek, bireysel gerçek, bilinçaltı gerçeği..) yeni adımlar atılır. Söz gelimi son beş on yılın Türk hikâyelerinde bu yöntem uygulanmakta, hikâye kahramanı karmakarışık anı ve çağrışımlarla 'kendisini' anlatmaktadır. (Vüs'at Bener, Nezihe Meriç, Leylâ Erbil, Füruzan, Tomris Uyar, Selim İleri, Nedim Gürsel, Ayşe Kilimci...) Örneğin roman ve hikâyede, sinema, fotoğraf tekniğinin görüntü açılarından, geriye dönüşlerinden yardım alınmaktadır. Buna karşı şöyle diyenler vardır: «...Bizi ilgilendiren, biçimsel anlamda anlatım 'teknikleri' arasındaki ayrımlar değildir. Bizim için önemli olan, yazarın **eserinin temelinde yatan dünya görüşü,** ideoloji ya da **Weltanschauung**'dur. Yazarın 'amacını belirleyen ve belli bir yazının üslûbunun temelindeki oluşturucu ilke de yazarın bu dünya görüşünü gerçekleştirme çabasından başka bir şey değildir. Bu açıdan bakıldığında, üslûp biçimsel bir nitelik olmaktan çıkar. Daha çok özün bir parçası, belirli bir özün belirli biçimi olur. Öz, biçimi belirler. Fakat **insanın kendisinin odak noktası olmadığı hiç bir öz yoktur.** Edebiyatın verileri (belli bir yaşantı, öğretici bir amaç) ne denli değişik olursa olsun, temel soru hep şu olacaktır: İnsan nedir?.. Geleneksel Aristoteles yargısı: İnsan **zoon politikon**'dur yani toplumsal bir hayvandır. Aristoteles'in bu yargısı bütün büyük gerçekçi edebiyat için geçerlidir...» (György Lukacs-Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, 21-22).

● Böylece kitabın ilk sayfalarındaki başlangıca dönmüş oluruz. Sanatın (ve edebiyatın) doğuşunu, gerekliliğini, ilkelerini, amacını tespit eden kuramlara. Ve Aristoteles'in iki kelimelik tanımı, gerçekten sanatın ana temellerini belirlemekle tam doğruluktadır. İnsan bir hayvan-

dır (yani biyolojik, fizyolojik ihtiyaçları; doğa karşısında canlı olarak sürüp giden sorunları vardır); ama toplumsaldır (tek başına görülüp incelenemez; toplumunun kurumları ve ilişkileri içinde ele alınabilir). Onun için insanın iç varlığını aydınlığa çıkaran yeni psikolojik buluşlar (psikanaliz ve çağrışım yöntemi) uygulanarak yeni çalışmalara girilebilir (Gerçeküstücülük, bilinç akımı); bir de çağdaş toplumsal sorunların, teknik ilerleyişlerin getirdiği ufuk genişliği edebiyatçıya yeni bakışlar yükler (Örneğin Atom-Hidrojen bombası, mesafeleri yok eden taşıt araçları... derken insanın aya inişi, uzay, tetih hazırlığı, gezegenler arası olanaklar, dünyanın kesin bloklara ayrılışı, ulusların büyük birliklere bağlanmaları...) Yarın için fala bakılamaz; ama sanatın olanaklarının sonsuz olmadığını tekrarlamak gerekir. Dönüp dönüp aynı noktalara gelinebilir, ama yeni bir bakış açısıyla. Böylece insanla birlikte edebiyat da sürer.

● Yukarıda adı anılan Lukacs'ın kitabında kendisine «yenilikçi» sıfatını veren akım incelenmekte, Eleştirel Gerçekçilikle Toplumcu gerçekçiliğin özellikleri ve etkilenmeleri açıklanmaktadır. (Payel Yayınevi, Çeviren: Cevat Çapan, 1969) Çağımız yazarı, iki şeye göre tavrını alacaktır: İçinde yaşadığı toplumun ülkülerine göre; insanlık evreninin çağdaş sorunlarına göre, her onurlu sanatçı gibi «yalancı tanık olmamak», «çağının tanığı olmak» sorumluluğuyla.

Soru 79 : Çeşitli akımların sözcü ve temsilcileri, ilke ve görüşlerini nasıl açıklamış, savunmuşlardır? Sonradan gelenler bu akımların özelliğini nasıl belirlemişlerdir?

Klâsisizm :

● **«Tragedga,** eposa üstündür; çünkü tragedya, epik şiirin sahip olduğu her şeye sahiptir, müzik ve dekorasyondan da önemli derecede pay alarak canlı bir hoşlanma duygusu yaratır. **Tragedya** bu etkiyi hem metni ile, hem de eserin sahnede oynanması ile elde eder. Bundan başka tragedya, taklit edici bir tasvir olarak ereğine, olayların daha dar bir çevresi içinde ulaşır; çünkü sıkıştırılmış olan, uzun bir zaman içine yayılmış olandan daha hoş bir etki yapar. Burada aklıma şu geliyor: Eğer biri çıkıp da Sophokles'in Oidipus'unu İliada tutarında mısralar içine soksaydı...» (Aristoteles).

● «Sahte şey daima tatsız, can sıkıcı ve yorucudur. Fakat tablat gerçektir: Her şeyde ancak onu beğenir ve onu severiz... Bir

lâhza olsun tablattan ayrılmamalı... Akıl ve mantığı seviniz; eserleriniz daima en büyük süsünü ve değerini ondan alsın... Hakikatten başka hiç bir şey güzel değildir... Sanat tarafından taklit edilince gözlerin hoşuna gitmiyen ne iğrenç yılan, ne de iğrenç canavar vardır...» (Boileau)

● «İçinde olayların günlerce sürüp gittiği bir kahramanlık destanının bütün bir kısmına yeterli malzeme verebilmiş olan şeyin, devamlı birkaç saati aşmıyacak olan bir trajediye kâfi geleceğinden kim şüphe eder.. Bir trajedide kan ve ölüm bulunması hiç de gerekli değildir. Olayın büyük olması, oyuncuların kahramanları temsil etmesi, heyecanların şiddetli bulunması ve trajedinin bütün güzelliğini teşkil eden o muhteşem hüznün eserin her yerinde duyulması gereklidir..» (J. Racine).

● «Klâsisizm; doğal olarak bir erdemler topluluğudur. Klâsik sanat eseri; düzenin, ölçünün, iç romantizm üzerindeki üstünlüğünü anlatır.» (André Gide).

Romantizm :

● «Hıristiyanlık insana 'Sen iki varlığı kendinde toplamışsın; bunlardan biri ölümlü, öbürü ölümsüzdür; biri bedene, öbürü ruha değgindir; biri isteklerin, ihtiyaçların ve tutkuların tutsağıdır; öbürü coşkunluğun ve hülyaların kanatları üzerinde havalanmaktadır' dediği gün **dram** yaratıldı. Gerçekten dram, hergünkü bu karşıtlıktan, hayatta daima bulunan ve her an insanı beşikten mezara kadar paylaşamıyan iki karşı ilke arasındaki bu sürekli çatışmadan başka bir şey midir?.. Dramın karakteri gerçektir; gerçek, hayatta ve evrende olduğu gibi dramda da karşılaşan iki tipin, yüce ile gülüncün çok tabii birleşmesinden meydana gelmektedir. Çünkü gerçek şiir, tam şiir, zıtların ahenginde dir. Sonra, yüksek sesle söylemenin zamanıdır; tabiatta ne varsa sanatta da o vardır.» (Victor Hugo)

● «Romantik edebiyat, şövalye edebiyatı, yerli bir edebiyattır; onu yetiştiren kuvvet, bizim kendi dinimiz, kendi kurumlarımızdır..» (De Stael)

● «Romantizm neydi? Tarih romanı gibi bir geçmişe; uzak iklimlere; bilim, ilerleme dini gibi geleceğe kaçış.» (André Maurois)

● «Varlıkların, olduklarından başka türlü olmadığına, yani olamıyacağına üzülmek, romantizmdir!» (A. Gide)

Realizm :

● «Bugünkü **roman**, bilimin araştırmalarını ve görevlerini kendine iş edinmiştir; bilimin özgürlüğüne ve ayrıcalıklarına da hak iddia edebilir. Roman, sanat ve gerçek ardında koşsun.» (Goncourt Kardeşler)

● «Tabiata bakarak... Hiç bir zaman bundan başka yöntemim olmadı.. Bir **roman** yazmanın gerçek yolu, hiç bir hikâyesi olmayan insanların tarihini yazmak değil midir?» (A. Daudet)

● «Romancı da bir gözlemci ve deneyimcidir. Ondaki gözlemci, olayları gördüğü gibi verir, hareket noktasını koyar, üzerinde kişilerin yürüyeceği ve olayların gelişeceği sağlam yeri hazırlar. Sonra deneyimci görünür ve deneyimini yapar; yani özel bir hikâye içinde —olayların gerekircilik yasasına uyarak geçtiğini göstermek için— kişileri hareket ettirir. Burada hemen her zaman, Claude Bernard'ın dediği gibi, görmek için bir deneyim vardır. Romancı aradığı bir gerçeğin ardındadır.. Özet olarak bütün iş, olayları tabiattan almak, sonra olayların mekanizmasını —bu olayları durum ve koşullardaki, çevrelerdeki değişikliklere göre— incelemekten ibarettir.» (Emile Zola)

● «Gerçek hayatı veren realizmin; insanların kendilerini keşfe, toplumu keşfe götüren yolu bulmalarına yardım etmek, görevi olmalıdır.» (J. Farrel)

● «Gerçekçiliğe karşıt olan, ilkin gerçekdışılıktır; yani gerçeği, aslına aykırı biçimde ülküleştiren, ya da geleceği keyfince şemalaştıran sanat. Gerçekçi olmayan, yani birbirine bağlı dış ve iç gerçeğe değinmeksizin meydana gelmiş ve sanatçısının bu gerçek karşısında sorumluluk bilincine varmadığı halis sanat yoktur.» (R. Garaudy)

● Aristoteles'den Garaudy'ye... Sayısız yazı ve sözden seçilmiş bir iki örneğin yanyana getirilişi bile, edebiyattaki akımlarla birlikte, zamanla **yeni türlerin** doğduğunu, bunların birbirinin yerini aldığını gösteriyor. Örneğin **Tragedya epik şiirin** yerine geçiyor; **dram tragedyayı** izleyerek onu geçerlikten düşürüyor, **roman** hepsinin boşluğunu doldurarak içinde yetiştiği toplumun tam bir ifadesi oluyor. Böylece edebiyat akımlarını, bir yerde türler değişimi; toplumların gelişimine koşut olarak edebiyatın kendi biçimlerini, anlatım olanaklarını değiştirişi şeklinde görüyoruz. Türk yazarlarının neler söylediklerini ilgili alanlarda görmek üzere şimdi başka bir konuya, edebiyatta türlere geçiyoruz. Böylece ilkel toplumda bugüne kadar edebiyatın kendiliğin-

den yüklenmiş olduğu görev de aydınlığa çıkmış olacaktır. Çünkü «Delik demir çıktı, mertlik bozuldu» diyen Köroglu gibi; her çağın, her toplumun, her uygarlık düzeyinin sorunlarını, gerçeklerini ifadeye elverişli türler doğmuştur edebiyatta. Bunların zincirlenişi, edebiyat tarihinin —bir yerde toplum tarihinin— özet ve toplam değerini verir.

V. BÖLÜM

EDEBİYATTA TÜRLER

Soru 79 : Edebiyatta türler nelerdir? Neye bağlı olarak doğar ve gelişirler?

● Daha önceki bölümde edebiyattaki akımların; —toplum yapısına, çağın ve dönemin gereklerine göre doğan felsefe sistemlerine bağlı— beğeni ve ölçü beraberlikleri olduğunu görmüştük. Edebiyatın bir üst yapı kurumu olduğu, toplumlardaki ekonomik ilişkilerin toplamından —dolaylı da olsa— meydana gelen ilkeleri sürdürdüğü inkâr edilemez. Edebiyattaki türler de, değişen zamanın isterlerine göre bu ihtiyaçlara cevap veren çeşitliliklerdir. Onun için «Edebî akım» ya da «edebî tür» diye nitelememeye; «edebiyatta akım», «edebiyatta tür» demeye dikkat etmek gereğini duyuyoruz. Çünkü bu durumların hepsi; edebiyata değil, daha önce toplumda meydana gelen bir değişime bağlıdır ve edebiyata yansır. Başlangıcın gerektirdiği küçük bir örnek olarak «senaryo», «skeç», «radyofonik piyes»... gibi günümüzün alışılmış çeşitlerini gösterebiliriz. Eğer çağdaş toplumda sinema, eğlence salonları ve radyo gibi yenilikler olmasaydı, şüphesiz ki bugün geçerli olan çeşitler de türemiyeceklerdi. Onun için edebiyattaki türleri; toplumların değişiminin getirdiği sayısız değişiklik biçimiyle değil, başlangıçtan bugüne değerini yitirmeyen temel ortaklıklara göre bölümleyeceğiz.

● Gerçekten edebiyatta türler (çeşitler), zamanın getirdiği moda sevgileri olarak sayısız bir çoğalmayla artabilir. Bu arada kelimelerin de anlam değiştirmelerine, yeni değerler kazanmalarına rastlanır. Örneğin destan (epos - epope) kelimesinin ilkçağdaki karşılığı ile bugünkü kullanımı birbirine benzemez. «Roman» sözü de öyle: Romalılar tarafından ele geçirilinceye kadar yerli dillerini konuşan birçok ülke, uzun süren kültürel etkiler sonucunda Lâtince ile konuşup yazmaya başlamışlar ve bu tutum günümüze kadar sürmüştür. Böylece İtalya'dan başlayarak Fransa, İberik yarımadası (İspanya, Portekiz), Belçika'nın bir kısmı, Romanya ve bu memleketlerin sömürgelerinde (Brezilya, Kanada, Arjantin...) konuşulan dillerin hepsine «Roman» dilleri den-

mıştır. Halk konuşma dilinin (Latin vulgaire, lingau latina rustica vulgaris) yarattığı ilk «hikâyelere» bu yüzden «roman» denmiş; bu eserler, yüksek zümrenin klâsik Lâtinceyle (yazı dılı) meydana getirdiği ürünlerden kesinlikle ayrılmıştır. Zamanla roman sözü, çağdaş edebiyatın en önemli türüne ad olacak ve etkisiyle başka kelimelerin de anlam değiştirmelerine yol açacaktır. (Örneğin hayvanları kahraman alan satirik ve gerçekçi halk hikâyeleri Fransa'da 12. ve 13. yy. da ilgi görmüş «Le Roman de Renard - Tilki Masalları» aalyla ün kazanmıştır. «8'li hece vezniyle mesnevi tipinde». Hayvanlara değişmez özellikler veren «aslan: mağrur; kurt: haris; tilki: kurnaz, iki yüzlü...» bu anonim eser; o kadar benimsenmiştir ki, eserde bir tilkiye özel ad olan «Renard», o güne kadar Fransızca'da tilki anlamına gelen «Goupil» kelimesini unutturarak sözlükte tilkinin cins adı olarak yerleşmiştir.)

● Yahya Kemal Beyatlı'nın şöyle bir sözü vardır: «Asıl edebiyat, nesirdir.» Bu yargıda iki yan göze çarpar: 1 - Şiir; kendi amaç, biçim ve ögeleriyle edebiyat dışı bir sanattır; onu, öteki edebiyat türlerinin uymakla görevli olduğu belli kurallara göre ölçmemek gerekir. 2 - Çağdaş toplumda bazı türler öylesine gelişmiş, güçlenmiş, yankı ve etki bulmuştur ki —eski özelliklerini korumakta direnen şiir bir yana— edebiyatın bugünkü güç ve etkisini asıl o türlerle ölçmelidir. Yani bu üç kelimelik cümle; bir yandan şiiri yücelten, başka bir yorumuyla şiir dışında kalan öteki türleri öven anlamlara çekilebilir.

● Şiirin bir edebiyat türü olduğunu, ilgili bölümlerde gördük. Şimdi —nazım ögelerini kullansa bile— şiir dışında kalanlara geçmeden önce, edebiyattaki türlerin birbirinden hangi niteliklere göre ayrılması gerektiğini özetliyelim. Söz sanatı (dil sanatı) olan edebiyatta türler, şu ilkelere göre birbirinden ayrılabilir: 1 - Anlatım yolu (nazım, nesir), 2 - Konu yeğlemesi, 3 - Etki amacı, 4 - Boyutlar (küçüklük, büyüklük; kısalık, uzunluk; yoğunluk, dağılım), 5 - Konuya uygun iletim tekniği (Her türle ilgili bölümde açıklanacaktır).

● Bu ayrıma (tefrik) göre edebiyatta türleri —şimdiye değin alışılmış olan sınıflamaya uymaksızın— önce iklye ayırmak gerekir: 1 - **Asıl türler.** 2 - Asıl türlere yardımcı malzeme olabilen, tek başlarına da —parça olarak— sunulabilen **yardımcı türler.**

● Asıl türler —şiir bir yana— amaç ve tekniklerine göre üç kümede incelenecektir: 1 - **Anlatı** (tahkiye) **türü** (Epope, masal, halk hikâyesi, fabl, mesnevi, hikâye, roman). 2 - **Temsil türü** (Tiyatro çeşitleri). 3 **Düşünce** (Fikir) **yazıları** (Makale, musahabe, fıkra deneme)

● Bu asıl türlerin kendi yapıları içinde yardımcı bir öge olarak

kullanabildiği, kullandığı, kendi başlarına birer kullanım değeri de taşıyan yardımcı çeşitler: **Biyografi, otobiyografi, anı, gezi, mektup, söyleV, özdeyiş, günlük, tarih, eleştiri,** birer yaratı olmaktan çok icra değeri taşırlar.

Soru 80 : Anlatı (tahkiye) türünün önceliği ve önemi nedir?

● Sanatın bir büyü başlangıcından doğduğunu; olayları yapma törenlerle tekrarlıyarak doğaya egemen olma dileğini yüklendiğini, daha önce gördük. Burada **anlatının** en geniş kullanımı ortaya çıkar; öldürdüğü bir yaban hayvanının resmini mağara duvarına çizen ilkçağ sanatçısı, yaşadığı bir durumun coşku ve korkusunu tehlikesizce tekrarlıyarak bir haz duymuş olmalıdır; bu da bir anlatıdır; aracı söz değil çizgi ve renk olmak koşuluyla. Aslında insanoğlunun bütün yaşantısı anlatıya dayanmakta; herkes günlük hayatında gördüğü, duyduğu, düşündüğü, korktuğu, merak ettiği, tatmak istediği... olayları **«anlatarak tekrar yaşamaktadır.** Unutmayalım ki herhangi bir korku ve tehlikenin sürdüğü an acı vermişse de, onu geçiştirdikten sonra «anlatırken tekrarlanan» anlar, artık acı yerine tad ve sevinç getirmektedir. Bu anlamda, geçmiş bir olayı sahnede eylem olarak canlandırmak da (temsil, oyun) bir anlatıdır. Yalnız burada sözle yetinilmemekte, sözü güçlendiren hareketlere (mimik, jest, pantomimik) başvurulurken anlatının etkisini yalnızca kulağa yüklemekle kalmayıp göze (dekor, kostüm, makyaj, aksesuvar, ışık...) de ulaşılmaktadır. Sözün kısası, **bütün türler —şiir bile— aslında anlatıya dayanır.**

● Bu bakımdan bütün edebiyat türlerini, **anlatı açısından,** kısaca niteleyip tanımlamak da mümkündür: 1 - Duygu, izlenim ve duyarlıkların en etkili söz olanaklarıyla anlatımı (şiir), 2 - Bir olayı (insanla doğa arasındaki çatışma; insanın başka insanla çekişmesi; insanın toplum kurallarıyla sürüp giden kavga içinde kendi kendisiyle mücadelesi...) yaşanan zaman, ortam ve koşullar içinde canlandırarak anlatma (Destan, hikâye, roman...), 3 - İnsancıl ve toplumsal bir olaylar dizisini söz ve hareketle —oluyormuş gibi canlandırarak— temsille anlatma (Tiyatro...), 4 - İnsan düşüncesini, çeşitli konulardaki düşünsel değerleri arayışın anlatımı (Fikir yazarları: Makale, fıkra, söyleşi, deneme, özdeyiş...), 5 - Yaşanan bir ömrün anlatımı (Otobiyografi, biyografi), 6 - Yaşanmış önemli hayat dilimlerinin iletimi (anı), 7 - Gezilip görülen, özellikleri bilinen yerlerin anlatımı (gezi), 8 - Bir kişinin kendi yaşantı ayrıntılarıyla birlikte karşısındaki kişiye sorularını dile getiren özel anlatı

(mektup, günlük), 9 - Bir coşkunun, bir duygu yoğunluğunun, onu paylaşan kalabalıklara sözle anlatımı (söylev), 10 - Toplumların yaşadığı olayların, zaman içindeki gelişimini konu edinen ve belgelere dayanan anlatı (Tarih..).

● Amaç, anlatı olabilir; tekniğin değişmesi de çok önemli değil. Nazım ya da nesrin kullanımı, tamamen zamanla ilgili bir durumdur; —şiir dışında— türü fazla değiştirmez. Geriye iki temel öge kalır: **Konu tercihi** ile **etki gücü**. Yukarda Aristoteles'in «Kral Oidipus tragedyasının İlyada boyutlarında yazılamıyacağına» işaret eden sözlerini aktarmıştık. Bu ilke bugün de değişmedi. Edebiyatta türler; insan ve toplum hayatının —özellikle— A) **Konu**, B) **Etki**, C) **Boyut** açısından anlatımına göre özel adlar alır ve özel teknikleri uygular.

Soru 81 Destan nedir? Nerelerde, hangi koşullar altında doğar ve nasıl gelişir?

● Aslı Farsça olan (Dâstân, Destân) kelime, Yunanca Epos şiiri, (epopoiia, Fransızca épopée) karşılığıdır: En kısa tanımla, büyük kahramanlık olaylarını manzum olarak anlatan en eski edebiyat türü. Ana nitelikleriyle destan: 1 - Olağanüstü kişilikleri olan kahramanların, 2 - Aslında bir tarih olayına dayalı serüvenler dizisini, 3 - Manzum ve 4 - Ayrıntılı bir anlatımla, 5 - Belli sanatçının dile getirişinden sonra, 6 - O çağın ülkü edindiği özellikleri taşıyan kahramanın hayat ve işlerinin, 7 Toplumun ortak hayalgücüyle beslenmesi sonucunda oluşan, 8 Büyük eserdir.

● Doğa olaylarının gerçek sebeplerini bilmeyen insanın, bu olayların kaynak ve etkilerini açıklayan yorumlarla belli bir inanca yöneldiği, ilkçağ dinlerinin incelenmesiyle anlaşılmıştır. Alışılmış adıyla (mythos) dediğimiz bu ilk efsaneler, yukarda değindiğimiz gibi soyut kavramları somut biçimlerde kişileştirerek (alegori) tanrısal güçleri belli kimliklere dönüştürmüş; en eski destanlarda bile bugünkü insanlığın da çözemediği temel sorunlar konu edinilmiştir. **Destanlar** ne kadar toplumun ortak malı gibi görünürse görünsün, başlangıçta **yaratıcı bir sanatçının ürünüdür.** Ardından gelen şairlerin eklentileriyle toplumun hayatına mal olur. Böylece ilk bilinçli sanat çabası, toplumunu gereğince dile getiren birinci edebiyatçının eseri, ortak katkıların ve zaman içindeki yorumların mayasıyla bir kar topu gibi büyüyerek gelişir; uygun bir fırsatta yazıya geçirilerek tespit edilir.

● Tabiat güçlerinin kişileştirilmesiyle düşünülebilen (Güneş, Ay, Toprak, Deniz...) ilk tanrılar, onları yaratan insanlığın gözünde apayrı bir özellikle, **ölümsüzlükle** nitelenerek, gelip geçici bir hayatı olan var-

lıkların karşısında değişmez değerler olarak yer almıştır. Bu aşamada insanlığın özlemi başlar: Sonsuzluk (ebedîlik) isteği; hayatın en değişmez, en sürekli, en değerli ögelerine kavuşma dileği. Her destanda onu yaratan toplumun ilkel bir tarihini bulurken olağanüstü niteliklerle donanmış bir kahramanın da yaşamasına rastlarız. Burada ana sorun; bir yanıyla ölümsüz tanrılara yaklaşan, asıl özellikleriyle de insan kalan kahramanın çelişkilerle dolu ömrü, mücadele ve başarıları, doğaüstü yeteneklerle eriştiği yüksek düzeyden bir yenilgiyle insanlık kaderine düşüşüdür. Bu bakımdan destan, her edebiyat eserinin taşıması gereken insancıl özü gereğince dile getirdiği için hemen her dönemde geçerli olmuş; günümüz edebiyatında da az çok değişik özelliklerle yaşamaya devam etmiştir.

● Doğa'nın egemenliği altında toplumsal yaşamaya sığınan insanlığın ortak düş gücü, önce yaratılışın nasıl olduğu sorusuna cevap arar. Onun için birçok toplumun yaratılış efsanelerinde (cosmogonie - Kozmogoni - Evrendoğum) destanların başlangıcına ve olağanüstü yetilerle güçlenen ülküsel kahramanlara rastlarız. Boylece tarihlerinin eskiliği oranında toplumların da destan edebiyatları zengindir. Ne var ki vaktinde yazıya geçirilmeyen (site hayatının uygarlık düzeyine geç ulaşan) toplumların destanları da zamanla kaybolur; asıl şekline rastlama olanağı vermez. Örneğin Orta Asya Türklerinin yaratmış olduklarından kuşku duymadığımız destanlarının hiçbirine sahip değiliz şimdi. Türkolog Radloff'un derlediği Altay masalları, Manas destanı, Yakut Türkleri arasında bugün de yaşayan efsaneler; Saka Türklerinin İran'la sürüp giden savaşları sırasında parlayan Alp Er Tonga'nın (Şehnâme'de Afrâsiyâb) yiğitlikleri, İskender'le savaşı ayrı bir destana konu olan Saka hakanı Şu'nun serüvenleri, Türklerin kendisinden türediklerine inandıkları Bozkurt mitosu, demir bir dağı delip çıkmalarını anlatan Ergenekon destanı... elde değildir. Bir sanat eserine konu olarak yeniden canlandırılmadıkları için bu destan özleri; eski Çin, Moğol kaynaklarıyla İran tarihlerinde değişik söylentiler halinde özetlenmişlerdir. Paris Kitaplığında yeni bir yazması bulunan Oğuz Kağan Destanı (Oğuznâme) ise, küçük bir mensur özetten ibarettir.

● Toplumlar arasındaki kültürel alışveriş, en eski çağlarda bile sandığımızdan daha yoğun, daha etkili, daha çok olmuş; toplumda doğan inanış sistemi kısa sürede komşularına, sonra daha uzak bölgelere doğru özünü yitirmeden yayılabilmiştir. Her toplumun kendi ana sorunlarına ülküsel bir cevap olarak yarattığı kahramanlar, kişilikleri çevresinde yoğunlaşan olaylar karmaşıklığı ortasında insanlığın edebiyat ihtiyacını karşılayan destanların oluşumuna fırsat hazırlamıştır. Böylece —uygarlıkları üzerinde derinliğine bilgi sahibi olmadığımız

uzak doğu ülkeleri bir yana— ilkçağın büyük toplumlarının yerleştiği Akdeniz çevresi, ortadoğu bölgesi, destan edebiyatının da kaynağıdır. Mısırlıların, Hititlilerin, İbrânilerin, Fenikelilerin... destanları tam olarak elde değildir. Ama Sümer-Babil, Yunan destanlarının yazılı metinleri, bu eserlerin üstün değeri hakkında gereğince bilgi sahibi olmamıza yetmektedir.

Soru 82 : En eski destan hangi eserdir? Nerede, nasıl ele geçmiştir?

● Pişmiş çamurdan yapılı, çivi yazısı ile dolu tabletlerden okunan **Gılgameş** destanı, Sümer-Akad-Babil bölgesinin eseridir. En eski Sâmî dili olan Akkadca ve Babilce yazılmış metinleri **Asurbanipal** (M. Ö. 668-626 arasında Asur kralı) **Kütüphanesi**'nde (şimdi British Museum'da) ve Hititlerin başşehri Boğazköy'de ele geçirilmiştir. Kendinden önceki dönemlerin bütün belgeleriyle edebiyat eserlerinin kopyalarını toplayan Asurbanipal'ın kütüphanesi (Ninova'da A. H. Layard tarafından bulunmuştur, 1850) ne kadar zengin olursa olsun, Gılgameş destanı eksiktir; sağlam bölümlerinde de mısraların bazan başları bazan sonları yoktur. (Bkz. Gılgameş Destanı, Muzaffer Ramazanoğlu, 1942).

● Babillilerin ulusal destanı olan **Gılgameş** (Gilgameş) Sümer mitoslarına dayalı bir Mezopotamya şiiri; çeşitli kopyaları çivi yazısıyla tespit edilmiş en eski destan örneğidir. Destanın üç aşamada birbirinden ayrılan değişik yorumları vardır. M. Ö. 2000 yıllarına ait olduğu sanılan Sümerce metin; Güney Babilonya şehirlerinden Uruk'un beyi olan Gılgameş'in savaşlarını, kentinin surlarını yaptırışını, gökyüzünün boğasıyla kavgasını, dev Huvava'yı öldürüşünü, kölesi ve yoldaşı Engidu'nun yeraltı dünyasına yaptığı geziyi... anlatan parça parça epik şiirler halindedir.

● M. Ö. 1800 yıllarında (Hamurabi zamanı) tespit edildiği sanılan eski Babil yazması, üç tablet halindeyse de tamamlanmamıştır. Burada şair, Sümer yazmasının halk dilinde yaşayan olaylarını konu edinmekle birlikte Gılgameş'in sonsuz hayatı (âb-ı hayat, ölmezlik) arayışına yönelerek insancıl bir sorunun ilk ve olgun eserini vermiş olur: Sonuçta bütün arayışlar ve zaferler boş, insan ömrü geçicidir; tanrıların düzeni değiştirilemeyeceği için insan hayatı sonuçsuz ve ürünsüzdür; alınyazısı engellenemez; yapılacak şey kadere inanmaktır; kadın aşkının karşısında daha sağlam ve sürekli bir bağ vardır: Dostluk (Gılgameş - Engidu). Recez bahriyle yazılmış basit bir şiir bi-

çimindeki eserde, kahramanlar güçlerine güvenip insana özgü sınırı aştıkları zaman baht-dönüşüne (péripétie - Yunanca peripeteia) uğrarlar; Engidu ölür, yalnız kalan Gılgameş boş yere ölümsüzlüğü aramaktadır.

● M. Ö. 1250'ye doğru Sin-lekke-unninl adlı bir şairin çok usta-ca yazdığı üçüncü biçimde tufan mitosu da yer almakta, sonsuz ömüre ulaşan Utnapiştim (Sümerce Zi-Ud-Sudda, sâmi dillerde Nuh) ile Gılgameş'in arayışı bağlanmaktadır. Gılgameş'e âşık olan Tanrıca İştar Engidu'nun dostluğuna daha çok değer verdiği için düşman olmuştur. İnsanların kaderini yöneten tanrılara —tıpkı Yunan mitoslarında olduğu gibi insancıl karakter özellikleriyle hemen hemen küçümsenerek, zaaflarıyla belirtilmişlerdir— karşı sürüp giden düzeni değiştirmek isteyen, yeni değerler arayan iki üstün-insan'ın direnişi. Engidu, saf tabiat içinde hayvanlarla birlikte yaşayan, sonradan Gılgameş'e yoldaşlık eden dostluk sembolüdür. Gılgameş'in onun ölümünden sonra süren serüveni, 11. tablette biter: Utnapiştim'den sonsuz ömrü ve gençlik veren otun yerini öğrenen Gılgameş onu tam ele geçirdiği sırada bir yılana kaptırır... bütün çabası boşunadır; yenilgi içinde Uruk'a döner. 12. tablet, en eski biçimin Akkadça bir özetidir, yeni bulunmuştur.

● Görüldüğü gibi yazılı edebiyatın en eski eserinde, sanata konu olabilecek bütün sorun ve durumlar vardır: Yetenekli bir kişinin savaş ve zaferleri, doğa güçlerini yenen insan çabası, kaderle uğraşma, aşk, dostluk, ölümlüzlüğü arayış, hayatın öz değerlerini bulmaya çalışma, yeniliş, ölüm. Bütün üstünlüğüne karşın Gılgameş de ölecek ve son yorumlarda yeraltı dünyasının en yüksek mevkiine ulaşacaktır. Her şeyi bilen (hakîm), her şeye gücü yeten Gılgameş, yalnız tanrısal düzen karşısında boyun eğmiş; ola ola ölüler mahkemesinin başyargıçlığına erişmiştir öbür dünyada. İnsan hayatı uzun ve zengin olabilir; ama muhakkak sonu vardır. Sonraki söylentilerde insan gücünün sınırları gittikçe genişletilecek (Hazretl Süleyman, Herakles, Akhilleus...) fakat hep aynı sonuca bağlanacaktır: Ölüm mukadder olduğuna göre hangi değere sarılmalıdır? Bugünkü insanlığın cevap aradığı bu soruyu, insanlığın ilk destanı konu edinmiştir. (Bu konuda yeni bir yorum için bakınız: Orhan Asena'nın dört perdelik dramı: Tanrılar ve İnsanlar «Gılgameş», 1959).

Soru 83 : Homeros destanları ne zaman, nerede meydana gelmiş, hangi olaylarla kişileri konu edinmiş, nasıl ele geçmiştir?

● İlyada (İlias) ve Odysseia (Odysseus'un serüvenleri) adlı iki

Yunan destanı, yaratığılığına bağlanan şair Homeros üzerinde, kesin hiç bir bilgimiz yok. M. Ö. 7. yy. dan bu yana adından ve eserinden söz edildiği halde kimliği ve kişiliği iyice bilinmez. Herodotos (M. Ö. 490-425) tarihine göre o Hesiodos'la birlikte, «Yunanlıların tanrı soylarını kurmuş, ad ve ekadlarını takmış, yetkilerini ve işlerini ayırmış, görünüşlerini belirtmiştir». Gene onun verdiği bilgiye göre de M. Ö. 9. yy. da yaşadığı sanılıyor. Birçok bölümleri vazo resimlerine konu olduğu için İlyada ve Odysseia'nın 7. yy. dan bu yana herkesçe bilindiği, İyonya ve Yunanistan'da aynı değerle yüceltildiği belliyse de, bu destanlar Homeros'un —bir söylentiye göre Khios'lu, yaygın inanışa göre İzmir'li— rolü her zaman tartışma konusu olagelmiştir.

● İlkin Platon'la (M.Ö. 429-347), onun dile getirdiği Sokrates'in (M.Ö. 470-399) eleştirdikleri Homeros destanları; Yunan hayatının (din, hukuk, eğitim, politika...) temeli olmuş, kutsal kitap niteliğinde sayılmış, canlı bir gelenek halinde bütün Yunanistan'a yerleşmişti. İlkçağın çok tanrılı inanç sistemine dayalı kutsallarına ilk başkaldıranlar, yeni bir bilim arayışının öncüsü olmuşlardır böylece. Hellenistik çağda Homeros metinleri üzerinde çalışanlar da Homeros'un kişiliğini aydınlığa çıkaramamışlardır. Günümüzde Yunus Emre'nin nereli olduğu, nerede yaşadığı, hangi şehirde mezarının bulunduğu... hâlâ tartışma konusu olduğu gibi, toplumuna mal olan Homeros da aynı değer birikimiyle heryerde, herkesçe benimsenmiştir; öyle ki M. S. 5. yy. da Proklos, «...Kısacası hiç bir şehir yoktur ki Homeros'u kendi oğlu gibi benimsemiş olmasın. Bu yüzden Homeros'a dünya yurttaşı desek yeridir» diye yazacaktır. Homeros kelimesinin bir yandan «tutsak», bir yandan «gözü görmez, kör» anlamına gelişi; ona takılan soyadının (Melesigenes) «ırmak, ırmak kıyısı...» gibi karşılıkları bulunuşu, Homeros üzerindeki söylentileri çoğaltmaya yaramış sadece. Bu arada Khios-Sakız Adası'nın Homerides'leri (Homerosoğulları), İlyada ve Odysseia'yı ezberden okuma hakkını tekellerinde bulundurarak (M. Ö. 6. yy.dan itibaren; rhapsodol - aoidos denen yaratıcı ozanlar değil, destan geleneğini sözlü olarak sürdüren kişiler) bu geleneği yaşatmışlar, böylece Ortaçağda çeşitli kopyaları ele geçen ilkçağın yazılı ilk metnj hazırlanmıştır.

● Bilim dilinde «vulgata» dene bu ilk metin, Cicero'ya göre (M. Ö. 106-43) özel bir komisyon kuran Atinalı tyrannos Peisistratos (Öl. M. Ö. 527)'un buyruğuyla hazırlanmış; bazı iddialara göre aslında İyonyalı olan Homeros'un eserindeki Troya'yı tutan bölümler ayıklanıp sansür edilmiştir. Çünkü İlyada ve Odysseia, İyonya'da «Kyklos-çember» denen çeşitli destanların sadece bir parçasıdır. İyonya'dan Yu-

nanistan'a getirilmiş, İon-Aiol lehçesi Attika diline çevrilirken veznin olanakları içinde bazı dil değişiklikleri yapılmış, belki de bazı bölümleri çıkarılmıştır. Sonradan metin eleştirmenlerince yeniden gözden geçirilen destanlar (Zenodotos, Bizanslı Aristophanes ve Aristarkhos) 19. yy. dan bu yana çeşitli dillerde birçok kez yayımlanmıştır.

● Gerek destanlar, gerekse Homeros'un kişiliği ve yaratıcılığı konusunda yorum ve tartışmalar sürmektedir. Bunlar bir yana, İlyada; Yunan sitelerinin Anadolu'da (Çanakkale yakınında) Troya şehrine karşı ortaklaşa hazırladıkları bir savaş seferiyle, hileli zaferin hikâyesidir. M.Ö. 1200 yıllarında yıkılan Troya (şehrin çeşitli kuruluşları içinde arkeologlarca VII a, VII b diye anılır), Hitit İmparatorluğunun bir şehri olabilir. Mantık gereğine göre ise Boğazlar'ı elinde tutan bir uygarlıktır. Karadeniz'le rahat ticaret yapmak isteyen Yunan Siteleri, ortak çıkarlarının gerektirdiği birleşmeyle Troya'yı yıkmış; bu on yıllık sefer sırasında Anadolu kıyılarını yağmalamış, bu şehrin uygarlığında biriken bütün zenginliklere el koymuştur. Bütün bu ekonomik çatışmalar da — o çağ toplumlarının gerektirdiği düzene uygun olarak— tanrıların yönettiği kaderler ve üstün kişiler mücadelesi biçiminde şiire dönüşür. Anadolu'lu bir ozan olması gerçeğe yakın sayılan Homeros'un eseri; üstün güçteki Akha'ların zaferini överken kutsal İlion şehrinin kaderine ağlayan, öldürülmüş Hektor'un yasını tutan bir havayla sonuçlanır.

● Kavga tanrıçası Eris'in Thetis'le Peleus'un düğününe çağrılmayışına gücenerek tanrılar sofrasına attığı «en güzele» yazılı elma; hem destandaki siteler savaşının, hem tanrılar çekişmesinin ilk sebebidir. Hera (Gökler tanrıçası, Zeus'un eşi), Athena (akıl tanrıçası, Zeus'un kızı), Aphrodite (güzellik tanrıçası..) arasındaki güzellik iddiası; Troya kralı Priamos'un küçük oğlu Paris'in (Aleksandros) hakemliğine verilir. Dünyanın ilk güzellik yarışmasında da rüşvet, iltimas iddiaları işe karışır. Paris; kendisine sonsuz güç kazandırmayı vâdeden Hera'yı, sınırsız akıl ve ün bağışlamaya söz veren Athena'yı değil; gençliğine seslenen öneriyi —Aphrodite'nin en güzel kadınla en büyük aşk sunuşunu— kabul eder. Mantık bakımından «en güzel»in, güzellik tanrıçası Aphrodite olması doğaldır. Ne var ki Yunan mitologyasında Aphrodite, tanrısal bir soya bağlanmamış, deniz (aphros-dyte) köpüğünden yaratılmıştır. Gerçi Homeros'a göre Zeus'un Okeanos kızlarından Dione ile birleşmesinden doğduğu söylenirse de başka bir efsane, Uranos'un üreme organının kesilmesi sırasında denize damlayan kanlardan oluştuğuna dayanır. Üstelik Aphrodite (güzellik); topal ve çirkin, demircilik tanrısı Hephaistos'la evlendirilmiştir. Çünkü Aphrodite, Asur tanrıçası Astarte'nin (İştar bkz. Gılgameş destanı) Yunan

dünyasına yansımış şekildir ve özellikle Kıbrıs'da, Ege adalarında tapkı görmüştür. Böylece Paris, Zeus soyundan gelen Helena'yla sevişip onu kaçırınca Akkha Troya savaşı başlamış olur.

● Savaş tanrısı Ares'in kızkardeşi kavga tanrıçası Eris'in (biri erkek, biri kadın işi gibi düşünülmüştür) sebep olduğu tartışma, Helena'nın Troya'ya kaçırılışına bağlanır. Zeus'un Leda'dan doğan kızı Helena (kız kardeşi Klytaimestra); tanrısal güzelliğiyle herkesin ilgisini çekmiş; isteklileri arasında koca olarak Menelaos'u secerken babası, bütün Yunan krallarına kardeşlik ve dayanışma andını kabul ettirmiştir. Böylece Helena Troya'ya götürülünce Yunan siteleri aynı amaç yönünde kolaylıkla birleşir ve Agamemnon'un başkanlığında sefere girişir.

● İlyada şu dize ile başlar: «Söyle tanrıça, Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini söyle..» Troya savaşı on yıldır sürmektedir; ama şehir ele geçirilememiştir. Surların çevresindeki Yunan ordugâhında kişisel çatışmalar çıkmakta, başkumandan Agamemnon'la yiğit Akhilleus Troyalı bir rahibin kızının geri verilip verilmemesi konusunda tartışmaktadırlar. Akhilleus'un payına düşen kızı Agamemnon alınca, destan kahramanı küser ve savaştan çekilir; bu sırada da Yunan ordusunda veba salgını baş göstermiştir: «Onları birbirine duşüren hangi tanrı? / Apollon, Leto ile Zeus'un oğlu / Krala kızıp orduya kıran salan o!». Musa'lara seslenen kişi, destanı anlatan şair-sanatçı, eserin başka bölümlerinde hiç ortaya çıkmaz. İlyada; Akhilleus'un kırgın öfkesiyle başlar, olayların zaman sırasına göre anlatımıyla sürer, Hektor'un ölümüyle biter. Henüz Troya ele geçirilmemiş, Akhilleus, Paris'in attığı okla ölmemiştir. Eseri inceliyenlere göre kuşatmanın 51 gününe sığdırılan bu olaylar (16000 mısra); Akhilleus'un, arkadaşı Patroklos'un öldürülmesi üzerine öç almak için tekrar savaşa girip Hektor'u yenişiyle son bulur. Bu arada birçok tekrar, hatırlatma, konudan konuya geçişlerle başlıca kahramanların yiğitlik gösterileri yer alır. Dede Korkut kitabında rastladığımız dönüşlü ve tekrarlı, özgün benzetmelerle güçlendirilmiş, ama gene de yalın ve süssüz anlatımın etkisi göze çarpar eserde. Heksametron denilen 12 heceli —aruza benzeyen ses değerlerine göre— mısralar, kafiye bağına yaslanmadan dizilmiştir. (Bkz. İlyada - Türkçesi: Azra Erhat, A. Kadir - 1967, Sander Kitabevi).

● Troya savaşının ve İlyada'nın baş kahramanı Akhilleus'dur. (Lat. Fr. Achilles). Myrmidonlar kralı Peleus ile (Denizin sessizlik ve güzelliğinin tanrısı Nereus'un kızı) Thetis'den doğan kahraman; uzun ve sıradan bir yaşama ile kısa ama şeref dolu bir hayat arasındaki tercihini kullanmış; anasının onu ölümsüz kılmak için yeraltı ırmağı

Styks'e daldırması sırasında topuğu ıslanmadığı için, ölümlülüğe mahkûm olmuştur. Gılgameş destanında rastladığımız iki sorun burada da karşımıza çıkar: 1 - Ölümsüzlük, 2 - Dostluk. Gerçekten vücudundan yara almayan Akhilleus —silâh seçkinliği, sporculuk ve ustalıkla açıklanabilen— doğal bir üstünlükle her döğüşte başarıya ulaşmakta; tanrıça anasının dilekleri eklenince Zeus'un bile desteğini sağlayarak ayrıcalık kazanmaktadır. Onun ölümsüzlüğü —tıpkı Gılgameş'in bulduğu sonsuzluk otunu gömlek değiştiren bir yılana kaptırması gibi— küçük bir şeye, yalnızca topuğundaki bir noktaya bağlıdır. Troya'ya yönelen elli gemilik Myrmidonlar (karınca) kafilesinde o yalnız bir kişiye; dostu, arkadaşı Patroklos'a önem vermektedir. Burada da Akhilleus, güzel gözde Briseis'in sevgisine rağmen dostluk duygusuyla coşkulu; ancak Patroklos'un ölümünden sonra savaşa girmeye karar verecek şekilde ona bağlıdır (Gılgameş-Engidu-İştur). Bu arada Troyalıların yanını tutan tanrı Apollon, korkak Paris'in attığı oku ondan yana çevirerek baht-dönüşümünü hazırlar. Aslında destan kahramanlarının ölümleri; üstün başarıların sürekliliğine inanmak isteyen kamu oyu için istenmez bir sonuçtur. Anadolu'daki nice halk hikâye ve efsanesi, sevilen kahramanların ölümüne değil, sır olduğuna inanmak ister (Köroğlu, «Yalnız Efe: Ömer Seyfettin»). Çağdaş yazarlar bile bu duyguya saygı duyarak eserlerinin sonunda kesin bitişlerden sakınırlar: F. N. Çamlıbel: Canavar, Sabahattin Ali: Kuyucaklı Yusuf, Yaşar Kemal: İnce Mehmet I, II..

● «İlyada bir olayın, Odysseia bir kişinin destanıdır». Beş ayrı parçanın bir araya getirilişinden doğan Odysseia (Telemakhia; Oğulun babasını arayışı; Kalypso'nun adasında; Phaiaklar ülkesinde; Odysseus'un serüvenleri; İthake'de), dört bölümünü destan ozanının, yalnızca dördüncü bölümünü anılarına dayanarak Odysseus'un anlattığı bir roman gibidir. On yıl sürmüş Troya savaşından sonra daha on yıl geçtiği halde İthake kralı Odysseus yurduna dönememiş; karısı Penelopeia (bağlılık ve sevgi sembolü) kendisini isteyenlere karşı direnmeye devam etmiştir. 25 bölümlük eserde (Dede Korkut kitabında da 12 hikâye ele geçmiştir; Bamsı Beyrek'in serüveni, Odysseus'dan esinlenerek yorumlanmıştır) Odysseus nice olaylardan sonra mutlu bir sonuçla yurduna döner ve öcünü alarak eşine, evine kavuşur. Daha gerçekçi bir anlatıya dayanan Odyssela, herhalde İlyada'dan sonra yaratılmıştır. Eserde adı geçen iki ozan vardır: Phaiak'lar arasında önemli yeri olan Demodokos ve —karısını isteyenlerin hepsini hakladığı halde Odysseus'un kolladığı— Phemios. Böylece bu ikinci eser, tanrı güçlerinin ikinci plâna düştüğü ,asıl kahramanın hiç de doğaüstü yeteneklerle bezenmiş olmadığı; insanın akıl, buluş, kurnazlık ve yatkınlıkla

hareket ederek dünya olayları içinde kendine yol açtığı gerçekçi bir hikâyeye dönüşür (Bkz. Dede Korkut kitabında Basat'la Tepegöz; Odysseia'un Kyklopla döğüş bölümü..).

● Gerçekten Odysseus, olağanüstü nitelemelerle değil insana özgü sıfatlarla anılmaktadır eserde: Polymetis, polymekhanos, polytropos, polytlas, polytlemon..: Yani düşünme yetisi, akıl, düzenleme yeteneği, sabrederek katlanma, dayanma gücü.. Bu özellikler, Odysseus'u alışılmış destan kahramanlarının dışına çeker gibi görünürse de yaşadığı olaylar destansıdır. Eski Akdeniz'in —sonsuz gibi görünen— sınırsızlığı içinde yurdundan uzak kişinin on yıllık ömrü, birçok fırsata olanak hazırlar. Bölgenin rüzgârları (Iodos: Notos; Poyraz: Boreas...) içinde Odisseus'un uğradığı yerler, ürününü yiyenlere yurdunu unutturan Lotoslar ülkesi, Etrurya'daki Kirke —arada ölüler ülkesine gidişin olağanüstülüğü— insanı kendini aşmaya çağıran siren'lerin sesleri; insana, sanata, kadına, barış duygusuna.. önem veren Phaiak'ların düzeni.. sılaya dönüşün her insanda etki bırakan o etkili çağrışımlarıyla Odysseus'un serüvenleri... bugün de değerini yitirmemiş bir konu özü yüklüdür. Çağdaş romana temel olan destan türünün bu örnekleri edebiyatın ilk ürünlerinden olmanın ilkelliği yanısıra değişmeyen değeriyle günümüzde de aynı ölçüde yaşamaktadır. Toplumlar, ortamlar ve dönemler dışında insanlığın değişmeden süren ana içgüdülerine cevap veren has eserler olduğu için. Bir yandan Yunan mitologyası Homeros destanlarına dayanırken bir yandan da çağdaş edebiyat, anlatı türünün gereklerini bu destanlardan öğrenir gibidir. Yazıya tam geçmiş haliyle Homeros destanları; nice toplumun yarattığı ama vaktinde tespit etmediği epik şiirin ilk ve en olgun örneği olarak —iyi ki— elimizdedir.

Soru 84 : Anlatı türünün örneği olan başka destanlar yok mudur?

● Mezopotamya'da ilk örneğini gördüğümüz destan edebiyatı, eski Akdeniz uygarlığı çevresinde gelişerek sürer. Bu arada yazılı edebiyata kavuşan toplumlarda metin olarak da tespit edilir. Yunan edebiyatında Homeros geleneğini didaktik alanda sürdüren Heslodos (M. Ö. 8. yy.)'dan sonra gerek Troya (İlion) gerekse Thebai çevresinde oluşan destan geleneği, bu kez klâsik tragedyalara konu olmaya başlar. Ne var ki bu alana emek veren kişilerin eserleri (Panyasis, Antimakhos) gibi kişilikleri de (Khoirilos, Apollonius...) hep Homeros'un gölgesinde kaldıkları için öne çıkamaz.

● Yunan geleneğine özenen Roma, çeşitli denemelerden sonra

Vergilius'un (M. Ö. 70-19) eserine kavuşur: **Aeneis.** Troya'dan kurtulan Aeneas'ın kişiliği, Roma'nın bütün ahlâk ve erdem ölçülerindeki ülküyü temsil eder. Kral Ankhises ile Aphrodite'nin (Lât. Venüs) oğlu olan Aeneas, İlyada'nın 5. bölümündeki döğüşünden sonra hasta babasını sırtında taşıyarak Troya'dan kaçıp kurtulmuştur. Kartaca Kraliçesi Dido'nun aşkına rağmen orayı bırakıp İtalya'ya gelen kahraman —bu ayrılık iki ülke arasında sürüp giden savaşlara sebep olacaktır— kral Latinus'un kızı Lavinia ile evlenir, rakibi Turnus'u öldürür, Lavinium şehrini kurar ve (Romus-Romulus'le birlikte) bütün Roma büyüklerinin —bu arada, eserin yazıldığı dönemdeki imparator Augustus'un— atası olur.

● Roma'nın yıkılışından sonra dağılan Avrupa, kendini ancak 11. ve 12. yy. larda bulmaya başlar; aradaki karanlık çağlar, bugün bile yeterince bilinmemektedir. Bundan önceki belgeler hep hıristiyanlığa aittir ve halkı uyarmak, eğitmek amacıyla yazılmış Lâtince yazıların çevirileridir. 11. yy. da ise yerli destanlar, önce Fransa'da, doğmaya başlar. 8, 10, 12 heceli (Fransız beğenisi) dizelerle yapılan bu manzum destanlar, bir saz (viole, cifoine) eşliğinde dinleyicilere sunulur (**Chanson de geste**). Bu destanların değişmez kahramanları, birkaç ülkeyi yönetimi altında toplayan Charlemagne'la (Öl. 814) çevresindeki yiğitlerdir. Örneğin **Chanson de Roland** (yaklaşık olarak 1100), İspanya'daki son Arap hükümdarına karşı girişilen savaşta imparatorunun yardımını istemiyecek kadar gururlu olan Roland'ın umutsuz direnişini konu alır (10 heceli 4000 mısra). Bu destan zinciri, ortaçağın derebeylik (Feodalite) rejimini dile getirir; din uğrunda savaşa giren şövalyeler, bağlı bulundukları (suzerain-vassal) güçlere ölesiye sarılan kahramanların erdemleri, bir yandan da hıristiyanlık düşmanı merkezlere karşı mücadeleleriyle göze çarparlar. Charlemagne döneminin gerçeği böyle değilse de birkaç yüzyıl sonranın ortamı, tarih olaylarını kendi ölçüsüne göre değiştirmiştir. Sonraki dönemlerde bu destanları halka ileten jonglör'ler (Jongleur), kilisenin yönetimindeki konaklama manastırlarının menkıbelerini yaşatmak amacıyla; halk içinde etken olmuşlar; bir yandan hıristiyanlığa bağlı, bir yandan da ülkeler fethetmeye özenen çelişki içindeki şövalye serüvenlerini anlatmayı görev edinmişlerdir.

● 12. yy. ın ortalarında şövalye sınıfının yaşantılarını konu edinen, «Courtois roman»; özellikle Kelt efsaneleriyle beslenerek destansı bir kral olan kral Artür'ün (Artus) çevresini ve serüvenlerini konu edinir: «Chevaliers de la Table Ronde - Yuvarlak Masa Şövalyeleri.» Özelikle Chrétien de Troyes'in (? 1135-1183) eserlerinde dile gelen bu uydurma şövalye hikâyeleri; ortaçağ derebeyliğinin edebi-

yata açık etkisiyle destan geleneğinin bozularak bir amaç uğruna «kullanılışı»dır.

● İspanya'da destan, 1307'de tek nüshası yazıya geçirilen (aslında 12. yy. ortalarında doğduğu tahmin edilir) «Cantar de mio Cid» ile örneğini verir. Müslümanlara karşı savaşta sivrilen Ruy Diaz de Vivar'ın serüvenleri.

● Alman edebiyatında destan, 13. yy. başlarında doğan iki anonim eserle ortaya çıkar: Nibelungen ve Gudrun destanları.

● Nihayet destan türü; toplumsal olaylarla birlikte toplumun ülkü edindiği özellikleri taşıyan kahramanları konu edinen kişisel eserlere dönüşür. İtalya'da Arjosto (1474-1533), Orlando Furioso (Öfkeli Orlando) eseriyle şövalyelik dünyasını Rönesans'a bağlayan dönemin ürününü verir: Tasso (1544-1595) Gerusalemme Liberata'da (Kurtarılmış Kudüs) çağının savaşlarını İlyada planında tekrarlar. Portekiz şairi Camoens (1524-1580), yeniçoğların bir kahramanını, Vasco de Gama'yı ve serüvenlerini konu edinen eserinde (Lusiadas, 1572); olağanüstü kahramanlıklar yerine insan gücünü yerinde kullanan kişilerin mümkün başarılarını işleyerek yeni bir yön gösterir.

● Derleme yoluyla ortaya çıkan Fin destanı Kalavela; Hint edebiyatına temel sayılan Ramayana, Mahabarata; Radloff'un Kırgız Türklerinin ağzından dinlediği Manas destanı (tekrarlarla 400.000 mısra); 11. yy. da Firdevsi'nin yazdığı İran destanı Şehnâme (60.000 beyit)... bu türün belli başlı örnekleridir.

● Ümmet çağı Türk edebiyatında destan —Farsça aslına uygun bir anlamda— hikâye anlatan her esere takılan bir ad olmuş; vekaayinâmeler, mesneviler, tarihler, biyografik nitelikteki bütün eserler... böylece anılmıştır. Örnek: Dâstân-ı Tevârih-i Mülûk-ı Âl-i Osman, Dâstân-ı Ahmed Harâmî...

● Destan sözünün halk edebiyatımızda bazı sorunları ciddi ya da mizahî açıdan işleyen uzun şiirlere ad olduğunu ilgili bölümde görmüştük. Günümüz edebiyatında ise destan; toplumsal coşku ve duyarlık konularını (kurtuluş savaşları, toplu acı ve yıkılışlar...) konu edinmeye dikkat etmekte; olağanüstü kişileri değil, olağanüstü durumları yaşayan yığınların (halkın) serüvenini işlemektedir. Bu açıdan örneğin Yahya Kemal Beyatlı'nın Selimnâme'si ile Cahit Külebi'nin «Atatürk Kurtuluş Savaşında» çalışması yönünü doğrulayamamış çalışmalardır. Buna karşılık Nâzım Hikmet'in —içinde belirgin bir kahraman olmadığı için eleştirilmiş olan (Ataç)— Bedrettin Destanı ile «Kuvayı-Milliye Memleketimden İnsan Manzaraları»; zamana uygun yorum ve ölçüsüyle çağdaş destana örnektir. Çünkü tek kişinin olağanüstü

kahramanlığına inanılamazsa da toplumların bazı dönemlerde yaşadığı gerçek-üstü direnişlere rastlanabilir. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın hangi konuları destan olarak işlediğine bakmak, gerekli bir dikkat olabilir; bunlarda toplumun ortak odak noktası olan kişiler, toplumca değerlendirilerek yüceltilir, ama kendileri ortada görünmez: Çakırın Destanı (1945); Üç Şehitler Destanı (2. İnönü Savaşı, 1949); İstiklâl Savaşı: Samsun'dan Ankara'ya (1951). İnönüler (1951); İstanbul Fetih Destanı (1953); Anıtkabir (1953); Yedi Memetler (1964); Çanakkale Destanı (1965); Kubilay Destanı (1968); 19 Mayıs Destanı (1969), Malazgirt Ululuması (1971).

Soru 85 : Destan türünün yozlaşması, anlatı türünün hangi çeşitlerinin doğmasına yol açmıştır?

● Pozitivizm'in (olgücülük) ilkelerini açıklarken Auguste Comte (1798-1857), insan düşüncesinin tarih boyunca geçirdiği aşamaları «Üç hal yasası» ile özetler: Teolojik dönem, Metafizik dönem, Pozitivist dönem. Ne var ki toplumlar da, insanlar gibi aynı koşutlukla gelişmediği için, bir kat örneğin pozitist aşamada iken topiumun geri kalmış bir dilimi de teolojik dönemde olabilir. Başka yerde işe yaramasa bile bu öğreti, destan türünün yozlaşmış biçimlerini izlerken geçerlidir. Gerçekten toplumların artık olağanüstü kişilikte kahramanlara inanmadığı, sürüp giden düzenin kurallarına boyun eğdiği dönemlerde, eski destan türü bambaşka ihtiyaçlara cevap veren şekillere dönüşmüştür.

● Oğuz Türklerinin Dede Korkut Kitabı (15.- 16. yy.), destan türünün bozulmuş örneklerini veren bir derlemedir. Bu 12 hikâye, bazıları eski Yunan mitoslarına dayalı konularıyla, Kuzey-Doğu Anadolu'da yer tutan göçebe Oğuzların Orta Asya geleneklerine de uzanan kahramanlık serüvenlerini toplar. İslâm dinine girmiş olsa da büsbütün uyarlanmamış bir halkın ilkçağ ülkülerine özlem duyan yaşantısı, birçok bakımdan ilginçtir. İnsanın tabiatla, insanın toplumla, insanın kendi kendisiyle çatışmasını konu edinen bu hikâyelerde destan türünün doğal nazmı; bozulmuş şekliyle, anlatıcının arasıra başvurduğu bir yöntemin konuşmaları ile ortaya çıkar. Genellikle hep yüksek zümreden seçilmiş olan kahramanlar (Han Bayındır, Solur Kazan, oğlu Uruz, Dirse Han...) arasıra olağanüstü işlere girişen halk kahramanlarıyla (Salur Kazan'ın çobanı) yanyanadır. Ama destan geleneği, yüksek zümrenin kişilerini yüceltmeye dikkat ederek bir coşku gerekçesi yaratır. He-

nüz toplum sınıflaşmamış; halk uyanmamış; hâlâ yönetici beylerin klişesel serüvenleri bütün halkı oyalıyan bir değerle yüceltilmektedir.

● Bu destânî halk hikâyeleri uzun süre yaşayacak; ulusal, dinsel ülkülerle ululaştırılan kahramanların yaşantıları, onlara özenen halkın ülkü odakları olarak her dönemde kullanılacaktır. Kırgızlar arasında Er Manas'ın yüklendiği görevi yürüten Satuk Buğra Han'ın destanı, Anadolu fethinde öncü olan Seyyid Battal Gaazi ile Dânişmend'in serüvenleri, Hazreti Ali ve Hamza cenknâmelerleyle birlikte uzun süre müslüman Türklerin merak ve ilgilerine hedef olacak; bugün bile kasaba pazarlarında sürümü en çok olan kitapların başında gelecektir (Bkz. 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, Pertev Naili Boratav, 37-55); sonraki zamanlarda nice gazavatnâme'nin doğuşu gibi. Böylece ermişlerin, din ululârının menâkıbını anlatan velâyetnâmeler de —manevî plânda— yüce kişilerin serüvenlerini konu edinerek destan geleneğini sürdürür. Nihayet toplumun daha özgür bir döneminde «halk hikâyeleri» doğar.

● Destan anonimleşmiş, ilk yaratıcısı kaybolmuş olsa bile asıl sanatçının izini taşır gene de. Dede Korkut kitabındaki hikâyelerin bütününde —derleyen, anlatan, yazıya geçiren, ya da yaratan— Korkut Ata'nın kişiliği, bağlayıcı rolü göze çarpar. Oysa destan türünün halk dilinde kişiliğini tam yitirmiş yoz örneği olan **masal**; bütün kişisel liklerden yoksundur. Nazım yerine konuşma nesri geçmiştir; zaman ve ortam belli değildir; tarihsel gerçek çekirdeğinden uzak, bütünüyle hayal ürünüdür; uzun ve büyük değil kısa ve küçüktür, bir sohbette anlatılır, sonuçlanır. Ama ister devlerle perilerden, ister padişahlarla kullardan söz etsin, hemen bütün masallarda halkın düş gücü, toplumsal düzenden öc alan umulmaz beceriklilik fırsatları ve kahramanlıklar yaratır.. Örneğin bir Keloğlan, kendisinden hiç beklenmez erdem ve ustalıklarla birdenbire kat değiştirir, masalın doğduğu halk ortamının özlemlerini ve düşlerini doyurur. Bugün bile kralların, ünlerl dünyayı tutan yıldızlarla sporcuların önemsiz hayat ayrıntılarına dikkat eden kamu oyu, masallarla yetinmiş, avunmuştur bir süre. Masallar; destan geleneğinin değişen toplumsal koşullar içinde halk ağzına geçen ve toplumu uyutan ürünleridir.

● Divan edebiyatında gördüğümüz çeşitli **mesneviler** de destan tekniğini yaşatan manzum eserlerdir. Dinsel, tarihî, tasavvufî, ahlâkî aşkî konulardaki mesnevîler; kurulu düzenle çatışmayan destan döküntüleridir ve şiirsel birer çaba görüntüsüyle edebiyatımızda uzun süre örnekler yaratmıştır. Yanısıra bazı gerçekleri ancak hayvanlar arasında geçerli ölçülerde özetliyen masallar (**fabl**'ler), hem Doğu'da

hem Batı'da uzun süre kullanılmış; dilden dile aktarılırken yazıya da dökülerek bazı sanatsal çalışmalara öge olmuştur. Masallar, Efsaneler, hayvan hikâyeleri, destânî derlemelerin yanında edebiyatımızda en çok süren gelenek, **«halk hikâyeleridir»**.

● Destanların çağdaş romanlara doğru yönelen ara türlerinden en süreklisi, sözlü olarak sunulan, sonraları yazıya geçirilerek yayılan halk hikâyeleri (Köroğlu, Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Tahir ile Zühre... gibi tanınan örnekleri herkesçe bilinir.) Anadolu'da 16. yy. dan bu yana âşıkların saz eşliğinde anlattıkları, mimik-ses taklitleriyle besleyerek sundukları sözlü bir üründür. Destanlardan ayrılığı, üstün ve ayrıcalıklı kişilerin (aşk hikâyelerinde bile padişah ve vezir çocukları baş roldedir) bu kez bireysel sorunlarla uğraşmaları; doğaüstü güçlerle değil toplumsal anlaşmazlıkların düğümleriyle çatışmalarıdır (Örneğin din ayrılığı yüzünden Aslı'nın Kerem'e verilmemesi...). Yaşadıkları bilinen âşıkların özel yaşantılarını dile getiren hikâyeler (Erçişli Emrah, Karacaoğlan, Kurbanî...); hayal ürünü ve gerçeğe yakın uydurmalar (Elif ile Mahmud, Âsüman ile Zeycân..) kurulu düzene baş kaldıran kahramanların serüvenleri (Köroğlu, Celâli Bey ile Mehmed Bey, Kirmanşah...) Anadolu halk hikâyelerinin başlıca konularıdır. Matbaanın yerleşmediği, modern hikâye ve romanın bulunmadığı, okuryazarlığın yayılmadığı, basın ve yayın organlarının var olmadığı... toplumlarda bu tür yozlaşmış ürünler, edebiyat eserlerinin yerini tutar ve halk sanatçılarının anlatı olanakları içinde dilden dile geçer. Bir dönemde yazıya da aktarılarak ilkel biçimlerde de olsa kitaplaşır. Daha sonra bazı yazarların emekleriyle düzeltilerek yeniden hazırlanır. (Bkz. Pertev Naili Boratav 100 Soruda Halk Edebiyatı, 55-71).

Soru 88 Anlatı türünün en önemli çeşidi nedir? Nerede, nasıl hangi eserlerle başlamıştır?

● Anlatı türünün en olanaklı ve güçlü çeşidi, ilk örneklerine ancak 16. yy. da rastlamaya başladığımız (mensur) **roman**'dır. Kelimenin, klâsik Lâtinceye, Kilise Lâtincesine (bas lâtin) karşı bağımsızlığını kazanmaya başlayan **«Roman Dilleri»**nden geldiğini; «halk diliyle anlatılan hikâye» anlamını içerdiğini görmüştük. Böylece romanın varlığı için iki koşul, sözün kendinde yatmaktadır; gerçekten bir yorde roman olabilmesi için 1 Yüksek sınıflara karşı bilinçlenmiş bir halk, 2 - Anlatımı sağlayacak ulusal bir dil gereklidir. Toplumun bu düzeye erişmesi, sanıldığı kadar eski zamanlara uzanmadığından ötürü, bugün anlatı türlerinin en olgun ve etkilisi olan romanın doğup

gelişmesi de gecikmiştir. Çünkü yukardaki ilkelerin yanısıra en az iki koşul daha gerekliydi: 3 - Okur-yazarlığın nisbeten geniş toplum katlarına yayılması, 4 - Mensur eserlerin kopyası ve ezberlenmesi güç olduğu için, bu gibi kitapların ortaya çıkmasını sağlayacak baskı tekniğinin gelişimi.

● Gerçekten parça parça yazılıp okunabilen, kopya edilmesi ve dinlenince anlaşılması kolay olan, güçlük çekmeden hatırlanıp tekrarlanabilen «küçük hikâye» çeşidi —tamamen gerçek dışı ögelerle örülü; düşgücünden doğarak dilden dile aktarılabilen, tekerlemelerle iletilirken özel bir tadı olan Masallardan değişik olarak— 14. yy. da güzel örneklerini vermiştl: İtalya'da Boccacio-Il Decamerone «On gün» (1350-1355, 100 hikâye). İngiltere'de Chaucer (1340-1400) The Canterbury Tales «Canterbury Hikâyeleri» (1373'den sonra Dekameron'un izinde). Romana giden yolun başındaki bu iki örnek; biri İtalyanca, biri İngilizce yazılmaları; ulusal dil bilincini yaratan eserler olmaları bakımından dikkate değer. Boccacio halk arasında yaygın olan hikâyeleri kendi anlatımıyla yeniler; Chaucer psikolojik ustalığıyla canlı portreler çizip, duygulu ve insancıl anlatımıyla halk tiplerine eğilirken, aynı davranışta birleşme olur. Sarayın dışında bir şehir hayatı ve halk yığınları vardır; onların konuştuğu dille yazmalı, onlara hayatı anlatmalıdır.

● Hikâyenin masaldan ayrılığı; yer, zaman, ortam belirtmesi; masala göre kesin bir şekilde gerçekçi olmasıdır. Böylece belli kişilerle belli hayat olayları konu edinilince yazarla okurun ilişkisi başlar. Örneğin masal doğuda gelişmiş. Elf leyle ve leyle (Binbir Gece) gibi derlemeler 10. yy. da bir araya getirilmiş, dilden dile geçerek bazıları Türk halk masalı biçimine de dönüşmüştür. Buna karşılık bireyin gelişimine olanak tanımayan doğu toplumlarında ne hikâye, ne roman doğacaktır. Çünkü o toplumlarda yukarda sıralanan koşullar bir araya gelmez; tıpkı tiyatronun varlığı için gerekliliklerin bulunmayışı gibi.

● 16. yy.: hem Rönesans hareketi hem ulusal dillerin (Roman ve Cermen) Lâtinceye karşı birer bilim, edebiyat, devlet dili olarak zafer kazanışıdır. Daha önceki yüzyıllara bağlı olan bu sonuç, şehirleşmeye uygun merkezlerdeki (Fransızca bourg, bourgade; çarşısı, kilisesi, belediye örgütü olan köy ve kasabalar) halkın ihtiyacına cevap vermek isteyen yerli dildeki şiir ve nesir ürünlerinin 12. 13. yy. lardaki gelişimine dayanır. Böylece ulusal bilince ve dile dayalı siyasal birlikler kurulur: Fransa'da derebeylere karşı girişilen mücadele krala yardımcı olan köylü ve şehirli halkın kültürel birikimi (Bourgeois: Kentsoylu, bourg'dan), İspanya'da Araplara karşı verilen sü-

rekli savaşların yarattığı ortak coşkular, İtalya'da İlkçağ Roma'sının anılarına yaslanan geçmişe özlem duyguları, ulusal devletlerin örgütlenişine temel olur. Haçlı seferlerinin etkileriyle gelişen ticaret, ateşli silâhların bulunuşu, şehirleşmenin hızlanması, ağır zırhlı şövalyelerin değerlerini yitirişi, derebeyliğin ortadan kaldırılışı... Ortaçağın kesin iflâsıdır. Eğitim merkezlerinin manastırlardan şehirlere yayılışı, orta sınıfın zenginleşerek soylulara karşı direnmeye başlaması... yeni bir edebiyatı gerektirecektir. Böylece feodal toplumun edebiyatı olan kahramanlık destanları (Chanson de Geste), yüksek sınıfa seslenen halk diliyle yazılmış «Courtois roman»lar yerine yeni çeşitler türer. **Fabliau** denen, güldürmeyi amaç edinen manzum hikâyeler (8'li vezin ve düz kafiye sistemi), bunların mensur şekilleri olan **nouvelle**'ler; satirik ve gerçekçi hayvan hikâyeleri: Roman du Renard. Alegorik aşk şiirleri: Roman de la Rose (4000 dizesi 1230'da Guillaume de Loris'in, 18000 dizesi kırk yıl sonra Jean de Meung'ün yazdığı 8'li vezinde, düz kafiyeli manzum bir rüya). 14. ve 15. yy. ların karakteri, nazmın etkisinden kurtulan nesrin, güçlü bir anlatım yolu olarak kullanılmaya başlamasıdır. Bu arada İspanya'da sonraki şövalyelik dizilerine örnek sayılacak olan Amadis de Gaula yazılmıştır. Yavaş yavaş keşiflerin etkileri görünmekte, yeni dünyadan gelen altın, Avrupa piyasasında birikmektedir. Böylece burjuva uygarlığı hızla gelişir. Rönesans için her şey hazırdır.

● Fransızca nesir (1529'da 1. François'nın hukuk dilinin yalnız Fransızca olmasını buyuran fermanından sonra) 16. yy. da gelişir. Jean Galvin'in (1509-1564) başlattığı hareket hızla yayılır. Marguerite Navarre'ın (1492-1549) «Héptameron»u eğitici nitelikte gerçekçi hikâyeler kitabıdır. Bonaventure des Périers ile köy hayatını konu edinen Noel de Fail'in hikâye derlemeleri de, gerçekçi eğilimleriyle dikkati çekerler. Aynı yıllarda ilkçağ yazarlarının eserlerinin nesir halinde çevirisi, dilin güçlenmesine hizmet eder. Fikir eserleri, anılar, tarihler, felsefe kitapları yazılır. Bu arada eserleriyle düşünce hayatını etkileyen ve mensur edebiyata örnekler veren iki büyük yazar yetişir: F. Rabelais (1494-1553): Gargantua ve Pantagruel. Konusunu, Ortaçağ sergüzeştlerini devlerin mücadelesi biçiminde veren anonim bir halk kitabından alan yazar, roman içine istediği eleştiri ve düşünceleri sakıncasızca yerleştirebileceği için tercih etmiştir. Bu eser, roman edebiyatının önemli başlangıçlarından biridir. Montaigne'in (1533-1592) «Essais Denemeler» eseri ise düşünen insanın ürünüdür. Burjuvaziyle birlikte gelişmiş olan bireyin, toplum kurumları karşısındaki bağımsızlığını temsil eder ve romana giden yolları açar.

● 16. yy. ın başında İspanya'da anlatı türünün önemli eserleri:

Garcia Ordonez de Montalvo'nun «Amadis de Gaula» (1508) adlı şövalye romanı ile muhtemelen Fernande de Rojas'nın 21 perde boyunca sürdürdüğü «Celestina» diye anılan konuşmalı hikâyesi. Burada roman; pastoral, macera ve aşk üstüne gerçekçi ve şövalyeliğe dair olmak üzere dört koldan yürümeye başlar. «Novela picaresca» diye adlandırılan gerçekçi eserler, toplum içinde kendine yer edinmeye çalışan, bu uğurda her yola giren bir gencin (Picaro) hayatını anlatırken çeşitli eleştirilere fırsat bulur. (Fransız edebiyatında Le Sage, Gil Blas ile bu türün örneğini verecektir). Bu arada da roman türünün dünya edebiyatında ölümsüz sayılan en büyük eserlerinden biri doğar: Miguel de Cervantes Saavedra'nın (1547 - 1616) «El İngenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha» (1605 - 1615). Şövalyelik romanlarının eleştirisine girişen Cervantes, değişen toplumda değer yitiren eski kurumların geçersizliğini anlatırken düş dünyasıyla gerçek hayat arasında yer tutan iki tipin karşıtlığını verir. «Novelas Ejemplares» (1613) eseri de Avrupa hikâye sanatının en yüksek ve klâsik örneği sayılmıştır (İspanyolca'da novela sözü hem hikâye, hem roman için kullanılmıştır).

● İngiltere'de 16., Fransa'da 17. yy. lar tiyatro türünün alabildiğine geliştiği dönemlerdir. Bu yüzden roman 17. yy. dan sonra İngiltere'de çok ilginç eserler kazanırken (D. Defoe-Robenson; Swift-Gulliver...) klâsisizm etkisindeki Fransa'da Mme de la Fayette'in «Princesse de Clèves»i (1678) psikolojik çözümler derinliğiyle tek örnektir; Honoré d'Urfe'nin Astrée'si bir aşk ve serüven özentisidir. Aydınlanma Çağı'nda roman, düşünceleri yaymaya elverişli bir tür sayılır. Voltaire, felsefi romanlar yazar: Candide... J.J. Rousseau «Julie-Yeni Heloise» ile romantik çığırı açar. Abbé Prevost'nun (1697-1763) Manon Lescaut'su coşkulu bir aşk ve tutku romanıdır. Werther (1773), Alman edebiyatının (Goethe) büyük roman başlangıcıdır...

● 19. yy. a kadar roman türü bir türlü doğru yolu bulamamıştır. Çağdaş toplumun en önemli türü olmak için, en azından romantizm akımı ile ona tepki olarak doğan realizmi bekleyecek; en değerli yazarlarını 19. yy. da yetiştirecektir. Bu arada Fransız İhtilâli ile burjuva devrimi gerçekleşecek; okur kalabalıkları karşısında yazarlar romanın sınırlarını genişleterek büyük başarılara erişeceklerdir. Psikolojinin doğuşu, özgürlüklerin sağlanışı, toplum çatışmaları içinde bireyin hayatının önem kazanışı... romanın gelişmesi için ana koşullardır. Günümüze kadar gelen büyük romancılarla eserleri, herhalde ayrı bir soru olmalıdır.

Soru 87 Hikâye (öykü) ile romanın benzerlik ve ayrılıkları nelerdir?

● Anlatı (tahkiye-narration, narratif) türünün birbiri içine girmiş (tedâhül) iki çeşidi olan hikâye ile romanın amaçları aynıdır: Bir olayı ve yaşantıyı anlatmak (hikâye etmek). Mensur olmaları, gerçeğe dayanmaları, destan ve masal tutumunun dışında yaşayan ve yaşanan olayları konu edinmeleri; birçok yerde de anlatım teknikleri aynıdır. Fransızca'da **conte** (hikâye, masal; conter: anlatmak, hikâye etmek; conteur: hikâyeci, anlatıcı) ve **nouvelle** sözlerinin karşılığı olarak Arapça kökten **hikâye** ile yeni sürülmüş **öykü** kelimesinden başka olanağımız yok. Kelimelerin dar sınırında kalmayıp ayrıntılı nitelemelere girersek hikâye ile romanın sınır, boyut, amaç, etki ve anlatım tekniği bakımlarından ayrılıklarını bulabiliriz.

● Destan geleneğinin önce masal, halk hikâyesi, sonra fabl, mesnevi, fıkra... gibi çeşitlere dönüştüğünü gördük. Önce Boccacio'nun örneğini verdiği hikâyenin, romana giden yolun kapılarını açtığını da. Böylece küçük denemelerden başlayan bir anlatı çeşidi, parça parça olay ve kişi izlenimlerinden toplumsal kesitlere doğru genişleyerek çağdaş yaşamanın çok boyutlu anlatımına ulaşmıştır. Her hikâyecinin roman, her romancının hikâye yazdığı söylenemezse de bunlardan biri üzerinde çalışan kişinin ötekine atlamak için çok güçlük çekmediği de meydandadır. Genellikle yaşa, sanatçının ömür bilâncosuna bağlı bir tutum gibidir bu yeğleme. Gençlik yaşlarının hızlı ve etkili izlenimlere dayalı uyanıklığı daha çok hikâyeye; orta ve olgun yaşların birleştirici ve yorumlayıcı genellemeleri daha çok romana uygun gibidir. Böylece aynı türün bu birbirine yakın iki çeşidindeki ortak noktalar açığa çıkmış olur: Her ikisi de önemli bir olayla yaşantıyı anlatmak ihtiyacından doğmuşlardır; her ikisi de nesirle yazılır, her ikisi de çeşitli anlatım olanaklarıyla iletilebilir (birinci tekil anlatım, üçüncü tekil anlatım, anı, mektup..). Şüphesiz aralarındaki ilk ayrılık noktası kısalık-uzunluk, küçüklük-büyüklük diye de nitelenebilen boyut ve çap değişikliğidir. Bunu sınırlarken yazının sayfalarla belirlenen büyüklüğü geçerli bir ölçü olabilirse de asıl ayrım, konu edinilen olayın hangi yönüne ya da yönlerine dikkat edilmesinden doğar. Bazan bütün bir ömrün de hikâyesi yazılabilir; örneğin H. Z. Uşaklıgil «Ferhunde Kalfa»da, Fürüzan «Haraç»da bu genişliği konu edinmişlerdir. Gene de hikâyecinin bakışı, Ferhunde Kalfa'nın sarı saçlara imrenişinin son gelinlik gününde ağarmış saçlarından yüksünmediği; ömrünü halaylık ve evlâtlık olarak geçiren Servet'in hayatını haraç verdiğinin bilincine son gününde eriştiği «an» larda yoğunlaşır.

● Bazan bir romanın en az sayfada yoğunlaştığı, bir hikâyenin alabildiğine genişleyerek yayıldığı örnekler de vardır. Bu kural dışı örneklerin de açıklanması zor değildir. Ama genel plânda hikâye ile romanın bakış ve işleyiş açılarındaki ayrılıklar şöyle özetlenebilir:

● Hikâye, olayların nedenini aramadan, bir **izlenimin** etkisine yönelir; roman, işlediği konuyu ister istemez bir sorun haline getirir. Hikâye, insan ve toplum yaşantısının en önemli, en etkili, en anlamlı «an»larına bakar; roman, yoğun süreleri değerlendirirken bununla yetinmez; belli bir zaman akışı (**sürec**) içinde izler olayları. Hikâyeci, etkilendiği bir olayı vurucu yoğunlukta anlatırken sözünü sınırlamak, kısa bir anlatımın gücünden yararlanmak ister; roman, bu darlığı reddederek olayı konudaki kişilere dağıtır, yayar, genişletir, böylece de toplumsal bir değere ulaşır. Hikâye, her zaman biraz «tekil» dir; ya yaşayanın, ya anlatanın bilincinde oluşan bireysel bir izlenim olarak güç kazanır; roman, tekil bir konuyu bile bölerek, başka kişilere bulaştırarak çoğalır, çoğullaşır. Hikâyeci hayat olaylarına «bakan», bu dikkatle de önemli anları «gören» kişidir; romancı önceden bildiği bir sorunu toplumsal bir ölçüyle yazarken çeşitli kişileri ve katları «araştırır». Sonuçta hikâye her zaman biraz «bence» diye nitelenebilecek öznelliğe sıkışır; en başarısız roman bile «bizce» diyebilecek bir ölçünün nesnelliğini arar. Hikâye, insan hayatından «seçilmiş» anların parça parça anlatımıdır; roman, hayatların bütünlüğünü değerlendiren toplamlara erişmeyi amaç sayar. Böylece hikâye tek boyutlu, roman çok boyutlu bir toplam bakışıdır.

● Bütün bu sınıflama denemesi, yazılmış hikâye ve roman örneklerine göre yapılmıştır. Gene aslolan edebiyat eseridir ve onu yorumlayıp değerlendirerek çıkarılan kurallar, bunları doğuran sanat ürünlerini bağlamaya yetmez. Romanla hikâye arasında herkesin görebileceği ayrılıkları iki örnek üzerinde açıklamak gerekirse bu türlerin iki ürünü arasındaki karşılaştırmaya bakabiliriz:

● Salt Faik Abasıyanık'ın «Dört Zait» hikâyesi; şehir içinde rahatlıkla gezen yazarın sevgilisine tatlı bir yakınısı biçimindedir. Dağınık ve özensiz kıyafetinin, halk insanlarına yaklaşma ve soru sorma cesaretini verdiğini belirten yazar, bir iskelede karşılaştığı çiftin tatlı masumluklarını tasvir eder. Adamın kan özelliklerini belirten raporu kendisine okutmasını anlatır; evlilik ve mutluluk düşleri içindeki kişi frenglidir ve kan muayenesi bunu belirtmektedir. Bu gerçeği karşısındakine açıklayamayan yazar, yüklendiği insanlık acısıyla yollara düşer; başkalarının kendisine yaklaşmalarına olanak veren özensiz

kıyafetini bırakacağını, kirli pardesüsünü temizleteceğini söyliyerek sözünü bitirir.

● Dostoyevski'nin ünlü eserlerinden biri olan «Suç ve Ceza», Raskolnikof adlı genç üniversite öğrencisini, yaşamasına hak tanımadığı ihtiyar bir tefeci kadını öldürüşünü, bunaan duyduğu vicdan azabını anlatır; bu 800 sayfalık kitapta Raskolnikof'un çevresinde sayısız kişi ve olay yer alırsa da çadırın orta direği hep onun ruhsal yaşantısının gelişimidir. Bir kişiyi anlatır gibi görünen yazar, roman boyutlarının olanakları içinde bütün bir toplumu canlandırmak görevini yüklenir; çünkü Raskolnikof'un ruhsal yaşantısı, bir anlık değil, toplumsaldır, roman da bu önemden doğmuştur.

● Gene de hikâye ile romanın sınırları kesin değildir; bunu baştan ortaya koymalı. Nice hikâyede birçok romanın olanağı harcanmış; bazı romanlar da hikâye sınırlarının genişletilmesiyle elde edilmişlerdir. Bunu en iyi okuyucu anlar. Yazarların kendi eserlerine karşı nesnel davranışları beklenemez. Ama birçok edebiyat eseriyle karşılaşan dikkatli okuyucu, hiç bir kurama bağlı olmak gereğini duymadan, hikâye ile romanın boyut olanaklarını değerlendirebilir. Örneğin Salt Faik'in hikâyesinde önemli olan, yazarın bize anlattığı kadarıyla önemli görünen şey, başka insanların acılarını yüklenmemek, rahat özgürlükler içinde dirlikle yaşamaktır. Şüphesiz ki yazar bize bunun tam tersini söylemekte, insanların mutsuzluk sorumluluğunu paylaşmayı teklif etmektedir. Ama bir hikâye kaçamağı içinde, bir 'an'ın yoğun izlenimi biçiminde, vurup geçici bir dokunum etkisindedir. Yazar, yaşadığı bu olayı o biçim içinde iletmeyi uygun görmüştür. Bu adı sanı bilinmez frengili yurttaşlar karşısında duyabileceğimiz şey, işte bu korku ve kaçış, bu üzüntü ve acıdır. Ama bir şeyi çözmez hikâye. Okuyanı bir an içinde etkiler, geçer.

● Suç ve Ceza'da ise, hiç cinayet işlememiş yüzbinlerce kişi, Raskolnikof'la birlikte iç tartışması içindedir. Romanın daha ilk sayfalarında olay sezdirilmiş, roman kahramanının böyle bir suça itileceği belirtilmiştir. Önemli olan, an değil süreçtir. Çünkü hayat da anlardan oluşmakla birlikte zincirlenen bir dizi halindedir, bir andan öbürüne geçilir. Ve insan tek başına değil toplum yaşantısının gerekleri içinde ortaklıktadır. Belki bir an bile yalnız kalamaz, bırakılamaz. Her işin, eylemin, düşüncenin, sözün... bir devamı vardır; başka insanlarda yaratılmış yankılarla sürer. Onun için roman, tek kişinin mektupları biçiminde bile olsa toplumsal insanın bağlı olduğu koşullar dizisinin doğal süreci içinde gelişir. Raskolnikof'un vicdan azabı çekerek günahını itiraf edişi, bir pazar meydanında toprağı öpüp

halka suçunu anlattıktan sonra karakola gidişi... artık tek kişinin kaderine bağlı olmayan; bir tarihe, bir dine, bir geleneğe, bir kültüre yaslanan toplumsal insanın gerekleridir. Bunu hikâye işleyemez.

● Hikâye ile roman arasına kesin bir sınır konulamamakla birlikte yazarlar bu ayrımı bulmuşlar; en iyi hikâyeleri yazanlarla en olgun romanları yaratanlar hemen aynı kişiler olmuşlardır. Eğer hikâyede usta, romanda acemi bazı yazarlar varsa, bu onların ömür kısalıkları ve mizaçları yönündeki yaşama özelliklerine bağlanabilir. Bir yerde çalışma, yaratma sürekliliğine (soluğuna) bağlı emek birikimidir her şeyi ayıran. Bazı yazar vardır ki en önemli roman konularını çok ilginç hikâyeler biçiminde iletmeyi yeğler; bazı sanatçılar da dünyaya bakışlarının derinliğini ancak roman boyutunda anlatabileceklerine inanarak bunu görev edinirler. Her halde çağdaş hikâye ile roman arasında amaç bakımından bir uzaklık yoktur. Olsa olsa boyut ve açı değişikliği, emek ve çaba genişliği bakımından —sanatçının belirlediği— bakış derinlikleri söz konusu olabilir.

Soru 88 : Romanın asıl gelişimi ne zaman olur? Dünya edebiyatında büyük romancı olarak tanınan başlıca temsilciler kimlerdir?

● Edebiyatta akımların, ileri sürdükleri sanat görüşlerine elverişli görerek yeğledikleri bazı türler vardır. Bu türler; yaşanan çağın toplum düzenine, bu düzenin oluşturup yerleştirdiği beğeniye uygun düşer, tutarlılık içinde bir süre sürer, olgunlaşır sonra yerlerini toplum gelişmesinin yarattığı yeni akımlarla türlere bırakırlar.

● Klasisizmin kabul edip yürüttüğü beğeniye göre edebiyat; günlük, gündelik hayatı izlememeli, halkın konuşma dilini kullanmamalı, yüksek ve seçkin bir üslûpla trajik durumları işlemeliydi. Çözümsüz ve önemli sorunlarla karşılaşma ise, büyük sorumluluklar ve yetkiler taşıyan, üstün mevki ve karar yerlerindeki kişiler için söz konusuydu. Böylece klâsisizmin kesin yeğlemeleri ortaya çıkar: Toplumun görgü ve incelik kurallarının kabul edebileceği bir açıklık ölçüsüyle, yüksek üslûpla yazılmış **tragedya**; soylu kişiler dünyası; akla, sağduyuya ve ahlâkın gereklerine uygun hareketlerin tasviri...

● Romantizm daha geniş bir halk kavramından yola çıkmıştı. İlkçağ örnekleri yerine ulusal kaynakları işleyince de tarih açısını kazandı. Türlerin karışmasını (örneğin trajikle komiğin, yüce ile kabanın yanyana bulunabilişi) ilke alınca, gündelik konulara daha çok

yaklaştı. Klâsiğe göre daha çok yaklaştıysa da hayatın gerçeklerinden çok, sanatçının yarattığı özel dünyanın şiirselliğine dikkat ederek. Böylece akımın uygun türleri açığa çıktı: **Tarihî roman** ve **dram.**

● Romanın asıl zaferi ise hemen 150 yıl önce ilk gerçekçi (realist) eserlerin ortaya çıkışıyla başlar ve günümüze kadar sürer. Günlük ve toplumsal gerçeği yansıtmayı amaç edinen roman, 19. yy.ın ilk yarısından başlayarak ilkelerini öteki türlere de aşılamaya; şiiri, tiyatroyu etkileyerek yeni konulara yöneltmeye başlar. Böylece gerçekçiliğin (realizm) ve doğalcılığın (natüralizm) asıl türü **hikâye-roman** olur; çağdaş tiyatro ve sinema da onun ilkelerini sürdürmeye koyulur. Gerçekçiliğinin yeni yorumları da (psikolojik çağrışımlar, bilinç akımı, iç ve dış gözlem olanaklarının kullanımı) türün sınırlarını genişletir.

● Romanın gelişimi; burjuvazinin zaferine, toplum düzeni içinde bireylerin hak ve özgürlük sahibi oluşlarına, eski kast sisteminin yıkılışına, laîk düşüncenin yerleşmesine, insana önem verip saygı duyan demokratik rejimlerin gelişine de bağlıdır. Bu yüzden en önce İngiltere'de önemli eserlere kavuşur; Amerika istiklâli ve Fransız devriminden sonra kendine hayat alanı bulur; aslında 1830 yıllarında romantizm kendi ilkelerini yerleştirirken, o akımın içinde yer almamaya sezgiyle dikkat eden bazı büyük sanatçıların gerçekçi eserleriyle ilk zaferlerini ortaya koyar: Stendhal Kızıl ve Kara (1831). Honoré de Balzac: Eugénie Grandet (1833), Goriot Baba (1834), César Birotteau (1837)... Stendhal: Parma Manastırı (1839); G. Flaubert: Madam Bovary (1857).

● Şüphesiz ki, romantizmin yerini realizme bırakışı, birden olmaz. Yüzyıl boyunca bu iki akımın eserleri örneğin Fransa'da yanyana yürür: V. Hugo: Notre Dame de Paris (1831), Sefiller (1862). Lamartine: Graziella (1849); G. Flaubert: Salambo (1862), Duygusal Eğitim (1896); Emile Zola: Meyhane (1877), Germinal (1885)...

● Avrupa ve dünya ölçüsünde «büyük» romancılar önce İngiliz - Fransız dünyasından sonra Rusya'dan ve Amerika'dan yetişen gerçekçi yazarlar olmuştur. Hatırlatıcı bir kısa listede şu adlar yer alacaktır:

● İngiliz Edebiyatında: Samuel Richardson (1689-1761), Henry Fielding (1707-1754), Jane Austen (1775-1817), Charles Dickens (1812-1870), Emily Bronte (1818-1848), Henry James (1843-1916), Joseph Conrad (1857-1924), James Joyce (1882-1941)...

● Fransız Edebiyatında: Victor Hugo (1802-1885), Stendhal (1783-1842), H. de Balzac (1799-1850), G. Flaubert (1821-1880), Emile

Zola (1840-1902), (hikâyede) Maupassant (1850-1893), M. Proust (1871-1922), A. Gide (1869-1951)...

● Rus Edebiyatında: Gogol (1809-1852), Gonçarov (1812-1891), Turgenyev (1818-1883), Dostoyevski (1821-1881), Tolstoy (1828-1910), M. Gorki (1868-1936), (hikâyede) A. Çehov (1860-1904), İ. Ehrenburg (1891-1967), Şolohov (1905-), Solzenitsin (1918-)...

● Amerikan Edebiyatında: N. Hawtorne (1804-1864), H. Melville (1819-1891), M. Twain (1835-1910), (hikâyede) O. Henry (1862-1910), J. London (1876-1916), Th. Dreiser (1871-1945), J. Dos Passos (1896-1947), W. Faulkner (1897-1962), E. Hemingvay (1898-1961), J. Steinbeck (1902 - 1968)...

● Türk edebiyatında roman, batılılaşma hareketlerine girişilen Tanzimat çağında görünmeye başlar: Taaşşuk-i Talât ve Fıtnat (1872), (Şemsettin Sami) imzasız basılmış ilk roman örneğimizdir. Şimdi yüzüncü yılını dolduran bu başlangıç; Ahmet Mithat'ın, Namık Kemal'in eserleriyle yürür. Toplumumuzda okuyucu kütlesi oluşmamış, özgürlükler ve toplum sorunlarının görülüşü gerçekleşmemiştir henüz. Bu ilk denemelerden sonra Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Halit Ziya Uşaklıgil, Türk romanını II. Meşrutiyet sonrasına ulaştırırlar. 20. yy. da Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa, Reşat Nuri Güntekin, Cumhuriyet sonrasına kadar yürütürler. Hikâyede Uşaklıgil, R. H. Karay, Ömer Seyfettin Sadri Ertem Sabahattin Ali, Memduh Şevket Esendal zinciri Sait Faik Abasıyanık'ın başarısına bağlanır. Türk Edebiyatında roman konusu burada değil, şu eserlerde izlenebilir: Rauf Mutluay: «100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı» (1973); «50 Yılın Türk Edebiyatı» (1973, 3. b. 1976).

Soru 89 : Hikâye ve romanla tiyatro eserlerinin ayrılan özellikleri nelerdir?

● Biraz ilerde göreceğimiz gibi tiyatro çalışmaları her çağda, her yerde -bir oranda- olagelmiştir. Çünkü ister alanda, ister salonda olsun tiyatro, bir işi, eylemi, kişiyi olayı, «seyirciye gösterir ve dinletir...» Tiyatronun edebiyatla ilgili olmayan, yaratıcı bir söz sanatçısına dayanmayan, değiştirilmez bir edebî eserin metnini iletmeyi amaç gözetmiyen çeşitleri de vardır (Karagöz, Ortaoyunu). Ayrıca ilk tiyatro çalışmalarının toplu danslar, oyunlar, şarkılar biçiminde başladığını da biliyoruz. Demek ki tiyatro, edebiyetin uzağında da yaşayabilen bir gösteri tekniğidir; söz sanatının gücünü, tregedya şiirini,

komedya nüktesini, dramatik piyesi temel yapınca, edebiyatın sınırları içine girer. Oysa roman, herşeyden önce bir «kitaptır», okunmak için vardır; yazarının emeği belli işlemlerden geçerek okurun karşısına bir nesne olarak çıkar; böylece romanla okur birbirini bulmuş olur. Onun için de kitapçılık tekniği (basım, yayım); romanların doğuş ve gelişme zamanından ayrı incelenemez. O halde roman kitap aracılığıyla tek okura; tiyatro, sahne çalışmasıyla toplu seyirciye seslenir diyebiliriz.

● Okurun tek, salon seyircisinin toplu bulunuşu eserlerin boyutunu belirler: Bir kitap istediği kadar uzun, kabarık, sayısız cilt halinde olabilir; bu olanak genişliği de romancıya, istediği şeyleri istediği kadar anlatma fırsatını verir. Okur, kitabın karşısında yalnızdır, okuma işini kendi istek ve koşullarına göre ayarlıyabilir, istediği sürece emek verir ya da bırakabilir. Bir salonda toplanan seyirci kümesi ise kendiliğinden bir toplumdur; yapma yollarla bir araya gelmiştir, ancak belli bir süre o koşullarda dinleyici olarak bulunabilir. Onun için tiyatro yazarı anlatmak istediği şeyleri yoğun bir biçimde, kısa sürede göstermeye mecburdur. (Örneğin Namık Kemal 15 perdelik Celâleddin Harzemşah'ı «oynanmak için değil, okunmak için yazdığını» özellikle belirtir.)

● Bir şeyi anlatmak için, o şeyin varlığı gereklidir; bunun için hikâye ve roman, «olmuş olan», kendiliğinden geçmişte kalan, -eğer yaşanmakta olan bir an anlatılıyorsa bile, anlatılan her an zaten yaşanıp bitirilmiş demektir - yaşantıları iletmektedir; onun için de «Anlatı-Tahkiye» yoluna dayalı bir türdür. Tiyatro ise, konularını —daha önceden yazılmış bir eser olarak— onu seyredecek kişilere «olmakta iken» gösterme amacındadır. Böylece romanda okuyucu, esere yabancı ve uzak bir izleyici iken; tiyatro seyircisi eserin içine katılan, onun coşku ve korkusunu paylaşan zamandaş kişidir.

● Romanda her şey sözle iletileceği için, bu alanda, yazarın alanı ve hakkı sonsuzdur. Tasvir gücüyle zamanı, yeri, ortamı, doğayı, kişileri, olayları okurun gözünde canlandırmaya çalışır. Tiyatro tasvirin yerine dekoru, kostümü, makyajı, ışık ve efekt sistemini koyar. Yazarın yapabileceği şey dar bir mekândaki konuşmalarla hareketleri belirlemektir. Gerisi başka kişilere, bu yaratı eserini «icra» yoluyla gerçekleştirecek olan kollektif emeğe kalır. Gerçekten roman, yalnızca romancının eseridir; onda başka kimsenin payı olamaz. Tiyatro eseri, bir roman gibi okunabilirse de, canlanmak, asıl hayatına kavuşmak için sahneye koyarak yorumlayan yönetici'yi, aktör ve akt-

risterin sanat gücünü, başka yardımcı öğelerin başarılı eklemelerini bekler.

● Romancının görüş açısı, anlatarak canlandırma yetkisi de sonsuzdur. «Ben» diye birinci kişi ağzından konuşabilir; «o» diyerek üçüncü kişinin yaşantılarını iletebilir; isterse ikisini karıştırabilir. Bütün olaylarla kişileri içyüzlerine kadar gören, zihinlerinden geçen düşünce ve anıları bilen tanrısal bir güç gibi, değişik mekânlardaki sayısız kişiyi ister iç gözlemle, ister dış gözlemle, isterse bilinç altı bölgeleriyle birlikte anlatısına konu alabilir. Mesafeleri, dünyası sınırsızdır. Tiyatro eseri «temsil edilebilir - oynanabilir» olmanın koşullarıyla sınırlıdır. Sahnede tek yüzüyle gösterilme, görülme zorunluğuna bağlıdır. Bu olanaklara sığmayan konulardan vazgeçilebilir. Onun için örneğin «üç birlik kuralı» roman için akla en son gelen bir durumken tiyatro alanında yüzyıllarca geçerliğini korumuş, yararı da gözlenmiştir. Bu bakımdan roman okuru romancıyı ve romanı bağlayamaz ama tiyatro sahnesiyle salon ve seyirci, tiyatro yazarını koşullandırır; isteği ve sevgisiyle yöneltebilir.

● Romanın tek tek insanlara, tiyatronun kolektif emeklerle topluma sunulmasının yarattığı başka sakıncaları bir yana bırakalım. Romanda yazar hep karşımızdadır. Kendisini ne kadar gizlerse gizlesin biz hep bir sanatçıyla gözgöze olmanın tadını yaşarız. Tiyatroda yazar ortadan kalkabilir; onun düşündüğü kişi, biraz da o rolü oynayan aktörün yorumuyla tek başına bir görevle önümüzdedir. Yazarı unutabiliriz.

● Şimdiye kadarki karşılaştırma noktaları hep romanın yararına, tiyatro eserinin zararına gibi sıralandı. Oysa her yoğunluktan bir güç çıkar. Oyun yazarının sayısız sakıncadan yola çıkarak başarılı bir esere ulaşması ise ona unutulmaz etkiler sağlıyabilir. Burada tiyatro oyuncusu Louis Jouvet'nin birkaç satırına bakabiliriz: «...Her romandan kolayca bir oyun yapılabilir; buna karşılık Andromaque ya da Electra'dan su içinde iki yüz roman çıkarılabilir.. Balzac Eugénie Grandet'yi bitirdiği zaman Mme. Hanska'ya şöyle yazmıştı: 'Moliére cimriliği, ben de Grandet Baba ile cimriyi çizdim.» Böylece eğer bir edebiyatçının elinden çıkmışsa tiyatro eseri, söz sanatının bütün incelikleri ve ustalıklarını (çoğunlukla şiirle yazılmıştır birçok oyun), bütün gücünü ve etkisini taşır. Bu yüzden de hemen her yerde geçerlidir.

● Roman okuyucusunu bekler; tiyatro seyircisine göre hazırlanır. Özellikle az gelişmiş ülkelerde tiyatro, parayı ödeyen kütlelerin beğeni yönünde çoğalır. Öncü eserler dışında ortalıkta geçerli olan, toplum düzeniyle tutarlı, salon kalabalıklarının ligisine uygun, başa-

rısı bilet gişelerince onaylanan eserlerdir. Gerçi öncü romanların da basılma şansına erişmesi, kapitalist düzende hemen aynı mekanizmaya bağlıysa da tiyatro kadar pahalı ve dolaşık değildir bu olanak.

Soru 90 Tiyatro edebiyatı nerede, nasıl başlamıştır? İlk yazarlar ve eserleri?

Kitabımızın adı (Edebiyat Bilgileri), konunun sınırlarını ve içeriğini (muhteva) belirler. Burada her bölüm, yalnızca edebiyat sanatı açısından değerlendirilmektedir. Buna göre tiyatronun, edebî esere dayanmadığı; anonim katkılar ve geleneklerle sürüp gittiği dönemlerden onun için söz edilmiyecektir. Örneğin Metin And'ın «100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi» kitabının başlangıç konuları: «Köylü tiyatrosu geleneği ilk halk tiyatrosu geleneği... her şeyden önce sahnesiz bir tiyatrodur ve yazılı bir metne dayanmazlar... devamlı olmaktan çok takvime ve çeşitli vesilelere dayanır. Kişilerin karakter niteliği olmayıp önceden belirlenmiş, kalıplaşmış tiplere dayanır...» satırlarıyla sunulan bir girişten sonra şu soruların cevaplarını kapsar: «Seyirlik köylü oyunları, köy kuklası, dramatik danslar, hokkabazlık, meddahlık, çengi, köçek ve curcunabazlar, savaş oyunları, Türk kuklası, gölge tiyatrosu, Karagöz, Ortaoyunu, geleneksel halk tiyatrosunun nitelikleri...» (Sayfa 1-75)

● Gerçekten «temsil» (Arapça mesl'den, benzetme, bir şeyin aynını yapma, örnek, oyun, özümleme, bir şeyin adına hareket etme) tekniğine dayanan tiyatro; yazılı belgeler yani tarih öncesinde de var olmuş, sözün sanat düzeyine erişmediği çağlarda —dinden de eski— büyü girişimleriyle başlamış kabul edilir. İlk taklitlerin, dansların, müzikli oyunların, maskelerle kılık değiştirerek sağlanan sihir gücünün... giderek toplumsal alışkanlıklar yani törenler biçimine dönüştüğü dönemlerde tiyatro da söze (edebiyata) kavuşuyor. Böylece tiyatro çalışmalarını A) Söz öncesi törenler, B) Yazılı metne dayalı oyunlar, diye en azından ikiye ayırmak gerekir. Şüphesiz kî toplumların gelişim dönemleri aynı olmadığı için bir yerde sözsüz oyunlar geçerli iken bir başka yerde tiyatro edebiyatı başlamış olabilir.

● Edebiyattan da eski bir sanat olduğu birçok kişice kabul edilen tiyatronun, önce dansa ya da taklit (mimesis) içgüdüsüne dayanmış olması önemli değil; bu kitabın sınırları, ancak tiyatro türünde yaratılmış edebî eserleri konu edinebileceği için. Bu yüzden tarih öncesinden birdenbire M. Ö. 5. yy. a, yazılı tiyatro eserleriyle onların yaratıcılarının bilindiği zamana atlıyoruz. Gerçi Thespis'in (M.Ö. 6. yy.

da yaşadığı ve Yunan tiyatrosunun kurucusu olduğu kabul edilen şair) Diyonisos törenlerini dinsel etkilerden kurtararak sanatsal çabalara dönüştürdüğüne inanılırsa da ilk tiyatro yapılarının da 5. yy. da kurulduğuna sağlam tanıklıklar vardır. Şarkı söyleyip, dans eden bir koro, bir korobaşı ve bir aktörün maskeler takıp kişilikler değiştirerek tantadan yapılmış sahne gerisinde çeşitli hazırlıklarla halk önüne çıktıkları biliniyor. Euripides'in (M. Ö. 486-407) ölümünden yetmiş beş yıl sonra Aristoteles'in yazdığı Poetika, tragedya ve komedya yazarlığı açısından tiyatro sorununa bakmaktadır. O eserde adları anılan tragedya yazarları Agathon (M.Ö. 447-400), Karkinos (Aristoteles'in 160 tragedya yaratan çağdaşı), Astydames (400 tragedyasından sadece 18 dize kalmıştır), Dikaigones, Kallistratos, Timestiheus Kleophon, Philoxenos, Sthenelos, Theodokles... unutulmuş; yalnızca Aiskkhylos (525-456) (90 eserinden 7'si ele geçmiştir). Sophokles 445-385) (44 komedyasının 11'i vardır) ve Menondros (M. Ö. 340-292)un tragedyasının 18'i korunmuştur) eserleri şimdi de okunup oynanabilir.

● Aristoteles'in eserinde anılan komedya yazarlarından Epikharmos, Hegemon, Khionides, Krates, Magnes, Nikokhares, Phormis.. gibi kişilerin de eserleri ele geçmemiş; yalnızca Aristophanes (M. Ö. 445-385) (44 komedyasının 11'i vardır) ve Menandros (M. Ö. 340-292)un bazı eser parçaları edebiyat tarihine konu olabilmiştir.

● Dithirambos şiirinde (Diyonizos'un serüvenlerini anlatan çeşit) insancıl tragedyaya nasıl gidildiği kesinlikle bilinmiyor. Belgelerin gösterdiği, Atina'da Acropolis tapınağının eteklerindeki Diyonizos tiyatrosunda her yıl tiyatro yarışmaları yapıldığı (yılın belli hafta ve günlerindeki panayır ve şenlikler vesilesiyle), üç günlük tragedya ölçüşmelerinde aday yazarların eserlerine ayrı günler ayrıldığıdır. Bugün eserleriyle tanıdığımız üç tragedya yazarının üç yüze yakın oyunundan 33'ü elimizdedir.

● Yunan tiyatrosunda koro («kamu oyunu» efkâr-ı umumiyeyi temsil eder) önceleri 50, sonra 12, en son biçimiyle 15 kişilik bir erkekler topluluğudur; gerektiği zaman kadın kılığına da girerek şarkı söyler, dans eder, ritimli hareketler yapar, gerekli duyguları belirtir. Yazarların, eserlerinde aktörleri artırdıkları oranda önemi azalır gitgide; klâsik çağda yerini seyircinin sağduyusuna bırakır. Günümüz tiyatrosu için geçersiz bir öge olan koro, ilk tragedyalarda seyircileri oyuna yaklaştırır, gerekli yorumları yapar, eyleme karışmadan düşünceyi dile getirir, kişinin iç konuşmasını sağlar, olağan bir tartışma içinde dramatik tartışmayı yürütür, acıları ve dramı şiirleştirerek, özetliyerek seyirciye sunar. Koro bir soyutlama ve genellemedir: tragedyanın istediği gerilimi ve «katharsis»i sağlamaya hizmet eder.

● Koroya dayanan Aiskhylos, tanrılar düzeninin insan hayatını yönetmesini işler; geleneksel ve dinsel konularda açık ve belli bir teze dayanır. Daha karmaşık olayları konu edinen Sophokles tanrısal adaleti tartışmaya vesile verecek şekilde kader sorununu işler; kişiler arasındaki ilişkiler, toplum yapısı içinde öne çıkar. Euripides, öncekilere göre daha çağdaş bir ölçüye dayanmaktadır. İnsanların kendi duygularını ve tutkuları yüzünden trajik durumlara düştüğüne önem vererek gerçekçi yönteme yaklaşır. İç dünyaya (psikolojiye) eğilerek asıl tragedyanın insanın kendi güdüleriyle çatışmasından doğduğuna işaret etmek ister gibidir. Hepsi konularını mitoslardan aldıkları halde en çok eseri günümüze kalan Euripides, tiyatronun topluma dönük gerçekçiliğine önemli bir örnektir.

● M. Ö. 5. yy. da altın çağını yaşıyan Yunan tiyatrosu - kendine göre bir demokrasinin ürünüdür. Sürekli savaşların yarattığı yıkıntılar içinde gittikçe önemini kaybeder ve yeteneksiz yazarların elinde sürdürülür. Rönesans'da doğacak hareketle ilgiyi üstüne çekecek, hümanizma akımıyla incelenecek ve 17. yy. klâsisizminin bağlılığıyla yeniden doğacaktır.

Soru 91 : Tragedya nedir; belirlenmiş kuralları?

● Dilimize girmiş olan Fransızca tragédie-trajedi sözü, Lâtince ve Yunanca'nın tragoedia (keçi derisi giyenlerin şarkısı anlamında olduğu tahmin edilir) kelimesinden geliyor. Edebiyatın, varlıkların ve olayların taklidine (mimesis) dayandığını ileri süren Aristoteles'e göre, taklit edilen kişilerin serüvenlerinin «hareket halinde ve eylem içinde» gösterilmesi esasına dayanır. Bu yüzden tiyatro eserlerinin tümüne drama (Yunanca dram, eylem'den; Fransızca'da drame) da denebilir. Zamanla, korku ve acıma uyandıran olaylarla eleştirilmesi ve aşağılanması gereken gülünç ve kaba durumları ayrı ayrı eserlere konu yapma tutumu yerleşmiştir; aslında klâsik edebiyatların başlıca ilkelerinden biri türleri birbirine karıştırmamaktır. Böylece drama'lar tragedya ve komedya diye ikiye ayrılmış; yalnız bir dönemde korosu satirlerden oluşan yarı acılı yarı gülünç oyunlara lirik dram (satirik dram) denmiştir. Geleneksel dithyrambos'un ilk şeklini hatırlatan satirik dramların, yarışlara aday olan tragedya şairlerinin trilogyalarına (üçlü eser) zorunlu bir ek olması da kabul edilmiş; bu eserlerde koro, kaba ve maskaraca sahneler canlandıran silenos'lardan, satir ve bahke'lerden oluşmuştu (Euripides: Kyklops).

● Bütün şiir türlerinin en güçlü ve etkilisi kabul edilen traged-

yı; ortalama insandan daha iyi olan karakterleri seçerek; soylu ve üstün kişileri hareket halinde göstererek; eski dithyrambos korosuna iki, üç oyuncunun eklenmesiyle diyalogu ön plâna çıkararak; sahne dekorundan yararlanarak; manzum sözün-şiirin etkisini katharsis: kötü tutkuların arıtılması için kullanarak.. gelişir ve kuralları Aristoteles'in Poetika adlı eserinde tespit edilir. Aslında M. Ö. 5. yy. dan sonra duraklar ve eserleri bize kalan üç büyük tragedya şairinden sonra onların etkisini silen güçlü sanatçılar yetişmez. Lâtin edebiyatında Ennius (M. Ö. 240-170), Seneca (M. Ö. 4 ? M. S. 65 ?)'nın eserleri de Yunan yazarlarının ürünleri ayarında değildir. Sadece 17. yy. Fransız klâsikleri Seneca'nın etkisinde kalmışlardır.

● «Epik şiirin sahip olduğu her şey tragedyada vardır; ama tragedyada bulunan her şey epik şiirde yoktur... Ahlâkî bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır... Bu bakımdan tragedya, salt bir hikâye (mythos) değildir... Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir. Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince harmoni'yi, yani şarkıyı ve mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. Bazı bölümlerde yalnız ölçü, bazı bölümlerde ise aynı zamanda müzik ve şarkı kullanılır.. dekoration da tragedyanın bir elemanıdır... karakter ve düşünce, trajik hareketin iki motifi olarak ortaya çıkar; kahramanlar, hareketlerinde bu iki motife uyarak ereklerine (mutluluğa) ulaşırlar ya da ulaşamazlar... Tragedyanın altı elemanından (hikâye-mythos, karakterler, dil, düşünceler, dekor ve müzik) en önemlisi olayların uygun bir şekilde birbirleriyle bağlanmasıdır... Hikâyenin en etkili ögeleri (peripetie) **baht-dönüşleri** ve **tanınmalar**'dır (anagnorisis)... Zaman bakımından tragedya güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zamanda tamamlanmağa çalışır yahut da pek az bunun dışına çıkar... Olayların beklenmedik bir anda birbirini kovalaması **olağanüstü**'yü meydana getirir ki tragedyanın en etkili elemanıdır; olağanüstü kendiliğinden, tesadüf ile ortaya çıkarsa etkisi çok daha büyük olur... **Peripetie**, hareketlerin, düşünülenin tam tersine dönüşmesi; **anagnorisis** (tanınma) ise bilgisizlikten bilgiye geçiştir... Üçüncü eleman acı veren harekettir **(pathos)**... Tragedyanın bölümleri ise **prologos, epeisodien, exodos**, koro **şarkısıdır**; bu da ikiye ayrılır: **parados ve stasimon**... Prolog, tragedyanın koro gelmeden önceki bütün bölümüdür. Epeisodien, iki tam koro şarkısı arasında kalan bütün bölüm. Exodos, arkasında artık hiç bir koro şarkısının bulunmadığı bütün bölüm. Koro şarkıları arasında parodos, bütün koronun toplu olarak söylediği ilk şarkı; stasimon, anapaeste ve trochaeus'u bulunmayan

koro şarkısı; son olarak kommos, sahnede bulunan bütün kişilerin koro ile birlikte söyledikleri bir ağıt... Tragedya korku ve acıma duyguları uyandıran hareketleri taklit etmeli... erdemli kişileri mutluluktan felâkete düşmüş göstermemeli (tersine hiddet uyandırır), kötü kişileri felâketten mutluluğa yükseltmemeli (tragedyanın hiç bir isteğini yerine getirmez), çünkü acıma lâyık olmadığı halde ıstıraba uğramış bir kimse karşısında duyulur; korku da ıstırabı çekenle aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar... kötüden daha çok iyi olan kişinin bir suçla suçlanması ile tragedya için en iyi konudur... acı verici hareketler ise akrabalar arasında olursa tragedyanın aradığı bir durumdur; onun için gelenekteki masalların özü bozulmamalı, şair onlara katacak yeni bir şey bulabilmelidir...

● «Karakterler ahlâk bakımından iyi olmalı... kişiliklerle özellikler uygun düşmeli... zorunluluk ve olasılık yasaları dikkate alınmalı... konu düğümlenip çözülmelidir...» (Aristoteles, Peotika, sayfa 11-85, özet).

● Roma devrinde zayıf örnekleri olan, Ortaçağda tamamen bırakılan, 17. yy. klâsisizm akımıyla yeniden değer kazanan tragedyanın bütün bu özellikleri, şu kısa maddeler özetiyle belirlenebilir: 1 - Söze değer veren bir şiir eseridir. 2 - Amacı, belli duyarlık ve gerginlik haliyle ahlâkî bir etkiye ulaşmaktır. 3 - Konu tarih ve mitoslardan alınırken, 4 - Kişilerin seçkin, üstün yetkililer oluşuna dikkat edilir, 5 - Her tragedya kişisi çözümsüz bir sorun karşısında bırakılır. 6 Genellikle Üç Birlik Kuralına uyulur (24 saatlik olayla konunun son bölümünün ele alınışı; aynı yerde; tragedya kahramanının yaşadığı duruma bağlanan yoğunlukta geçişi), 7 Taklidi etkisiz kılan, seyredende çirkin bir izlenim yapacak bazı olaylar (döğüş, yaralama, ölüm, intihar) sahne dışında geçmiş gibi. 8 - Aynı yüksek ve ince üslûpla konuşan haberciler tarafından sahneye iletilir. 9 17. yy. eserlerinde kalkacak olan koro, kamu oyunu temsil eden bir dlyoiog ögesi olduğu kadar müzikli bölümleri dansederek söyliyen lirik bir katkıdır. 10 - Yunan tragedyaları kesintisiz temsil edilerek yoğun bir etkiye ulaşır; sonrakiler bu örneklere bağlı kalarak genellikle beş perde olacaktır.

● Bir tragedyayı görelim: Oidipus Tyrannos (Kral Oidipus-Sophokles'in eseri, Çev. Badrettin Tuncel, 1959, 2. bası, M. Eğ. B. Yayınları, XXIV + 88 sayfa) (İlkin M. Ö. 430'da oynanmıştır.)

● Thebai şehrinde Oidipus'un sarayının önü, basamaklar ve sunaklar, şehirdeki veba salgınına çare bulması için krala başvurmaya gelen halkın içindeki rahiple Oidipus arasında konuşma; Apollon

tapınağına giden Kreon'un, öldürülmüş eski kralın katillerinin bulunması şartını getirmesi; Oidipus'un suçluyu bulacağına söz vermesi (Zeus rahibi ile halk dışarı çıkar; bu bölüm **prologos**'dur).

● Thebai'li ihtiyarlardan oluşan koro girer; olayları özetliyen ve sezdiren bir şiir-şarkı; sarayından çıkan Oidipus'un korobaşıyla diyaloğu sonra 1. **Epeisodien:** Oidipus'la Teiresias arasındaki konuşma, 2. **Epeisodien:** Oidipus'la Kreon'un tartışması, 3. sü Kronthos'dan gelen habercinin Polybos'un öldüğünü ve Oidipus'un onun öz oğlu olmadığını bildirmesi, 4. **Epeisodien:** Laios'un eski kölesi olan çobanın gelişi ve gerçeği söylemeye mecbur kalışı; Oidipus'un baba katili olduğunu, öz anasıyla evlenmiş bulunduğunu öğrenerek umutsuzluk içinde saraya girişi. Tabii ki bu epizodlar arasında koronun şiir-şarkı ve yorumları yer almaktadır. Nihayet son bölüm **Exodos:** Saraydan çıkan habercinin Oidipus'un gözlerini kör ettiğini, bu işi kendini asmış olan ana-karısı Iokaste'nin saçlarından çıkardığı iğnelerle yaptığını anlatması; kör Oidipus, çocukları, korobaşı ve Kreon'la konuşur, saraya girince son sözleri korobaşı söyler: «Ey Thebaililer, yurttaşlarım! O zorlu muammaları çözen Oidipus'un haline bakın! Çok kudretli bir insandı. Onun mutluluğu bu şehirde hangi vatandaşı imrendirmemişti? Şimdi ne korkunç bir felâket kasırgasıyla sürüklendiğini görün! Onun için, son **gününü görmeden, hiç kimseye mutluluğa ermiş demeyin!»**

● Yunan tragedyalarında alınyazısını boş yere değiştirmeye uğraşan ölümlü insanların kaderle umutsuz çekişmesi; yakın çağ eserlerinde daha çok, kişilerin görevleri, sorumlulukları ile istek ve tutkularının çatışması konu edinilmiştir.

Soru 92 : Tiyatro edebiyatında tragedyanın yerini ne tutar? Ne zaman?

● Klâsik beğeni, türlerin karışmamasını; soylu ve yüce olanla soylu olmadığı için kusurlarla gülünçleşen olayların ayrı ayrı eserlerde (tragedya-komedya) işlenmesini ön gördüğü için romantik anlayışa kadar bu tutum gözetildi. Çeşit çeşit adları ve nitelikleri olmasına karşın bugün **dram** sözüyle topladığımız yeni tiyatro eserleri ise, türlerin ve durumların karışmasını sakıncasız değil, üstelik gerekli sayan bir beğeninin ürünü oldu.

● Victor Hugo'nun Cromwel önsözünde (1827) açıkladığı ilkeler şunlardı: «Dramın özelliği **gerçektir:** Gerçek, iki tipin, yüce ile gülüncün **birleşmesinden** doğar; bu iki tip, dramda olduğu kadar hayatta ve yaradılışta da karşı karşıya gelirler.»

● Dramın da ilk örnekleri Yunan eserleri arasında «satirik dram» adıyla vardı. Ortaçağda kutsal metinleri sahneye uygulayan **liturjik dram** ve halkın hayal gücüyle dinî ilhamı bağdaştıran **mister oyunları** şeklinde yeniden ortaya çıktı. Komik unsura da eşit oranda yer veren **trajî-komedi**'ler klâsisizmin yerleşmesiyle ortadan kalktı. İspanyol yazarı Calderon'un **kutsal dramı**; Lope de Vega ve Cervantes'in **comedia** adını taktıkları tiyatro çeşitleri hem aşk ve şeref sorunlarını konu edinir; hem töreleri hicvederek gülünçlüğe yer verir. İngiltere'de Elizabeth devri dramlarından sonra (Marlowe, Ben Johnson) kundura tamircisinden krala kadar en değişik insan tiplerini ve hayatlarını tutkuları içinde canlandıran Shakespeare'in dramları bu çeşidin en üstün örnekleri sayılır.

● 18. yy. da **Burjuva dramı** doğar; Diderot'nun tanımıyla: «Genel üslûbunda gerçeğe yönelen, hareketli ve dokunaklı olmağa çalışan, kişilerin özel hayatındaki şartları ve çatışmaları canlandıran, ahlâkçı tutumlu mensur dram». Pek bir edebi iddiası bulunmayan, olayların ağlatıcı etkilerine ve halk tiyatrosu geleneklerine yaslanan **melodram** yakın günlere kadar sürer. Lessing ve Goethe gibi Alman yazarlarının klâsik tiyatro kurallarına karşıt tutumda yazdıkları eserlerle, Schiller'in Shakespeare'i örnek alan tarihsel konulu oyunlarıyla **romantik dram** iyice yerleşir. 1830'da Hugo'nun bir eserinin oynanışı (Hernani Savaşı) eski beğeninin ortadan kalkıp ona karşıt yeni bir ölçünün yerleşmesini belirler.

● Yalnızca Romantizm'in ilkelerini sürdüren değil gerçekçiliğin, doğalcılığın, sembolizmin... görüşlerini de sahneye yansıtan bütün tiyatro eserleri, önceleri dram diye anılırken türlerin büsbütün karışımı yüzünden daha çok **piyes** (Fr. Pièce: parça, oda, para, bahşiş... hayattan alınmış bir parça anlamında tiyatro eseri) **oyun** diye anılmaya başlandı. A. de Musset, V. Hugo, A. Dumas Fils, H. Becque, O, Mirabeau gibi yazarların eserleri tragedyayı tamamen bırakan yeni kuşakların çalışmalarıyla artık hep çağdaş tiyatroya dönüşecektir. Tiyatro yazarlarının dram tanımına uyan-uymayan eserleri, günümüz edebiyatlarında şüphesiz daha geniş bir özgürlükle genişletilmekte yeni yeni tiyatro akımları ve ilkeleri doğmaktadır: B. Brecht-Epik Tiyatro...

● Yukarda tragedyayı özetlediğimiz aynı sıra ile dramın niteliklerini maddeleştirebiliriz: 1 Manzum örnekleri olmakla birlikte dram, genellikle mensur bir tiyatro eseridir; söz kadar action-hareketin de önemi vardır. 2 - Amacı hayat gerçeklerini yansıtmak; acınma-gülme, hayranlık-tiksinti, ağlama-gülme gibi davranış karşıtlıkla-

rıyla seyirciyi etkilemektir. 3 - Konu ulusal tarihten, daha çok da zamanın yaşantılarından, günlük hayattan alınır; mitoslar, Yunan-Lâtin tarihi konu edinilmez. 4 Sahneye çıkarılan kişiler her kattan, her sınıftan, her türden olabilir; 5 Kahramanların karşılaştıkları dramatik durumlar, kendi hayatlarının önem ölçüsünaeki olaylarla ilgilidir; yaşamanın her dilinde tiyatroya elverişli bir konu bulunabilir. 6 «Üç Birlik» kuralı bırakılmış; her koşulda rahatlık olanakları sağlanmıştır. 7 Çoğunlukla benzetmeci tutumla oyunlara gerçeklik havası sağlayacak her şeye özen gösterilir; mümkün oldukça bütün olaylar —çirkin bile olsalar— sahnede canlandırılır. 8 Her kişi kendi kültür düzeyine uygun olarak hayatta olduğu gibi doğal konuşur, 9 Koro kalkmıştır; kamu oyu, seyircidir: aktörler halkın karşısında, seyirci yokmuş gibi davranarak etkiyi sağlarlar. Eserin etkisi seyredenlere ustalıkla yansıtılmaya çalışılır. 10 Perde sınırlaması da kalkmıştır. Bir perdeden başlayarak istenilen uzunlukta olabilir; perdeler arası dekor değiştirileceği için, araya uzun zaman aralıklarının girdiği hissedilebileceği için, uygun aralıklar konur. Tiyatronun yardımcı ögeleri artmıştır.

● Batı edebiyatının ötekı türleri gibi tiyatro da edebiyatımıza Tanzimat çağında girmiş; 1859'da Şinasi'nin yazdığı «Şair Evlenmesi» edebiyatımızın ilk piyesi sayılmıştır. Son yüz yıllık Türk tiyatrosu için şu eserlere bakılabilir: Metin And: 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi ve öteki eserleri; R. Mutluay: 100 Soruda Türk Edebiyatı, 100 Soruda 19. yy. Türk Edebiyatı; Refik Ahmet Sevengil: Tanzimat Tiyatrosu; Dr. Niyazi Akı: 19. yy. Türk Tiyatrosu Tarihi; Çağdaş Türk Tiyatrosuna Topiu Bakış; Özdemir Nutku: Dârülbedâyinin Elli Yılı.

Soru 93 : Tiyatro edebiyatının en büyük yazarları olarak kimler tanınır?

● Lâtin komedisini temsil eden Plautus (Öl. M. Ö. 184), Terentius (Öl. M. Ö. 159).

● İtalyan Edebiyatında Goldoni (1707-1793) komedyada; Alfieri (1749-1803) tragedyada önde gelirler. Dramda Manzoni (1785-1873), D'Annunzio, L. Pirandello (1867-1936) başlıca temsilcilerdir.

● İspanyol edebiyatının başlıca tiyatro yazarları: Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1571-1648), Calderon (1600-1681), Zorilla (1817-1893), Garcia Lorca (1898-1936)...

● Fransız edebiyatında önde gelen ustalar: Tragedyada Corne-

ille (1606-1684), Racine (1639-1690); komedya dâhisi Molière (1622-1673); sonra komedide Beaumarchais (1732-1799); dramlarıyla V. Hugo (1802-1885), A. De Musset (1810-1857); natüralizmi tiyatroya uygulayan Henri Becque (1837-1899); sembolizmin sahnedeki etkisini arayan Belçikalı yazar M. Materlinck (1862-1949)... Çağdaş yazarlardan Giraudoux (1882-1944), J. Romains (1885-), Anouilh (1910-), Ionesco (1912-), J. P. Sartre (1905-), A. Camus (1913-1960)...

● İngiliz edebiyatında Marlowe (1564-1593), Ben Johnson (1573-1637) ile parlayan tiyatro, W. Shakespepare'in (1564-1616) sonsuz etkisiyle dünya çapında önem kazanır. Sonraki yazarlar Drydon (1631-1700), O. Wilde (1859-1900), Bernard Shaw (1856-1951), Lady Gregory (1852-1932), J. P. Synge (1871-1909)...

● Alman edebiyatında yazar ve kuramcı Lessing (1729-1781), Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805), Kleist (1777-1811), Hebbel (1813-1883), Sudermann (1875-1928), G. Hauptmann (1862-1946), B. Brecht (1898-1956)...

● Rus edebiyatında Fonvizin (1744-1792), Griboyedov (1795-1829), A. Çehov (1860-1904), Ostrovski (1828-1888), A. Tolstoy (1817-1875), M. Gorki (1868-1936)...

● Danimarka edebiyatında komedya yazarı Holberg (1684-1754), Heiberg (1758-1841), Ochlenchleger (1779-1850)... İsveç edebiyatında Strindberg (1849-1914); Norveç edebiyatında İbsen (1826-1906)...

● Amerikan edebiyatından E. O'Neill (1888-1953), Tennessee Williams (1915-), A. Miller (1915-)...

● Türk Edebiyatında tiyatro konusu için yukarda anılanlardan başka şu eserlere bakılmalıdır: 100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı, 50 Yılın Türk Edebiyatı...

Soru 94 : Düşünce Yazıları adı altında hangi tür ürünler toplanmaktadır?

● Düzyazının (nesir), düşüncelerin iletim ve açıklanmasında; çeşitli nazım ögelerine bağlı kalan şiire göre daha güçlü ve etkili bir anlatım yolu olduğunu söylemiştik. Ne var ki fikir yazıları-düşünce yazıları genel başlığı altında toplanan felsefe ve tarih eserleriyle makale, sohbet, fıkra gibi gazete ürünlerinin; 16. yy. dan sonra çeşitleri çoğalan deneme yazılarının bir toplumun edebiyatında var olabilmesi için gerekli koşullar önemlidir. Örneğin bir toplumda tiyatro çalışma-

larının (ve yazılı eserlerinin) yürümesi için üç kelimede özetlenen niteliklerin varlığı aranır: 1 Yoğunluk (kesafet), 2 - Zenginlik (servet), 3 - Özgürlük (hürriyet). Bugün bile Türkiye'nin 67 ilinden birkaçı dışında hepsinin tiyatrosuz oluşu, yazlık turnelerin birkaç günlük gelgeç gösterilere kalışı, bu üç koşulun üçünün birden gerçekleşmemiş olmasıyla açıklanabilir.

● Düşünce yazıları, adın da belirlediği bir açıklıkla, insan kafasının kuşku duymasına izin verilen zaman ve ortamda doğup gelişebilir. Bu yüzden de Eski Yunan'da başlar, Lâtin edebiyatında yan türlerin sınırlarına sığınır, Ortaçağda kaybolur, Hümanizma ve Rönesansla doğması için gerekli ortam hazırlanınca yeni çağ edebiyatlarının nesir türleri arasında yerini alır.

● Genellikle duygusal edebiyatın (şiirin) çok geçerli olduğu çağlarla toplumlarda düşünce yazıları ve nesir gelişmemiştir. Buna karşılık bilimsel bilgiden felsefî bilgiye yükselme aşamasında edebiyatı bile bir yana bırakarak bağımsız yollarda çoğalmıştır; örneğin Aydınlanma Çağı edebiyatı, özellikle düşünce özü ağır basan eserlerle belirir.

● Eski Yunan edebiyatında epik ve lirik şiirin, büyük tiyatro eserlerinin yanısıra düşünce yazılarının da güçlu bir oranda varlığı, insan toplumlarının bu en iyi gelişmiş dönemine «Altın Çağ» adını verdirecek şekilde seçkin bir örnektir. Gerçekten hemen aynı yüzyıllarda tarihçi Herodotos (M. Ö. 480-425 ?) ve Thukydides (M. Ö. 460-400 ?), Ksenophon (M.Ö. 437-355), hatip Demosthenes (M.Ö. 385-322) ve büyük filozoflar: Sokrates (M.Ö. 469-399), Platon (M.Ö. 429-347), Aristoteles (M. Ö. 384-422)... bundan öncekiler: Thales (M. Ö. 625-545), Anaksimandros (M. Ö. 611-545), Anaksimenes (M. Ö. 585-523), Herakleitos (M. Ö. 540-480), Zenon (M. Ö. 490-430), Empedokles (M. Ö. 492-432), Demokritos (M. Ö. 460-370), Anaksagoras (Doğ. M. O. 500- ?)... aynı zaman diliminde birikmiş, bugünkü uygarlığın, Avrupa düşüncesinin doğuşuna temel olmuşlardır. Konuşma havasıyla yazılmış düşünce yazısına (sohbet-musahebe-söyleşi) en iyi örnek, Platon'un diyalogları olabilir. Bu yazılarda düşüncenin adım adım geliştiği, aydınlık bir sonuca yönelerek sağlam yargılara ulaştığı kolaylıkla görülür.

● İskolastik düşünce sisteminin yürürlükte olduğu zamanlarda düşünce yazılarının doğamıyacağı bellidir. Bu yüzden Avrupa Ortaçağı orada belli bir zamanda biterse de islâmî yönetimin (şeriat) bütünlükle geçerli olduğu toplumumuzda felsefî düşünceye, kuşkuya rastlanmaz. Ancak Tanzimattan sonra Namık Kemal, Montesquieu'den aldığı bir ilkeyi «Bârika-i zafer, müsademe-i efkârdan çıkar» şeklinde

ifade edecek; «Hürriyet Kasidesi»nin ortasına, ötekilerle tutarlılık içinde bulunmayan şu ilginç beyti yerleştirecektir: «Durur ahkâm-ı nusret, ittihâd-ı kalb-i millette / Çıkar âsâr-ı rahmet ihtilâf-ı re'y-i ümmetten.»

● İlk Kanun-i Esâsî'yi başlangıç yaparsak bizde hukuk, siyaset ve düşünce yazılarının en çok yüz yıllık geçmişe dayandığını görürüz. Abdülhamit devrinin suskun duraklamasından sonra basın hayatı, II. Meşrutiyet döneminde (1908-1919) tohumlanacak; Cumhuriyet sonrasında karışık çevirilerle beslenmeye başlayacak; dil-vezin sorunlarıyla uğraşan edebiyatçılar felsefe ve düşünce değerine fazla değer de vermeden çalışacaklardır. Türk edebiyatında düşünce yazılarının gelişimi; 1945'den sonra hızlanır: İkinci Dünya Savaşı bitmiş, sınırlar açılmış; Birleşmiş Milletler Teşkilâtı kurulmuş, İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi yayımlanmış, Türkiye'de siyasî partilerin sayısı bir'in dışına taşmaya başlamış, basın organları çoğalmış, Millî Eğitim Bakanlığının Dünya Edebiyatlarından Klâsikler çevirisi, yeni kuşakların aydınlık bir düşünce özüyle yetişmelerini sağlamaya başlamıştır.

● Bir konuda okuyucuyu aydınlatmak, öğretmek amacıyla ve edebiyat özeni olmadan da yazılabilen uzun yazılara **makale** (ka hecesi kalın-uzun okunur; Arapça kavi: söz'den) dendiğini herkes bilir. Makalelerde amaç, düşünce yaratmaktan çok **bilgi vermek** olduğu için, az çok değişik benzerlerine her çağda, her yerde rastlanabilir ve her gerekli konuda da yazılabilir. Anlatımın açık, kolay anlaşılır, çabuk kavranır bir genellikte oluşu; kişisel üslûp özelliklerinden uzaklaşış... gereklidir. Günümüzde, günlük basının, kişilerin uzmanlıkları konusunda yazdığı yazılarla, vazgeçemediği bir ihtiyaçtır.

● **Fıkra** (Arapça, bir bütünlüğün kendi içinde de bütünlük taşıyan küçük parçası: omur, bend, madde; kısa nikâye..); gazetelerde sürekli yazanların günlük olayları yorumlayıp değerlendirmek amacıyle yayımladıkları kısa, özlü, etkili, halk oyunu ilgilendirmek için ölçülü bir mizah bakışıyla iğneleyici yollardan gerçeğe yöneldikleri bir düşünce yazısıdır. İlk örnekleri suya sabuna dokunmaz güncel iş ve işlemler iken günümüzde özlü değer taşıyan örnekleri çoğalmış; yalnızca gazete sayfalarında kalmayarak kitaplaşmaya da başlamıştır.

● Eskilerin **musahabe, sohbet,** Nurullah Ataç'ın **söyleşi** diye andığı yazı türü; çok kesin olmayan bir düşünce konusunda konuşma edasiyle ve gizli diyaloglarla beslenerek yazılmış ürünlerdendir. Kesin kuralları olmamakla, denemenin gittikçe genişleyen sınırları içine girmekle birlikte eski yazarlarımızın bazı verimlerine dayandırılır; oysa, sohbet denen yazılar çoğunlukla anılar ve izlenimler ka-

rışığıdır. Aslında söyleşileri, makale ile deneme arasında, daha çok ikinciye yakın özgür yazılar saymak gerekir.

● Adını Montaigne'in koyduğu (Essai) **Deneme** ise, makale gibi bilgi vermek için değil düşünce yaratmak, kuşku doğurmak, doğruya giden yolları bulup buldurmak amacında asıl düşünce yazılarıdır. Bilimsel gerçekler dışında hemen bütün konular (hukuk, ahlâk, din, sanat, edebiyat, güzellik, gerçekler, beğeni ölçüleri, toplum sorunları...) kişiden kişiye, zamandan zamana, toplumdan topluma değişebilen değer yargılarıdır. Deneme yazarı, kesin yargılara saplanmayan çok yanlılıkla işlediği konunun gerçeğini arar; bilgileri yoklar, karşılaştırmalar yapar, alıntılara dayanır, okuyucusuyla gizli bir konuşma içinde asıl gerçeğe doğru yaklaşmaya çalışır; fakat bir şeyi ispatlamaya uğraşmaz.

● Edebiyatımızın son yılları özellikle düşünce yazıları çeşidiyle zenginleşmekte; yeni yazarların hepsi, sanat alanında eser yarattıkları türlerin dışında deneme yazılarında buluşmaktaadırlar. Çünkü düşünce için gerekli dil doğmuş; toplum, düşünce üstündeki baskıları biraz olsun kaldırmıştır. (Bkz. Türk Dili Dergisi, Deneme «118», Eleştiri «142, 234» özel sayıları ve yukarda anılan kitaplar.)

Soru 95 : Asıl türlere yardımcı malzeme kabul edilen, bazan başlı başına birer edebiyat türü değeri kazanan çeşitler nelerdir?

● Anlatı (Tahkiye), Temsil (oyun) ve Düşünce (Fikir) türleri dışındakiler; temelde ve amaçta birbirinden ayrılmaz, bu üç tür yazıdan birinin tekniğini uygular. Nesirle (düzyazı) yazılmaları, ortak niteliktir. Birçoğu, bir hikâyenin, bir romanın, bir fikir eserinin içinde farkedilmez bir şekilde yer alabilir. Tek başlarına da —söz sanatının ustalık değerlerini taşıdıkları sürece— sunulabilen, kullanılabilen bağımsızlıkları yok değildir.

● **Biyografya** Yunancadan «hayat yazısı», (Fr. Biographie) yaşaması bilinen gerçek bir kişi ömrünün romanlaştırılmış biçimidir. Bunun için yazar, konusunun gerektirdiği belge ve bilgileri toplar; hayalinden bir şey katmadan, gerekli noktaları açığa çıkaracak yorum ve ayrıntılarla, başından sonuna kadar ilgiyle okunacak bir şekilde anlatır. Özellikle büyük adamların, değerli sanatçıların biyografyaları —kısa tercüme-i hal bilgisi şeklinde olmamak koşuluyla— en çok aranan eserlerin başında gelir. Yazık ki bizim edebiyatımızda örnekleri pek azdır. Biyografya yazarlarının sadece bir araştırıcı, inceleyici olma-

ması, romancı yetenek ve ustalıklarını taşımaları gereklidir. André Maurois'nın, Henri Troyat'nın, Pierre La Mure'ün... biyografyaları gibi. Dünya edebiyatının ilk ve en büyük biyografya yazarı olarak tanınan Plutarkhos'un (M. S. 50-125 ?) «Paralel Hayatlar» (105-115, 26 kitap) eserinde Yunan ve Roma tarihinin biyografyaları yer alır, 4'ü tek kişiye aittir. Biyografya yazarı kendi hayatını konu edinirse ortaya çıkan esere otobiyografya (autobiographie) denir. J. J. Rousseau'nun «İtiraflar» gibi içten eserine benzer olanlar pek sayılıdır. Birçok yazar otobiyografya ögelerini hikâye ve romanlarında kullanır, tüketir, ayrı bir eser yazmak gereğini duymaz.

● Ama her insan geçmişte yaşadığı olaylarla edindiği duygu ve düşünceleri bir zaman sonra hatırladığı gibi bunları anlatmak ihtiyacını duyabilir. Günlük hayatta en yakın geçmişteki olaylardan en uzaktakine kadar dünlerimizin izlenimlerini konuşur dururuz. Bunların yazıya dökülmüş ve edebiyatça değerli olanları birer anı (hâtıra) yazısıdır. Bağımsız parçalar biçiminde olanları kısa ve süreksizdir, bir vesileye bağlıdır. Ama hikâye ve romanlarda anılar, eserin başlıca malzemesini teşkil ederler. Kendileri birer edebiyatçı olmayan kişiler de, yaşadıkları yer ve olaylar eğer başkalarını da ilgilendiriyorsa, anılarını yayımlayarak okuyucu ilgisine kavuşurlar. Özellikle sanatçılara bağlı anılarla memleket kaderini yönetmiş hükümdar, siyasetçi, kumandan... gibi kişilerin yazdıkları, doğallıkla çok ilgi çeker.

● Zamana hiç bir şey tam dayanamaz. Bu bakımdan anıların, aradan geçen zamanın uzunluğuyla orantılı olarak, doğrulukları yitirilebilir. Bunun için anıların, vaktinde tutulmuş **Günlük, Günce** (hâtıra defteri, Journal) gibi yazılı belgelere yaslanması gereği vardır. Bu bakımdan birçok yazar ve siyasetçinin Günlük'leri inanılır kaynaklardır. Aslında hiç bir hâtıra defteri, yazılışı sırasında bir sanat değeri taşıyamaz; eğer okunsun diye yazılıyorsa o zaman da belge değeri ve inanılır doğruluğu azalır. Bununla birlikte sanatçıların birçoğu, yaşanan anıların etki ve izlenimlerini vaktinde kısaca tespit eder, sonra onları işleyerek değerlendirirler. Sanatçının kişiliğinin gizli yanlarını öğrenme ve eserlerindeki bilinmezleri çözme açısından yararlı kılavuzlukları vardır günlük yazıların.

● Bir insanın yoşantısı ve kişiliğini açığa çıkaran belgelerin önemlilerinden biri de **mektup**'lardır. Yazılı haberleşme aracı olarak mektup türü, şüphesiz ki eski önemini yitirmiş; dünyanın hızlı hayatı karşısında gittikçe yerini başka araçlara bırakmıştır. Ne var ki mektuplar en yakın ilişkilerin gerektirdiği içtenlikle dolu olduğu için tam anlamıyla birer belge değerindedir. Üstelik bazı dönemlerde bir edebi-

yat türü olarak özenle hazırlanmış, ayrı bir sanat değeri de yüklenmişlerdir. (Bu konularda bakınız: Türk Dili Dergisinin Günlük Özel Sayısı, 127, Nisan 1962. Tercüme Dergisinin Mektup Özel Sayısı 77-80, 1964).

● Bir edebiyat ve sanat eserinin öznel ve nesnel değerlerini bir başka yazarın inceliyerek ortaya çıkarışı **eleştiri** (tenkid) türünün işidir. Eleştiriyi de bir edebiyat türü sayanlar, sayamayanlar vardır. Özellikle öznel eleştiriyle nesnel eleştirinin çatıştığı günümüzde bu konu iyice tartışmalıdır (Bkz. Türk Dili Dergisinin Eleştiri Özel Sayıları, 142, Temmuz 1963; 234, Mart 1971).

● Anıların vakitli gözlemlerle kişiden çok ülkelerin niteliklerine dönük çeşidi, **Gezi** yazılarını meydana getirir. Evliya Çelebi Seyahatnâmesi, edebiyatımızın en ilginç eserlerinden biridir. Pek bellidir ki bu tür eserlerde görülen yerler kadar gören kişilerin de etkileri ve özellikleri vardır. Özellikle Falih Rıfkı Atay'ın usta işi örnekleri Cumhuriyetten sonra ortaya çıkmıştır. Ondan önceye ait gezi eserlerine sahip değiliz. Gezi kitapları bir coğrafya, bir toplumbilim eseri gibi bilgi kazandırırlarsa da dikkat ve anlatım noktalarıyla edebiyata yaklaşır. Aslında birçok yazarın gezi izlenimleri; hikâye, roman, tiyatro gibi türlerdeki eserlere yansıyan birer birikimdir.

● Kısa, özlü, yoğun, nükteli söyleyişler **Vecize-özdeyiş** diye anılır. Sözlü yazılı güçlü her anlatımda özdeyiş niteliğini taşıyan seçme cümle ve dizelere rastlanabildiği gibi sırf özdeyiş söylemek merakıyla duygu ve düşüncelerini en güzel anlatımın yoğunluğuna emanet eden yazarlar da vardır.

● Bir halka, bir kalabalığa coşku ve etki aşılayan nitelikte söylenen sözler (**Söylev, nutuk**), hitabet türünü teşkil eder. Her yerde, her zaman geçerli olmakla birlikte, ana ve yaşanan zamana çok bağlı nitelikleriyle çabuk kaybolan eserlerdir. Bazıları yazıya geçirilmiştir.

VI. BÖLÜM

YAZMA İLKELERİ

Soru 96 Edebiyat sanatı öğretilebilir mi? Nasıl, ne dereceye kadar?

● Önce iki alıntıdan yola çıkalım. R. W. Emerson'un şöyle bir sözü var: «İnsan türünün derece derece ilerlemesine sebep olan şey, elbette kişisel kazançların meyvelerinin soydan soya geçirilmesidir. Mimiklerle, dille, sonra yazıyla daha sonra da matbaa kitabıyla mutlu teşebbüsler, keşifler, icatlar, sanat ürünleri insandan insana geçmiş, yaşlıdan gence aktarılmış; bilgi ile güç toplana toplana bir kartopu haline gelmiştir. Buna benzer bir olay yoktur hayvanlar âleminde; terbiye görmüş bir köpek, başka bir köpeği eğitemez.»

● J. Steinbeck de şu kanıda: «**Yazmanın bir büyülü yanı varsa** —ki var olduğuna inanıyorum— **kimse** şimdiye değin onu **başkasına aktarabilecek** biçimde bir **formülle açıklayamamıştır.** Öyle sanıyorum ki işin sırrı, yazarın, önemli gördüğü bir şeyi aktarmağa itilmesi; o şeyin acı verecek derecede dışarıya çıkmak istemesidir. Yazar, bunu duyuyorsa bazen —her zaman değil ama— duyduklarını dile getirmenin uygun yolunu **bulabilir.**»

● Görülüyor ki birinci sözde insana özgü eğitim yolu ile yeni kuşaklara insanlığın ortak mirasının bir kısmının aktarılabileceği; ikinci parçada edebiyatın sanat büyüsünü hiç bir formülle açıklanamıyacağı iddiaları vardır. Bu iki söz karşıt değildir, tamamlar birbirini. Soruya başlangıç yaptığımız «Edebiyat Sanatı» sözündeki iki yan gibi: Şüphesiz ki **edebiyatın** birçok şeyi eğitim ve öğretim yoluyla bir insandan bir insana, bir kuşaktan bir kuşağa geçirilebilir: Dil hazinesi, Dilbilgisi: Gramer kuralları, vezin, kafiye, nazım şekli gibi ögeler, türlerin nitelikleri üzerindeki bilgiler, bizden önce yaşamış kuşakların bıraktığı eserlerin incelenişinden çıkarabileceğimiz kurallar ve ilkeler... Ama edebiyatın **sanat** olan yanı: yaratıcı güce, özel yeteneğe, sanatçıya özgü yetilere, esine (ilham); buluş inceliklerine; hiç bir kurala bağlı olmadan yazarın ortaya çıkardığı, ancak o ortaya çıkar-

dıktan sonra başkalarının ondan kurallar yaratmaya çalıştıkları ürünün yalnızca bir kişiye ait olan özelliğine dayanan yanları öğretilemez, aktarılamaz, formüle bağlanamaz.

● Herkesin bir edebiyatçı (yazar, şair) olmıyacağı tabidir; ama herkes edebiyatın önemli aracına, edebiyatı var eden temele ortaktır: DİL. insanlar arasındaki bu anlaşma aracı, bir ulusun ortak mirası olarak ortadadır ve bütün edebiyat eserleri bu malzemeyle doğacak, onunla yaratılacak, onun gücüyle değerlenecektir. O halde edebiyat sanatının asıl temeli olan ifade aracı Dil öğretilebilir. Onun için de İlkokuldan Orta Öğretimin birinci devresi sonuna kadar zorunlu ders olan Türkçe; ikinci devrede de gene dil temeline dayalı «Türk Dili ve Edebiyat» dersleri vardır. Yanısıra eskiden inşâ-tahrir denen; bazılarının «Yazma» dediği, programlarda «Türkçe Kompozisyon» diye adlandırılan bir disiplin. Böylece edebiyat dışı olan dilin öğrenimiyle başlayan dersler; bir noktada sanatsal ifadede kullanılan edebiyat dilinin alanına da girer. Ve uzmanlık için yüksek okullarla üniversitelere gitme eşiğine gelen yurttaşlar, hiç olmazsa «yazılı kültür dilinin» özellik ve zenginliklerini görmüş, bir dereceye kadar kendileri de kullanmış ve uygulamış olurlar.

● Edebiyat eserlerinin bir ulusun bireylerini ve insanları küçükten büyüğe doğru genişleyen çember ve ufuklarda nasıl birleştirebileceğini; ortak duygu ve düşüncelerde kaynaştırabileceğini; insancıl değerlere yücelten bir ölçü birliğiyle insanlaştırabileceğini ise daha önce gördük. Bu açıdan her biri ayrı ayrı bizi aşan edebî eserlerin okunup incelenişi; duygularımızı eğitir, düşüncelerimizi zenginleştirir, beğenimizi inceltir. Onun için yalnızca okuma yoluyla bile yapılsa, edebiyat öğretimi —şüphesiz ki bir dereceye kadar— insanları sanatın incelik sınırlarına kadar götürebilir. Buna artık edebiyat bilgileri değil, «edebiyat eğitimi» diyeceğiz. Yani edebiyat eserlerine ait kural ve bilgilerin incelenişi değil; bir sanat eserini okuma ya da onu seyretmenin insana kazandırdığı öz değer.

● Bu bakımdan Türk Dili ve Edebiyatı dersleriyle (Türkçe Kompozisyon'la birlikte) önce 1 - Ulusal dili bireylere kazandıran yanına önem verilerek, 2 Edebiyat eserlerindeki zenginliği gösterilebilir. Doğrudan doğruya metin okumaya dayanması gereken bu çalışmaların tarihsel yöntemle yapılması, çeşitli sakıncalar getirmektedir. En başta ulusumuzun özel kaderinin yansıdığı konu: Dilimizin oluşumu bakımından. Çünkü ilk yazılı belgelerine 8. yy. da rastladığımız Türkçe, özellikle İslâm uygarlığı etkisi ve Anadolu kültürünün eklenmesiyle niteliklerini değiştirmiş, yüzyıllar boyu bizim şimdi anlıyamadığımız, anlıyamıyacağımız karışıklıklara sürüklenmiştir. Bir dereceye ka-

dar bu eski dilin (Osmanlıca) öğrenilmesi de gereklidir. Ne var ki ortaokul ve liselerdeki öğrenim çağı, bunun gereğine inanmıyacak kadar güncel coşkular içindedir; kaldı ki eski altabe ve yazım (imlâ) sistemine bağlı olan bu özelliklerin öğretimi de hemen hemen imkânsızdır. Eski edebiyat eserlerimizin (Divan Edebiyatı) bu özel dille yazılmış olması, çağlar aşırı bir zorlamayla öğrencilere Osmanlıcanın bazı kurallarını ve ölmüş kelimelerini de öğretmek zorunluğunu getirmektedir. Ancak hayat fırsatlarının sağlıyabileceği bu olgunluğu, belli bir öğrenim çağının eğilimlerini zorlayarak gerçekleştirmeğe çalışmak, işi yokuşa sürmektir. Böylece eski dilin güçlüklerini çözme serüvenine dalan meraklar, edebiyat eserinin özünü yitirmekte, okuyup anlama, anladığını anlatma yeteneklerini geliştirememektedirler. Oysa dilce bize daha yakın, düşünce bakımından çağdaş eserlere ağırlık verilerek, asıl amaca kısa ve gerçekçi bir yoldan gidilebilir.

● Ulusumuzun tarih boyunca yarattığı üstün eserleri tanıma, tanıtma, öğretme ilkesi; uluslaşma çağından önceki dönemlerde yaratılmış ürünlerin Türkçe'ye uymayan, çok uzak kalan, çağdaş beğeniye karşıt bulunan, üstelik düşünce özü de taşımayan, ayrıca sayısız belâgat kuralıyla yüklü örneklerini zorunlu kılmakta; bir eserdeki güzelliğin değerleri araştırılırken geçersiz bir yığın bilginin verilmesini gerektirmektedir. Bunun için okullarımızda Türk Dili ve Edebiyatı öğretimi amacına ulaşamamakta; öğrenci eski dille yenisinin, eski imlâ ile bugünkünün, eski edebiyat beğenisi ile şimdikinin karşıtlıkları ortasında «doğru düşünür, doğru anlar, bildiğini doğru anlatır» duruma getirilememektedir.

● Dil ve beğeni değişikliğinin; çağdışı ölçüleri örnek edinmenin zorunlu sonuçlarıyla asıl amaç **«edebiyatın eğitimi»**, hiç bir zaman sağlanamamaktadır. Oysa edebiyat sanatının öğretilebilmesi —sanatsal yaratış yeteneği bir yana— ancak dil ve düşüncede çağdaş geçerlilikleri yaşatan metinlerle, edebiyat eserleriyle mümkündür. Burada dilimizin geçirdiği ilginç ve eşi olmayan serüvene dokunmak gereği vardır.

Soru 97 : Türkçe nasıl bir dildir? Hangi yabancı dillerin etkisine ne ölçüde girmiş, onlardan neler almıştır?

● Ural-Altay dil ailesinden olan Türkçe bitişken (iltisaklı) bir dildir; değişmez kuralı, kök'ün başta kalması, önek almaması, ancak sonuna ekler konarak yeni kelimeler türetilebilmesidir (Akraba dilleri; **Uralca:** Fin-Ugur; Fince, Lâponca, Mordv, Çeremis, Ziryan, Votyak.

Vogul, Ostça, Macarca, Samoyetçe, Yurak. **Altayca:** Moğolca, Tunguzca, Mançurya dili, Golde, Lomut. **Türkçenin Lehçeleri:** Avrupa Türkçesi -Batı Oğuzca- Anadolu Lehçesi; Asya Lehçesi; Çavuşça, Yakutça, Özbekçe, Kırgızca, Kazakça, Başkırtça, Azeri Lehçesi, Doğu Türkçesinin ayrıntılı ağızları...)

● Tarih ve coğrafya talihiyle Türkçe, 10. yy. dan bu yana, önce Hint-Avrupa dil ailesinden İran dilinin (Farsça) ve Doğu Sâmî dil kolundan Arapça'nın etkisine girmiştir. Yapı özellikleri bakımından hiç benzemediği bu iki dil ailesinin, sanat-edebiyat-devlet dilleri olarak üstünlüğü, Türk aydınlarına tartışmasız bir kabulle onların etkisini kabul ettirmiş; din (Kuran) ve alfabe (Arap alfabesi) değişikliğiyle Türkçe, kendi benliğini büsbütün yitirecek karışıklıklara uğramıştır. 10. yy. la 20. yy. arasında bin yıllık zaman, dilimizin Farsça-Arapça karşısındaki gizli ve uzun savaşıyla doludur. (Bu arada Anadolu Rumcasının, komşu diller Kürtçe, İtalyanca, Ermenice, Yahudice, Slâvca... gibi serpintisi gelebilecek yakınlıkların etkilerini söz konusu etmiyebiliriz.)

● Aslında her dil her dilden kelime (söz) alabilir; bunun büyük bir sakıncası olmamalıdır. Eğer alınan kelimeler girdikleri dilin kurallarına uydurularak benimsenirse. Söz gelimi nerdübân şimdi merdiven olmuştur; cihar-şenbih-çarşamba, penç şenbih perşembe, bâzür-pazar.. Bu bakımdan Türkçe'nin ana sorunu, yabancı kelimelerin istilâsına uğramış olması değildir. Bu tedahülü doğal saymak gerekir; Arapça'dan din, Farsça'dan sanat-edebiyat dünyasının bütün kelimelerini alabilirdik. Eğer Yunus Emre'nin yol gösterdiği şekilde onları özümleyip dilimizin yapısına uydurabilseydik...

● Oysa Kuran metninin değiştirilmez oluşu, Arapça'ya da bir kutsallık getirmiş; fetvâ yetkisindeki medrese ulemâsı, Arapça dil değerlerini «dokunulmaz» sayarak dilimizin özümseme yeteneğini engellemişlerdir. «Galat-ı meşhur lûgat-ı fasihden yeğdir: Genel yanlış kurala bağlı doğruluktan daha iyidir» formülü, çok yakın zamonların bilincidir Yüzyıllarca dilimize hiç uymayan Arap alfabe sistemiyle yazılan Türkçe, kendi yazımını (imlâ), söylenişini (telâffuz), türeyişini (iştikak), çoğul kurallarını (cemi), isim ve sıfat tamlamalarını... yitirmiştir.

● Bir de aruz vezninin etkisi var. Dilimize uymayan hece ayırımını gerçekleştirmek, imâlesiz şiirler söyliyebilmek... gibi gereklerle —ulusal bilinç uyanmış olmadığı için— ortak ümmet uygarlığının bütün dil değerleri sakıncasızca alınmış, böylece «Osmanlıca» doğmuştur. Eğer Osmanlı devleti, ulusal bir devlet olsaydı, gelişiminin belli bir döneminde, unsur-i aslî-millet-i hâkime'sine dayanarak dilini kur-

tarmayı amaç edinebilirdi. Sonuna kadar Osmanlıcı-Ümmetçi-İslâmcı kalmakla, imparatorluk düzeni içinde bazı değerlerin yaşatılabileceği düşünüldü. Yirmizinci yüzyılın başlarında bile ulusal bilinç ve dil hareketi tam anlamiyle uyanmış değildi. Tanzimatla başlayan sadeleşmeyi Atatürk'ün devlet politikası yaptığı özleştirme aşamasına getirmekte çok geç kalmış olduğumuz için, dil sorunumuz bugün de sürer gibidir. Gerçi özleşme yolunda büyük adımlar atılmışsa da bu kısa sürede **tarama, derleme, türetme** yollarıyla yeni ve zengin bir dil kazanmaya olanak bulunamayacağı doğaldır. Hâlâ süren yazım-imlâ, söyleyiş-telâffuz, türetme tartışmaları ise kesinlikle özleşme hareketinin zaferiyle bitecektir, bundan kimse kuşku duymamalıdır. Ne var ki bir de şimdi batı dillerinden alınan kelimelerin, beraberlerinde sürüklediği bazı alışkanlıklar da var. Bir «dil gümrüğü»nün gereği açıktır.

● Farsça, Arapça'nın içine geniş oranda karıştığı, hem kelimeler hem dil kuralları bakımından yabancılaşmış Türkçenin yazılı anına (13. - 20. yy.), **Osmanlıca** adını vermek yanlış olmamalıdır. Hanedan-ı âl-i Osman, Devlet-i âliye-i Osmanâyie gibi bu dil de ümmet çağının bir mirası olarak yaşamış; yerini uluslaşma döneminin «Türkçe konuşma Dili»ne bırakmıştır. Şimdiki sorunumuz, yalın ve arı konuşma dilini bir yazı dili haline getirmek; Türkçe'yi bir edebiyat ve sanat dili haline eriştirecek zenginlik ve işlekliği sağlamaktır.

● Türkçeye islâmlık uygarlığı etkisiyle giren «yabancılıklar»ı, 1 - Alfabe, 2 - Yazım sistemi (imlâ kuralları), 3 - Türk hançeresine aykırı zorlamalarla söyleyip okuma (telâffuz), 4 Kelimeler, diye niteleyebilseydik, korkutucu bir durumla karşılaşmamış olurduk. Ama dilimizin kurallarının unutulmasıyla yapıca yabancı ve uyumsuz olan başka dillerin kurallarını olma zorunluğu, Türkçe'yi yüzyıllarca ihmale ve işlenmemişliğe mahkûm edecektir, 5 - Yabancı çoğul yapma usulleri, 6 - Yabancı türetme kuralları, 7 - Yabancı isim tamlamaları, 8 - Yabancı sıfat tamlamaları, 9 Yabancı ön-ekler, bileşik kelimeler, bağlaçlar, edatlar, 10 - Türkçe'de hiç bulunmayan erkeklik-dişilik ayrımı ve tamlamalardaki cins uygunluğu kuralı... Bütün bu dil istilâsına karşın Türkçe'yi ayakta tutan güç: fiil çekiminin sağlam sistemi, her yabancı kelimeden bir fiil yapabilme yeteneği (yardımcı fiiller zenginliği), canlı kalan köklerle işlekliğini yitirmemiş olan ekler... olacaktır.

● Bir «Edebiyat Bilgileri» kitabının, eski dilin bazı kurallarını da hatırlatma kolaylığı taşımasını gerekli gördüğüm için burada başlıcalarını anıp, birkaç örnekle tanıtmak yoluna gidiyorum. Az çok değişikliklerle Türk aydınlarının uyarladıkları ama yabancılıklarını koruyan

kelimeler, Arapça-Farsça'nın sıkıca saklanmış kurallarıyla birlikte kullanılınca özellikle bugünkü kuşaklar için iyice uzak örnekler olmaktadır. Arap alfabesindeki Huruf-i kameriye (ay harfleri), hurûf-i şem siyye (güneş harfleri) gibi ayrıntılara gitmek, bugün için gerekli değildir. Bazı dış kalıpları tanımanın kolaylıklar vereceği, dikkat yoğunlaşmalarıyla pratik öğrenme yolları sağlıyacağı... düşünülebilir.

● Arapça kurala göre yapılan isim tamlamalarında —Türkçe'nin tersine— tamlanan (belirtilen) başa, tamlayan (belirten) sona gelir; aradaki **el** harf-i tarifi, duruma göre **ül** olabileceği gibi, ikinci kelimenin ilk harfine de dönüşebilir: Rabb-ül âlemn (âlemlerin tanrısı), kabl-ettarih (tarih öncesi), beyn-el milel (uluslar arası), taht-el arz (yerin altı), müfti-ül enam (halkın müftüsü), seyf-el din (din'in kılıcı), dâr-üş şafaka (şefkat yuvası)...

● Arapça kurala göre yapılan sıfat tamlamalarında —Türkçenin tersine— sıfat (niteliyen) başa değil sona; (nitelenen) sona değil başa gelir. İsim tamlamasındaki el, ül takısı korunur; oysa Türkçe sıfat tamlamaları hiç bir ek taşımaz: hacer-ül esved (kara taş). (Farsça'ya göre çok az kullanılmıştır).

● Farsça isim tamlamalarında (terkib-i izâfi) —Türkçe'nin tersine— tamlanan başta, tamlayan sondadır; arada **-i**, **-ı** harfi okunur, yazıda gösterilmezdi. Bugünkü öğretim dilinde bu tamlamaları, yazıda -i, ı- takılarını koruyarak gösteriyoruz: Leyle-i firak (ayrılık gecesi), hâne-i peder (baba evi), şir-i mâder (ana sütü), Divan-ı Fuzûli (Fuzûli Divanı)...

● Farsça sıfat tamlamalarında (terkib-i tavsifi) —Türkçe'nin tersine— isim başta, sıfat sondadır: aradaki -i, -ı harfi okunuşta belirtilir: Bahr-ı sefid (Akdeniz), Bahr-ı siyah (Karadeniz), Bahr-i ahmer (Kızıldeniz), Hilâl-i ahmer (Kızılay), İnsan-ı kâmil (Olgun insan), nesl-i sâbık (eski kuşak), ecdâd-ı azime (ulu atalar), Kanun-i esâsî (Anayasa)...

● Farsça kelimeler canlı varlıklara ait iseler, kendi dillerinin kuralına uyularak A - sonlarına **-an** cki eklenerek, B - kelimenin sonu a, i, u ile bitiyorsa **-yan** takılarak, C - Kelime e ile bitiyorsa **-gân** konularak çoğul yapılır. (Bazı Arap köklü kelimelere de aynı kural uygulanmıştır): âdilân (adaletli kişiler), alâkadaran (ilgililer), alilan (sakatlar), bedbinan (karamsarlar), bedhâhân (Kötücüller), bendegân (kullar), birâderan (kardeşler)...

● Farsça nisbet edatı **-âne**, sonuna eklendiği kelimeyi —Türkçe'de -ce, -cesine ekleriyle yaptığımız gibi— zarf biçimine sokar: Âkilâne (akıllıca), bîtarafâne (tarafsızca), cesurâne (korkusuzca), dostane

(arkadaşça), fedakârâne (özgeçiyle), gaafilâne (bilmeksizin), hâinâne (alçakça), hürmetkârâne (saygılıca), kâmilâne (olgunca), müessirâne (etkilice), nâzikâne (incelikle), pederâne (babaca), sâfiyâne (safça) şahâne (şaha özgü), vâzıhane (açıkça)...

● Arapça çoğul takısı -at, dişil (müennes) kelimelerle, masdarların (isim fiil), sıfatların, ulaç (bağ fiil) ve ortaçların (sıfat fiil) sonuna takılabilir; Hâdisat (olaylar), hafriyyat (kazılar), haşerat (böcekler), hâtırat (anılar), ıslahat (reformlar), ifşaat (açıklamaları), nazariyyat (kuramlar), tâkibat (izlemeler), tanzimat (düzenlemeler), tahsisat (ödenekler), taksirat (kusurlar), vâridat (gelirler), vukuat (olaylar), zâyiat (kayıplar)...

● Arapça kökten kelimelere takılan **-en** eki, kelimeleri zarf yapar: Bahren (denizle), bedenen (bedenle), binâen (dayanarak), cebren (zorla), dahilen (içten), gıyaben (görmeksizin), hilkaten (yaradılıştan), hükmen (yargıyla), istıcâlen (ivedilikle), irticâlen (doğaçtan), kasden (bilerek) meyûsen (umutsuzca), nispeten (oranla), rabian (dördüncü olarak), sehven (yanlışlıkla), tahminen (oranlıyarak), zeylen (ek olarak)...

● Arapça bir çoğul eki daha vardır: **-în (-un)**: âbidîn (kullar), hâkimîn (egemenler, yargıçlar), kâtibîn (sekreterler), müneccimîn (yıldız falcıları), sâirîn (başkaları), zâirîn (ziyaretçiler)...

● Farsça kelimelerin başına konan **bî-** öneki, olumsuzluk, yokluk anlamı katar (Türkçe'de -sız, maz- ekleriyle yapılan kelimeler): Bitâp (güçsüz), bîgünah (günahsız), bîâşiyân (yuvasız), bîâb (susuz, kuru), bîaman (amansız, acımaz), bîâr (utanmaz), bâbahâ (baha biçilmez), bîbedel (benzersiz)...

● Farsça **-be** edatı ile (kelimelere -e halini verir; -e kadar anlamını katar), Arapça kelimelerin başına konabilen **bi-** eki aynı görevi görürler: dest-be dest (elele), tâ-be sabah (sabaha kadar), bihakkın (hakkiyle), bi-l-münasebe (ilgisiyle), bi-t-tabi (doğallıkla), bi-n-netice (sonuç olarak), bi-avni (yardımıyla), bi-emr-illâh (tanrının buyruğuyla)...

● Bazı ad ve sıfatların sonuna katılan **Farsça -î**, (yâ-i masdariye) ism-i masdar yapmaya yarar: agâhî (uyanıklık, bilirlik) bahtiyârî (mutluluk), bedbînî (kötümserlik), bîgünahî (günahsızlık), bîkararî (kararsızlık), hodbînî (benciillik), lâkaydî (ilgisizlik) nâçarî (çaresizlik), nikbînî (iyimserlik), serbestî (bağımsızlık)...

● Arapça kelimelerin sonuna eklenen **-î** ise, ism-i mensup denilen sıfatları yaratır; ilgi, ilişik, oran ve yer bildirir; birine bağlar. Sesli harfle biten kelimelerin sonuna gelince **-vî** biçimine dönüşür. (Yây-ı nisbî): Askerî (askerliğe ait), bedenî (vücutla ilgili), efsânevî

(efsanelerle ilgili, zirâi (tarımsal), iktisadî (ekonomik), içtimaî (toplumsal)...

● Kelimelerin sonuna eklenen **-eyn**, katıldığı kelimeye ikilik anlamı katar, çift olduğunu belirtir: ebeveyn (ana oaba), memleketeyn (iki ülke)...

● Ayrı, başka, değişik, diğer... anlamındaki **gayr** kelimesi Arapça sıfatların başına eklenince olumsuzluk anlamı katar (-siz, değil...): Gayr-ı kaabil (olmaz, olanaksız), gayr-ı müslım (müslüman değil), gayr-ı menkul (taşınamaz), gayr-ı mahdud (sınırsız)...

● Farsça **nâ-** öneki ise aynı görevle kullanılır; kelimenin başına takılınca olumsuzluk (nefiy) anlamını getirir; bı- önekinden ayrıldığı, çok kesin olmayışı, olumsuzluk durumunu bildirişi sıfatlarla fiilden türemiş kelimelerin başına konabilişidir: Nâ-pâk (temiz olmayan), nâpuhte (pişmemiş, mecazen olgun olmayan, ham insan), nâ-âşnâ (bilinmeyen), nâ-bekâr (işsiz, işe yaramaz), nâ-bercâ: nâ-becâ (yersiz, yolsuz, gereksiz)...

● Burada hatırlatılan bazı dil kuralları, onları kullanmak ve yaşatmak için değil, edebiyat eserlerimizde rastladığımız eski kelimelerin anlamlarını bulmakta kolaylık sağlamak içindir. Çünkü Özleşme akımıyla Türkçe'de artık pek az yabancı öğe kalmış, kalıp halinde tutunmuş olan bazı kelimelerdeki yabancı kural gerekleri de gittikçe azalmıştır. Bugünkü değişmez ilkemiz; hangi dilden gelmiş olursa olsun yabancı kelimelerin Türkçe'nin dil kurallarına göre benimsenmesidir. Ama bin yıllık bir geçmişin etkileri kolay kolay silinemez; üstelik edebiyat metinlerini değiştirme elimizde olmadığına göre, bugünkü dile aktarma yaparken bazı eski kullanımları da bilmek gerekir.

● İslâmlık öncesi Türkçe'nin özellikleri, İslâm uygarlığı etkisinde dilimizin bozulma ve karışma aşamaları, Divan şiir ve inşâ dilinin nitelikleri, halk konuşma dilinde kalan Türkçe'nin kelime üretme gücünün zayıflatılması, Tanzimattan sonra başlayan sadeleşme hareketi, Ömer Seyfettin'in giriştiği «Yeni Lisan» akımı, Ziya Gökalp ve Türkçülerin düşünceleri, «Tasfiyeciler»in teklifleri, 1928 Harf devriminin gerekleri, Türk Dili Tetkik Cemiyetinin Türk Dil Kurumu'na dönüşmesi, Atatürk'ün yerleşmesini istediği Dil Devrimi, Dil Bayramı (26 eylül), Özleşmenin nedenleri, karşı görüştekilerin ilkeleri, kültür dilinin zayıflamasına karşı önlemler, bugünkü dil sorunu, toplum ve yazın hayatımızdaki karşıt tutumlar, tutucuların destekleri... gibi konular bu kitabın değil, Türk Edebiyat Tarihinin bölümleridir. Metinlere dayanarak açıklamalı, karşılaştırmalarla dil sorunları açığa çıkarılmalıdır. Burada «Edebiyat Bilgileri» açısından «Özleşme» kavramının sı-

nırlarını, amaçlarını, edebiyatımıza getirdiği yeni durumları anıp geçeceğiz. Çünkü bu değişiklik ve devrimin sarsıntısını asıl yaşayanlar, yetişmekte olan ve yetişecek kuşaklardır. Çünkü öğrenim, öğretim, eğitim... dilden başka şeyle gerçekleşemez.

● Türkçede Özleşme; kelime zenginliği yapı ve kurallar bakımından; dilimizin benliğine kavuşması, bağımsızlığını sağlaması demektir. Bu yolda, dilimize girmiş bütün **yabancı** ögeler ayıklanacak değildir (Tasfiyecilik); buna olanak da yoktur. Yüzyıllardır Türkçe'ye karışmış sayısız şey bulunabilir; ne var ki bunların büyük çoğunluğu dilimizin kurallarına (yazım, söyleyiş, türetme, çekim) uyarlanmış bulunduğu için yabancılıkları ayırdedilmez durumdadır. Bu durumu Ziya Gökalp, «Türkçeleşmiş, Türkçe'dir» dizesiyle bir çözüme bağlamıştı.

● En eski zamanlardan bugüne yazılmış eserlerimiz **taranarak**, halk ağzındaki sözlü kullanımlar **derlenerek** canlı kaynaklar edinebiliriz. Bu olanaklara dayanarak gerekli sözleri meydana getirmek için dilimizin canlı köklerine işlek ekler katarak **türetme** yapabiliriz. Bu arada yabancılıkları kaybolmuş kelimeleri dilimizin kurallarına göre yazıp okuyarak, zorunlu olmadıkça yabancı sözleri kullanmıyarak, bir dil bilincinde birleşebiliriz. Şüphesiz ki Türkçe'nin Batı kolu, Anadolu ve Rumeli'de konuşulmakta olan geçerli yanı esas alınacak, eski Orta Asyo kaynaklarına gitmekte acele edilmiyecektir. Ama gerektiği zaman en eski Türkçe kaynaklardan yararlanmakta da önemli sakıncalar yoktur. İşte bu tutarlı ve sürekli akıma, Özleşme diyoruz. Bu bakımdan «Öz Türkçe» diye bir ayırıma da gerek yoktur. Yapı ve kural bakımından dilimize aykırı olmayan ve özümsenmiş bulunan her şeyi Türkçe kabul etmek, en doğru tutum; dilimize her zaman Türkçe demek en doğru yoldur.

Soru 98 Türkçe Kompozisyon öğrenim ve eğitimi hangi temellere dayanır? İyi alışkanlıklarla ne gibi bir amaca yönelir?

● En az yüz yıl önce başlamış olan bilinçlenme aşamalarının yakınılarından bir iki örnekle başlıyalım. Ziya Paşa, «Şiir ve İnşâ» makalesinde (1868), batı dünyasını görmüş bir Osmanlı aydınının yakaladığı çelişkileri ortaya koyar: «...Taaccübe şayan değil midir ki (şaşılmaz mı ki) bizde yazı bilmek başka, kâtib olmak (yazıcı olmak) gene başkadır... Halbuki sair (başka) lisanlarda (dillerde) yazı ve imlâ (yazım kuralları) bilen kâtip olur (yazı yazabilir). Vâkıâ (gerçi) her lisanda edîb (edebiyatçı, yazar, sanatçı) olmak hayli mâlûmata (bilgilere, yeteneklere) tevakkuf ederse de (bağlıysa da), âdeta (doğallıkla)

muradını (isteğini) kâğıt üzerinde ifade etmek (anlatmak) için yazı yazmak kifayet eder (yeter). Bizde ise yazı öğrendikten maada (başka) birçok şeyler daha bilmek lâzım gelir (gerekir). Evvelâ (önce) Türkçe imlâ bilinmelidir. Halbuki en güç şey budur. Zira (çünkü) vaktiyle Türkçe'ye mahsus (özgü) lügat kitabı (sözlük) yapılmamış ve Osmanlılar milel-i sâireyi (öteki ulusları) dâire-i hükümetlerine (yönetim çevrelerine) aldıkça herbirinde gördükleri yeni şeylerin isimlerini (adlarını) ol milletin (ulusun) lisanından alıp az çok bozarak kullanmış ve her kâtib bir lügati (sözü)... kendince yazmış olduğundan imlâ öğrenecek kimse evvel-i emirde (her şeyden önce) bunların hangisine tâbi olacağında (uyacağında) mütehayyir olur (şaşa kalır)...» Makalenin devamında yazar, imlâ öğrenmenin imkânsızlığı kadar üç dilin kurallarını edinmede ve Bâbıâlî kalemlerinin (devlet dairelerinin) geçerli saydıkları yazı kurallarının bilinmesinde sayısız güçlükler bulunduğunu belirtir.

● Türk diline yaptığı sayısız hizmetle (sözlük, ansiklopedi, çeviri, sadeleşme, yazarlık bilinci..) anılan Şemsettin Sami, çıkardığı dergilerden birinde şöyle der: «Bizde ise inşânın —herkesin alıştığı tabirle söyliyelim— kitabetin (yazı yazma kurallarının) mektepte (okulda) tahsil olunamamakta (öğrenilememekte) olduğu görülmektedir. Yalnız mekteb-i iptidâiden (ilkokuldan) değil mekâtib-i âliyeden (yüksek okullardan) çıkmış adamların bile inşâdan (düzyazıdan) bibehre (habersiz) olup ehibbadan (tanıdıklardan) aldıkları mektuplara iki satırlık bir cevap vermek için bir kâtibe (yazı yazmayı bilen kişi) müracaata (başvurmaya) mecbur oldukları maateessüf (yazık ki) görülüyor.. Bu hal (durum) bize birçok 'cahil kâtipler' (bilgisiz yazıcılar) ve birçok da 'ümmî âlimler' (okur yazar olmayan bilginler) kazandırıyor..» (Hafta 2, 1881)

● Falih Rıfkı Atay'ın yazılarından birinden birkaç satır: «...Bir büyük yanlış içinde idik; belki de hâlâ içindeyiz. Yazmak, her şeyde, bir rapor yazmakta bile edebiyat terbiyesine ihtiyaç gösteren bir şeydir. Halbuki biz sadece sanat eseri yazmak için edebiyat terbiyesi görmeye ihtiyaç olduğunu sanıyoruz. Tıp kitabı, geometri kitabı, coğrafya kitabı, hatta fen kitabı yazmak için buna ne lüzum var? Bu yanlışlığın şimdi de devam etmekte olduğunu söylemezsek doğru olmaz...» (Ulus, 1 temmuz 1943).

● Onun için yıllardır uygulanmak istenen Türkçe Kompozisyon çalışmalarının amaçları şimdi şöyle belirlenmiştir: «Dil ve edebiyat öğretiminde öğrencilerin ilerleme dereceleri, kendilerini ifade edişlerinden anlaşılır. Şu halde okumanın ve dil ile ilgili öbür çalışmaların baş-

lıca hedefi, onları kompozisyona hazırlamak; bildiklerini, duyduklarını ve düşündüklerini doğru, açık ve tesirli bir şekilde tam olarak söylemeye, yazmaya alıştırmaktır. Yeni edebiyatımızdan ve Batı edebiyatından alınan her okuma parçasının aynı zamanda kompozisyon örneği olarak incelenmesi ve dilbilgisinin bilhassa dilin kullanılışı bakımından ele alınması, bundan dolayı lüzumludur...»

● Türkçe kompozisyon müfredat programı, açık ve kesin bir belirlemeyle, şöyledir: «I - Karşılıklı konuşma, haber verme, açıklama, sözlü rapor, hikâye anlatma, tartışma; yazılı cümle ve paragraf teşkili, plan ve özet çıkarma, not alma ve bilgi toplama, küçük bir yazının plânını hazırlama; raporlar, kısa gazete haberleri, ilânlar, gezi notları, yazılı yoklama sorularının cevapları, mektuplar, tasvirler, konuşmalı yazılar ve hikâyeler, hikâye ve roman incelemeleri, kısa fikir yazıları. II - Portreler, edebî yazılar (yalnız kabiliyetli öğrenciler için). III - Mülâkat, tartışma, münazara, meclis müzakere usulleri; sözlü inceleme, konferans; bir kitabı inceleme, fikir (düşünce) yazıları, edebî yazılar (yalnız kabiliyetli öğrenciler için).»

● Bütün bu çalışmalar «dilin kazanılmış olması» koşuluna bağlıdır. Okul öncesi çağda başlayan otomatik dil öğrenimi, eğitim dönemlerinde bilinçli dikkatlere dönüşür ve öğrencilik aşamasında herkes, her gün öğrendiklerini farkında olmadan biriktirerek kültür yüküne sahip olur. Bundan ötürü dil ve edebiyat derslerinin ilk adımları; A-Dilin doğru yazım kurallarını öğrenip uygulama (imlâ disiplini), B - Dilin kelimelerini doğru söyleme (telâffuz dikkati), C - Sözler arasındaki ilgi, ilişki ve anlam yakınlıklarını öğrenme (Kelime hazinesi), D - Söz dizimi kurallarına uygun nitelikte doğru cümleler kurma (anlatım yatkınlığı), E Okuduğunu gereğince anlama ve anlatma yoluna özenme (Kavrama, açıklama) amacına yönelmelidir.

● Sesçil (fonetik) yazım kurallarımızın, Türkçe sözleri yazmakta sonsuz bir kolaylık getirdiği ortadadır. Okunan her ses yazılır, yazılan her harf okunur; okunduğu gibi yazılan, yazıldığı gibi okunan bir dilin öğrenimi güç olmamalıdır. Eğer dilimizdeki yabancı kelimeler bugün de varlıklarını korumasalar ve onları —bin yıllık alışkanlıklar toplamıyla— geldikleri dillerin kurallarına göre söyleyip yazmasak. Bu yüzden örneğin biricik özel işaretimiz «Düzeltme İşareti - ^ » bile sayısız güçlük çıkarmaktadır. 1 - Uzun okunması gereken ünlülerin (â, û, î), 2 - İnce okunması gereken (k, g, l) ünsüzlerinin, 3 - Bir arada iki durumun gerektirdiği düzeltme işareti, doğru söylenişleri belirtmek için zorunlukla yazıda da kullanılmakta; «Yazım (İmlâ) Kılavuzu»nun (1977) birçok kelime için gereksiz saymasına karşılık öğrenim hayatında ondan vazgeçilememektedir.

● Türkçe kelimelerin söylenişi, Türkler için güç olamaz. Ama Arapça ve Farsça'dan gelmiş olup varlıklarını koruyan nice kelimenin söylenişlerinde —düzeltme işaretini kullanmayı gerektiren— uzun sesliler, ince sessizler özelliği vardır. Bu gibi kelimeleri kullanmama yolu bulunabilse, getirdikleri güçlükler de birlikte kaybolacaktır.

● Kelimelerin birikimi, sözlü dille değil yazılı dille mümkündür. Günlük konuşmada birkaç yüz sözle yetinmek, hep bunları tekrarlıyarak —mimik, jest yardımlarıyla— isteklerimizi anlatmak olanaksız değildir. Bu yüzden öğrenim gençliğinin özellikle kıtap diline —okuma çokluğu yoluyla yazılı kültür diline— alışması, bunu benimsemesi istenir. Bu arada kelimeler arasında, A - Anlamdaşını bulmak, B - Karşıtını bilmek, C - Sesteşinin varlığını aramak ve ayırmak, D - Bir cümle içinde kullanabilmek, E - Özelliklerini sıralıyarak tanımını yapabilmek... gibi çalışmalar düzenlenebilir.

● Sözdizimi kurallarına uygun nitelikte cümleler kurma da, dilbilgisi konularının ezber ve tekrariyle değil, kulak dolgunluğu, örnek edinme ve özenme ile gerçekleşir. Psikolojik araştırmalar, dillerin kuralsızca ve gereğince öğrenilebileceğini göstermektedir. Kurallar, yanlışları belirtmeye, doğrulukları ispatlamaya yarar ancak. Bunun için de dilbilgisi konularının müfredat programlarından çıkarıldığı dönemler de olmuştur. Bu yeteneğin kazandırılması, —kompozisyon öğreniminin tek yolu olan— edebî eserlerin okunma yoğunluğuna bağlıdır. Okuma yoluyla anlatım doğrulukları, şaşmaz bir bilinçaltı birikimi halinde yığılır ve kişide kendini ifade edebilme yatkınlığını yerleştirir. Bunun için de edebiyat derslerinin büyük çoğunluğu, her türlü teknik bilginin ötesinde, sürekli ve güdümlü okumalara ayrılmalıdır.

● Eskiden **kıtabet**, sonra **İnşâ**, daha sonra **tahrir**, nihayet Türkçe **kompozisyon** diye adlandırılan **yazma** çalışmaları; dili kullanmada hiç bir ihmale hoşgörüyle bakmayan sıkı bir disiplinle uygulanmalıdır. Çünkü görmezlikten gelinen ya da farkedilmeyen, cezalandırılmayan her yanlış onun önemsiz ve değersiz olduğu gibi bir kanı yanılgısı getirir. Oysa konuşma ve yazmada alışkanlık haline getirilmeyen hiç bir bilginin gerçekliği yoktur. Önemli olan, her cümlenin sonuna nokta konulduğunu bilmek değil, bitirilen her tam cümlenin sonuna noktayı koymaktır.

● Yukarıda değindiğimiz gibi tarihsel (kronolojik) tutumla edebiyatımızı öğretmeye çalışmak, bugünkü Türkçe'nin kazandırılmasına yardımcı olmamakta, tersine engellemektedir. Çünkü bugünkü beğenimize uygun nitelikte duygu ve düşünce değerleri taşıyan, kompozisyon olgunluğuyla sunulmuş olan edebiyat eserleri; ya yeni edebiyatı-

mızın eserleridir; ya Batı edebiyatının ürünleridir. Ağırlığı bu metinlere vermiyerek, İslâmlık Öncesi, İslâm uygarlığı etkisindeki Divan ve —dilce bozuk— Halk edebiyatına ayırmak; Batı edebiyatlarına, dörtte bir oranda yer vermek, özellikle **kompozisyon öğretimine edebiyattan yardım getirmemek demektir.** Bu tutum ise, önce kompozisyon derslerinin amaç ve ilkelerine karşıttır.

● İşte bu yüzden öğrencilere yardımcı olmak amacıyla hazırlanmış pek çok kompozisyon kitabı (Bakanlıkça kabul edilmiş zorunlu ders kitabı yoktur; bu gibi kitapların hepsi ihtiyarı ve yardımcıdır) yeni edebiyatımızla Batı edebiyatından seçilmiş metin parçalarını, edebiyat türlerinin iyi örneklerini sunmak amacındaki antoloji karakterlerini korurlar. Eğitimde hiç bir yeri olmayan öğüt niteliğindeki direktiflerle, iyi yczı yazmanın kurallarını öğretebileceğini sanmak yanılgısı ise, hepsinin ortak özelliğidir.

● Türkçe Kompozisyon ve Yazma ilkeleri konusunda öğrencinin kendi başına faydalanabileceği yararlı birkaç kitap yok değildir: 1 Batı Edebiyatından Seçme Metinler (Eva Buck, Dr. Süheylâ Bayrav); 2 - Yazmak Sanatı ve Kompozisyona Giriş (Mustafa Nihat Özön); 3 - Yazma Dersleri (Namdar Rahmi Karatay); 4 İyi ve Doğru Yazma Usulleri (Fevziye Abdullah Tansel); 5 Yazmak Sanatı «Kompozisyon» (Emin Özdemir, Adnan Binyazar)...

● «Yazma ilkeleri», edebiyat sanatının getirdiği doğruluk ve güzelliklerden ayrılamaz. Bunun için Edebiyat beğenisinden, edebiyat eserlerinin okunmasının sağladığı insancıl toplamdan da soyutlanamaz. Bu bakımdan sayısız tür yerine, sınıflarda güçlü bir oyunun, sağlam ve başarılı bir romanın, bir denemeler derlemesinin baştan sona okunması; usta bir ozanın şiirlerinin süreklilikle incelenmesi... belki de en doğru yoldur. Dünyanın bazı ülkelerinde yapılmaktadır da.

Soru 99 Edebiyat eserlerinde kompozisyonu sağlayan değerler nelerdir? Yazma ilkeleri açısından en çok nelere dikkat etmelidir?

● Edebiyat eseri bir dil eseridir. Bu bakımdan, A Ulusun ortak malı olan dilin bütün ögeleri yanısıra, B - Sanatçının özel anlatım (üslûp-biçem) özelliklerini sağlayan bütün söz ve anlam oyunları, kelime yeğlemeleri, cümle yapıları orada gözlenebilir, öğrenilebilir, örnek alınabilir.

● Hangi türden olursa olsun her edebiyat eserinde bir **konu** (mevzu: vaz edilmiş, yerleştirilmiş, konulmuş) vardır. Konu, bir duygu

ve izlenim (tem, tema); bir olay ya da olaylar dizisi (hikâye, roman, tiyatro), bir düşüncenin aşamaları (makale, fıkra, söyleşi-deneme), gezilip görülen bir yer (gezi)... olabilir. O eseri yazmayı gerektiren şey, çok zaman bu konunun yazarı açıklamaya iten özelliğidir.

● Her edebiyatçı; bir şeyler **söyleyen**, bazı şeyleri **eleştiren**, bir şeyler **aşılamaya** çalışan, bazı **öneriler getiren**, bazı kuşkular ve düşünce yolları **bulduran**, insana özgü **bilgiler veren**, insan ve toplum hayatının **gerçeklerini sunan** öncü kişidir. Onun yazdıklarını anlamak için gerekli dikkatlerle eserin her yanına uzanmalı, düşüncelerini tartışmalı, duygu ve coşkularını paylaşmalı, seçtiği gerçeğin gerekliliğini aramalı, eleştirilerini değerlendirmeli, dilinin gücüyle anlatımının özgünlüğünü görmelidir. Bu sonuç, dikkatle ve topluca yapılacak «metin tahlilleri» çalışmalarıyla **mümkündür**.

● Genellikle bir edebî eserdeki duygu ve düşünce özü, onu yaratan sanatçının üç aşamalı çalışmasıyla oluşmuştur. 1 - Buluş (İcat); yazarın kişisel **gözlemlerinin, düşüncelerinin, okumalarının** sonucudur. (Herhangi bir yazı hazırlayabilmek için de herkesin bir şeylere bakarak onları **görmüş «yaşamış»** olması, başka şeylerle karşılaştırarak kendine sorular sorarak **düşünmesi**, kendinden önce yazılmış, yaratılmış sanat eserlerinden kendine göre bir şeyler **okumuş olması** gereklidir). Buluşun asıl özgünlüğü ise yazar sanatçının kişisel **hayal gücüne** (imgelerine) yaslanır. 2 - Yazarın okurlarına **iletmek** istediği her şey belli bir düzene göre ayarlanmalı, gerekli ölçü ve **sıra** ile anlatılmalıdır. Her türün kendine özgü plân yapıları, bu arada da yeni denemeleri vardır. En kısa yazıdan en uzun romana kadar anlatılan her şey onu iletenin sağladığı özel bir **plâna** göre (tertip) hazırlanmıştır. Okunan eserleri plân açısından incelemek, hangi sıralama tekniklerinin daha etkili olduğunu bulmaya, hangilerinin bıkkınlık getirdiğini anlamaya, hangilerinin sürprizli etkilerle güç kazandığını sezmeye yarar. 3 - **Bulunan, plânlanan** konu, dille anlatılmaya, başkalarına geçirilmeye hazırdır. Yazar bu yolda **emeğini** esirgemezse, gerekli yazı çalışmasını yaparsa, notlarını ve izlenimlerini gerekli edebiyat çalışmasıyla başkalarına ulaşabilecek bir eser haline getirirse.. —çünkü yaşanan, duyulan, düşünülen, istenen birçok yazı ve eser yazılmadan kalmış olabilir— son çaba, kendine özgü **bir** anlatımla konusunu —gerekli tür yapısı içinde— ortaya koymaktır. Bu bakımdan birçok edebiyat eserleri dil ve anlatım bakımından taranmış, incelenmiş, dil dikkatleri gözlenmiş, hangi yazarların hangi kelimeler ve cümle yapılarıyla dileklerini etkiyle anlattıkları araştırılmıştır (stylistik. Üslûp araştırmaları). Öğrenim kademelerinde çok gerekli olmayan bu çalışma, okurların kişisel beğenilerine göre yeğlemeleriyle yerleşir ve gelişir.

● «Yazma İlkeleri» bölümünün pratik bir yarar sağlaması —Orta Öğrenimi bitirme eşiğindeki okurların bir bölüğüne yararlı örnekler getirmesi— için, çalıştığım okulda sorulmuş Lise Bitirme Türkçe Kompozisyon sınav sorularından birkaç örnek veriyorum. Bu örnekler, Lise bitirecek gençlerdeki kompozisyon olgunluğunun, onlarda aranan yazma yeteneğinin sınırlarını belirleyebilir:

1 — Bertrand Russell'ın şu sözlerini değerlendiren bir deneme-açıklama yazısı hazırlayınız: «Kendimizi içten gelen bir duygu ile başkalarına eşit sayarsak, ne onlardan iyi ne onlardan kötü bilirsek, belki o zaman hayat bir savaşa daha az benzeyecek; büyüklük efsaneleriyle daha az zehirleneceğiz.» (1963-1964, Güz dönemi)

2 — Tabiata tesir etmek ve hayatı kolaylaştırmak bakımından tekniğin amaçlarını düşününüz; günümüz uygarlığında makinelerin olumlu ve olumsuz değerlerini belirten bir makale yazınız. (1963-1964, Güz dönemi)

3 — Türk Kurtuluş Savaşının başlamasında ulusla liderin şeref payını açıklarken Bischoff, «Ankara» adlı kitabında, şöyle demektedir: «Hazır olmayan şeyi en keskin fikir dahi hayata çağıramaz ve fikrin nefesi kendisine değmedikçe en hazır olan şey dahi hayata kendiliğinden doğamaz». Bu düşüncenin doğruluk değerini çeşitli örneklerle tartışan bir makale-deneme yazınız. (1964-1965, Yaz dönemi)

4 — Demokrasi rejimi ile seçim yolunun ilgisi nedir? Bir toplumda seçimlerin doğru sonuçlar getirmesi için gerekli koşullar nelerdir? Seçimler konusunda yurttaşlara düşen sorumluluk ve görevlerle seçim özgürlüğünün önemini, Türkiye'nin bugünkü örneklerinden yararlanarak bir makale içinde belirtiniz. (1964-1965, Güz dönemi)

5 — Yurdumuzda üniversiteye giriş sorunu (problemi) hangi çözüm yollarına bağlanmıştır? Üniversite öğreniminden herkesin yararlanması mı, yalnız yetenekli ve başarılıların mı yararlanması daha doğrudur? Bu konuyu, kişisel hayat amaçlarınız ve insan özgürlüğü ile toplum hakları bakımından değerlendiren bir makale yazınız. (1965-1966, Yaz dönemi).

6 — «Bir fazilet (erdem), bütün faziletlerin üstündedir: Yükseğe doğru eksilmeyen bir gayret (çaba), bizzat kendisiyle mücadele; dürüstlüğe, gerçeğe, iyiliğe ve sevgiye doğru doymaz bir isteyiş.» Goethe'nin bu sözünü Namık Kemal'in aşağıdaki dizeleriyle birlikte değerlendiren bir deneme hazırlayınız: «Yüksel ki yerin bu yer değildir / Dünyaya geliş hüner değildir. / Yüksel ki bunun da fevki vardır / İnsanlığın ayrı zevki vardır.» (1965-1966, Yaz dönemi)

7 — Amerika cumhurbaşkanı Roosevelt, «İhtiyaçlar içinde kıvranan insanlar özgür (hür) değildir» diyor. Hürriyet konusunda Alman şairi Schiller'in de şöyle bir sözü var: «İnsanlar hür, hürriyetler de zincire vurulmuş olarak doğarlar». Bu iki özdeyişin düşündürdüklerini, toplum içinde insan hürriyetlerinin sınırlarını açıklayan bir makale yazınız. (1965-1966, Yaz dönemi)

8 — Bir toplumda basın organlarının (gazeteler, dergiler...) etkilerini düşününüz. Söz ve yazı özgürlüğünün yayın hayatındaki gerekliliğini ve kullanım şekillerini hatırlayınız. Aynı gazeteyi okuyan kişiler arasında doğan beğeni ve düşünce yakınlıklarını gözönünde tutunuz. Gazetelerin sorumluluk ve görevleriyle kazanç ve sürüm konusunda uyguladıkları yöntemleri tartışınız. Kendi gözlemlerinizin örneklerinden de yararlanarak «Basın Gücü»nün değerini açıklayan bir makale yazınız. (1966-1967, Yaz dönemi)

9 — «Her konuda, yurt konusunda da doğru söylemeli. Her yurttaş yurdu için ölmek zorundadır ama kimse yurdu için yalan söylemek zorunda değildir». Montesquieu'nün bu özdeyişini yorumlayan, destekleyici örneklerle açıklayan bir deneme yazınız. (1966-1967, Güz dönemi)

10 — İşgal ve boykot yoluyla öğrencilerin kazanmak istedikleri nelerdir? Özerklik (muhtariyet) yetkilerine dayanarak gençliğin kurulu düzene direnen bu dayanışmalı davranışları ve hak iddia ettiği konular üzerinde ne düşünüyorsunuz? Henüz içine girmemiş olduğunuz bu çevre hakkında, kamu oyunun bireyi olarak yorumlarınız nelerdir? Bir makale halinde yazınız. (1967-1968, Yaz dönemi)

11 — Dünya kamu oyunu yakından ilgilendiren bir siyasî suikast olayını duymuş ve düşünmüş olmalısınız. Bu çeşit şiddet hareketlerinin etkilerini, bir mücadele şekli olarak insanî değerleri yok eden yöntemini, hangi kuvvetlere ne şekilde hizmet ettiğini yorumlayınız. Tarih ve sosyoloji bilgilerinizden yararlanarak bu gibi olayların nedenlerini, bir insan olarak sizde yarattığı izlenimleri özgür bir yazı içinde belirtiniz. (1967-1968, Yaz dönemi)

12 — Devrim olarak nitelenen toplum hareketlerinin karakteri nedir? Bu genel temelden yola çıkarak Türk toplumundaki yenileşme hazırlıklarını ve yüz yıllık siyasî hareketleri düşününüz. Atatürk devriminin amaçlarını, değerini, eriştiği düzeyi, toplumsal özelliklerimiz içinde bugünkü önemini —bir makale biçiminde— anlatınız. (1967-1968, Yaz dönemi)

13 — Okuyup sevdiğiniz bir edebî eseri (roman, hikâye kitabı, tiyatro...) tanıtacaksınız. Seçtiğiniz kitabın konu özeti içinde insanın çeşitli çatışmalarına örnekler gösteriniz. Eser kahramanının nasıl bir

dram durumunu yaşadığını, kitabın sizi niçin etkilediğini, yazarın başarısını açıklayınız. (1969-1970, Yaz dönemi)

14 — Güzel sanatlar üzerine söylenmiş şu özdeyişlerden de yararlanarak sanatın amacını, değerini, önemini, toplumsal etkisini belirten bir deneme-söyleşi hazırlayınız: «Sanat benim, ilim biziz.» «Yalnız ölçülebilen şeylerin ilmi vardır.» «Sanat, tabiata eklenen insandır», «Sanat, duyu organlarının verdiklerini bilincin yorumlamasından doğar; bu yorum, uygarlıklara göre değişir.» (1969-1970, Yaz dönemi)

15 — İtalyan şairi Dante, «Şüphe, umutsuzluk denilen şeytanın kardeşidir» diyor. Tevfik Fikret ise, «Şüphe bir nûra doğru koşmaktır; / Hakkı tenvir (aydınlatma) ukûl (akıllar) için naktır» düşüncesinde. Siz hangisini doğru bulursunuz? Tabiatın sırlarını bulmak, korkulardan kurtulmak, bilimsel çalışmaları hızlandırmak, hayat gerçeklerini açığa çıkarmak bakımından şüphenin rolünü düşününüz. Bir ortaçağ hıristiyanı ile modern çağın şairi arasındaki ayrılığı belirtirken şüphenin felsefî konulardaki etkisini açıklayınız. Düşüncelerinizi bir söyleşi-deneme-makale biçiminde anlatabilirsiniz. (1970-1971 Yaz dönemi)

Soru 100 : Şimdiye kadar bu kitapta geçmemiş, kullanılmamış bazı edebiyat terimleri var mıdır? Hangileri?

● Yirminci yüzyıla kadar edebiyatımız kökçe Arapça-Farsça olan kavram adlarını, terimleri kullandı. Çağdaş hayat içinde bazı batı-kaynaklı sözler de dilimize yerleşmeye başlamıştır. Kitabın konularının gerektirdiği önemli terimlerin hepsi anılmış, açıklanmıştır. Bu arada ayrıntıların gözden uzak kalması mümkündür. Bazıları Arapça-Farsça, bazıları Fransızca yoluyla dilimize giren kavram ve terimlerin en kısa niteleme ve tanımları aşağıda —alfabe sırasıyla— dizilmiştir. (Ek sözlük)

Açık oturum Güncel bir kullanım; toplumu ilgilendiren bir konuda yetkili kişilerin kamu oyu karşısında (radyo, televizyon, gazete, toplantı salonu) tartışıp konuşmaları.

Ad değişimi Bk. Mecaz.

Adaptasyon (Fr. Adaptation) Uyarlama; yabancı bir eseri çeviren kişinin, o metni kendi toplumu ve kişileri içinde geçiyormuş gibi gösterecek şekilde yaptığı serbest çeviri.

Ağız Şive; bir dilin yakın coğrafya bölgelerinde, yalnız konuşmada göze çarpan, yazılı dile geçmeyen söyleniş değişikliği.

Akademi (Fr. Académie) Platon'un ders verdiği yer / Güzel sanatlar alanındaki yetkili kişilerin öğretim görevi aldıkları kurum / Bir ulusun fikir ve sanat adamlarının en seçkinlerinden oluşan dernek / Herhangi bir uzmanlık alanında en yüksek öğretim veren okul.

Akrostiş (Fr. Acrostiche) Özellikle aşk şiirlerinde uygulanan bir tutumla, dizelerinin ilk harfleri yukardan aşağıya sıralanınca belli bir adı meydana getiren nazım çeşidi.

Aksesuvar (Fr. Accessoire) Temsil sırasında tiyatro sahnesinde kullanılan eşyanın tümü.

Ana fikir : Herhangi bir yazının asıl düşünce özü; belli bir cümle halinde kesinlikle ifade edilebilecek tez.

Anagram (Fr. Anagramme) Harfdaş; bir kelimenin harflerinin değişik düzenle başka bir kelimeyi oluşturması; bazı özel adların incelikle saklanması amacıyla o kelimenin harfleriyle kurulmuş başka bir sözün kullanımıyla yapılan incelik gösterisi.

Anakronizm : (Fr. Anachronisme) Tarih yanılması; bazan sanatçıların bilerek yaptıkları bir değişiklik; bir olay ya da kişiyi değişik tarihle ilgili göstermek.

Anjambman : (Fr. Enjembement) Nazımda anlamın bir dizeden ötekine kolaylıkla geçiş, bağlanış hali; bu durumda dize sonunda herhangi bir noktalama işaretini kullanmanın gereği yoktur.

Anlamdaş : Eş anlamlı, müteradif. Özellikle dilimizde geçerliği

olan bir durum. Yüzyıllarca aynı sözün hem Arapça, hem Farsça, hem Türkçesi kullanıldığı ve bir yerde bunların varlığı ustalık sayıldığı için önemli olmuştur.

Anonim : (Fr. Anonyme) Ortak olan; yazarı bilinmeyen, halkın birlikte yarattığı her çeşit sanat ürününün niteliği.

Antrakt : (Fr. Entracte) Tiyatro eserlerinde perde arası süresi.

Arasöz : Bir cümlenin kuruluşunda açıklayıcı rol oynayan, kaldırıldığı zaman cümlenin anlamını bozmayan, iki virgül ya da iki çizgi arasında konulan kısım.

Arıcılık (Fr. Purisme) Dili özleştirme eğilimi.

Artist : (Fr. Artiste) Sanatçı. Yanlış bir kullanımla yalnızca tiyatro ve sinema oyuncularına bağlandığı için bizde genelliğini kaybetmiştir.

Asonans : (Fr. Assonance) Yarım kafiye; tek ünsüz benzerliği.

Atasözü Kısa, yoğun, özlü, anonim, anlamlı sözler; halk yaşantısının uzun deneylerinden doğmuş, bir ulusun dünya görüşünü belirleyecek genellik kazanmışlardır; her biri bir yargı-hüküm bildirir.

Ayak açmak, Ayak uydurmak : Saz şairleri arasındaki yarışma ve atışmalarda söze ilk başlıyanın belli bir kafiye harfini, kelimesini belirleyerek önerdiği yarış ve ona uyma kuralı.

B

Bâbıâlî : Kelime anlamıyla yüce kapı; tarih ve edebiyatımızda Tanzimattan sonra varlığını ispatlıyan hükümet gücü; sonraki kullanımla Türk basın ve yayın hayatının örgütlendiği alan.

Bağlama : Türkülerde dize tekrarı, kavuştak.

Balâd : (Fr. Ballade) Batı şiirinin çok çeşitli anlamlara uyarlanabilen; zamanla özellik değiştirmiş olan bir nazım şekli, türü.

Barok : (Fr. baroque) Sanat üslûbunda aşırı süslülük, gösteriş tutumu.

Başkafiye : Bazı eski eserlerde (Dede Korkut Kitabındaki nazım örnekleri) dize başlarındaki ses uyumları.

Bend : Bir dizeden fazla olan nazım birimi.

Bibliyografya (Fr. Bibliographie) Kitabiyyat: bir konu üzerindeki kaynaklar listesi; yayımları belirten kaynak dizileri.

Bilmece : Anonim halk edebiyatının ürünlerinden biri; her edebiyatta rastlanan sözlü verimlerden; belli bir şeyi, özel niteliklerini gerekli kafiye ve vezin dikkatleriyle söyleyerek buldurma oyununun özel biçimi.

C

Câize : Kendilerini güçlü kişilerin esirgemesinde rahat bulan eski şairlerin özel övgü şiirleri (kasideler) karşısında aldıkları, almayı uygun gördükleri maddî karşılıklar, bahşiş, para..

Cedel : Ortaçağ tartışma yöntemi, münazara; doğruluğu olsun olmasın bir düşünceyi sonuna kadar savunma ısrarı.

Cem : Cemşid; şarabı bulduğuna inanılan İran hükümdarı; Yunan mitologyasında Diyonizos'un karşılığı; câm-ı Cem: İçki kadehi.

Cönk : Sözlük anlamı (Cava dilinden) gemi; uzunlamasına açılan,içinde çeşitli sanatçıların şiirleri bulunan derleme; halk içinde «dana dili» diye anılan bu özel defterler, meraklıların, sevdikleri halk şiirlerini biriktirdikleri bir çeşit ilkel antolojidir ve bugün Türk halk şiirinin ürünlerini ele geçirmek için başvurulan hemen tek kaynaktır.

D

Dadaizm : (Fr. Dadaisme) Birinci Dünya savaşının yarattığı bunalım içinde 1916'dan sonra Tristan Tzara ve izleyicilerinin yaratmaya çalıştıkları bir akım. Kelimelerin rastlantısal anlamlarından beklenmez bileşimler yaratma deneyi. Burjuva toplumunda kökünden kopuk sanatçıların zaman zaman giriştikleri umutsuz girişimlerden biri. Ancak Gerçeküstücülük (sürrealizm) aşamasında bir değer kazanmıştır.

Darb-ı mesel Atasözü; Coğulu: Durub-i Emsâl (İlkin Sinasi'nin eğildiği folklor alanı: Durub-ı Emsâl-i Osmâniye)

Dekor : Romandaki tasvirin yerini görüntü bakımından tu-

tan tyatro hazırlığı; olayın içinde geçtiği mekânın ögeler toplamı.

Divan : Osmanlı edebiyatında yüksek zümre şairlerinin —mesneviler dışındaki— bütün manzum eserlerini topladıkları yazma şiir kitabı. Başta kasideler olmak üzere her harfle kafiyeli en az bir gazelin var olması koşuluyla redif ve kafiyelerinin son harfinin Arap alfabesindeki harf sırasına göre dizildiği kıt'aların, tarihlerin, musammatların, rubailerin toplandığı şiir külliyatı.

Divançe : Düzenleniş bakımından tam olmayan şiir kitabı, küçük divan.

E

Eda : Anlatım yolu, üslûp: Belâgatçilere göre A - Gerçek, B - Mecâzî, C - Kinâyeli. «Neyleyim seni kartpostal manzara / Rüzgârın yok o yerin havasından / Uğuldamak yaraşır ormanlara / Denizin güzelliği dalgasından. / ...Beni saran şey suyun akışıdır / Yemiş yüklü dalların sarkışıdır / Ananın çocuğuna bakışıdır / Sevdiğimin geçilmez **edâsından**» (C.S. Tarancı Edâ)

Eglog (Fr. Eglogue) İlk ve ortaçağda çobanların karşılıklı konuşmaları biçiminde düzenlenen pastoral şiir ürünü.

Ekspresyonizm (Fr. Expressionisme): İzlenimciliğe tepki olarak doğar gibi gözüken, özellikle Almanya'da ilgi gören bir akım. İnsanın iç dünyasını dile getirmeyi amaçlar.

Etimoloji : (Fr. Etimologie) Her kelimenin hangi dil ve kökten geldiğini araştıran bir bilim dalı.

Eşanlamlı : Anlamdaş, müteradif.

F

Faksimile : (Fr. Faccimilé): Bir yazma eserin tıpkı basımı, fotoğrafı.

Fars : (Fr. Farce): Komedide kaba, açık saçık bir çeşit.

Fatalizm (Fr. Fatalisme) Kadercilik; özellikle ilk tragedya yazarlarının dışına çıkamadıkları, insanın alınyazısına esir olacağını destekleyen görüş.

Feeri : (Fr. Féérie) Tiyatro sahnesine cin, peri gibi hayali

ögeleri çıkaran oyun çeşidi.

Halkbilim. Anonim bütün ürünleri konu edinen bilgi dalı.

(Fr. Futurisme): Gelecekçilik; toplumların hızlı değişimini dile getirmek isteyen, yarının gereklerine göre dinamik bir sanat yaratmak isteyen akım.

G

Yanlış. Medrese ulemâsınca Arapça-Farsça kelimelerin kendi dillerindeki şekilleriyle yazılıp okunması galattı; oysa 13. yy. da başlayan özümseme, bu dillerden bize gelen kelimeleri Türkçe kullanmaya özen göstermişti. «Galat» tutumu, dilimizin bu eğilimine karşı çıkmış; özümsemeyi engellemiştir.

(Fr. Gongorisme) 17. yy. İspanyol sanatçılarından Gongora'nın izinde giderek özentili ve yapma bir anlatımı amaç edinme, preslyozite (préciosité).

Müşahede: Bir yazarın, çevresindeki insancıl ve toplumsal olaylarla doğa görüntülerini ince dikkatlerle tespit etme yeteneği; tasvirde (betimleme) gereklidir. Ruhsal olaylar üzerinde de gözlem yapılabilir (iç gözlem).

Antoloji; öznel bir beğeniyle eser seçimi.

Türk halk edebiyatında insan ve doğa güzelliklerini konu edinen lirik şiir çeşidi.

H

Rüya-düş biçiminde yazılan eserlerin eski adı.

Muhammed'in sözleri; Kur'an'dan sonra şeriatın başlıca dayanağı olmuş; bu konuda sayısız derleme ve yorum yapılmıştır.

Özellikle A. H. Tarhan'ın tragedya türüne özenerek yazdığı eserlerine verdiği ad.

Türk halk şiirinde nazım birimi olan dörtlükler, katar.

Arap alfabesiyle yazıda ünlüleri belirtilmeyen hecelerin harflerini okuyabilmek için kullanılan işaret-

ler sistemi. Fetha, kesre, zamme (üstün, esre, ötrü).

Haşv : Anlatımda gereksiz söz bolluğu.

Hümur : (Fr. Humour) Kaba olmayan, ince ve yerinde bir alay havası.

İ

İdil : (Fr. İdylle) Yunan ozanı Theokhritos'un izinde uygulanan; kısa, tasvire dayalı, doğa güzelliklerini anlatarak etki yaratan şiir çeşidi.

İndeks : (Fr. İndex) Bir kitapta geçen özel adlar sıralaması, dizin.

İnşad : Eskiden şiir okumaya verilen ad; belli kurallara uyulması gerektiği için bir ders ve başarı konusu sayılmıştır.

İntihal : Bir eserin bütününü ya da parçalarını, aktarma yaptığını belirtmeden alma, çalma, kullanma kurnazlığı, fikir hırsızlığı.

İrtical : Doğaçtan söyleme.

İstidrak : Övmede aşırıya giderek yerme yolu.

İstidrat : Arasöz.

K

Kakafoni : (Fr. Cacaphonie) Sesler arasındaki uyuşmazlık, çatışma.

Kalem tecrübesi : Bizde «Deneme» türünün eski adı.

Kayabaşı : Halk edebiyatımızda çoban türküsü; belli örnekleri yok, adı vardır sadece.

Kupür : (Fr. coupure) Yayın organlarından kesilip saklanan parça, kesik.

Kübizm : (Fr. Cubisme) 20. yy. başlarında doğduğu kabul edilen bir sanat görüşü; özellikle resimde üç boyutlu olanağa kavuşma çabası.

L

Lâedri : Yazarı bilinmez.

Lakonizm : (Fr. Laconisme) Alabildiğine kısa ve yoğun söyleme ustalığı.

Letrizm : (Fr. Léttrisme) Harfçilik: Şiirde anlamdan çok kelimelerin ses ve harf değerlerine önem verme eğilimi.

M

Makaronik : (Fr. Macaronique) Mülemmâ; iki dilde karışık şiir.

Maniyerizm Anlatımda yapmacığa, aşırı özentiye düşme hali.

Meddah Sözlük anlamı: metheden, öven; kassas, kıssahân adlarıyla da anılan tek kişilik bir gösteri çeşidi; okuyarak ya da ezberden bir nikâyeyi gerekli taklitlerle anlatan kişi.

Mevlid Muhammed peygamberin doğumunu (bu vesileyle hayatını, peygamberliğini, ölümünü) anlatan eserler; Süleyman Çelebi'ninki dinsel törenlerde okunma şansına ulaşmış, araya katılan Kur'an parçalarıyla kutsallık kazanmıştır.

Mit (Fr. Mythe) Bugünkü kullanımla, aşırı önem kazanarak efsaneleşen olay, değer.

Monolog (Fr. Monologue) Tek kişinin konuşması; tiyatroda tirad, operada arya adını alabilen kullanım; hikâye ve romanda bir anlatım biçimi.

Mutabakat Uygunluk; a) Düşüncelerin sözlerle uyuşumu, b) Arap gramerine göre dişil kelimelerle sıfatların uyumu.

Müntehabât : Seçmeler, antoloji derlemeleri.

Müstear : Takma; nâm-ı müstear: Takma ad.

Müşaare Karşılıklı şiir söyleme; halk edebiyatında saz âşıklarının şiirsel atışma ve yarışması.

N

Nahv Sözdizimi (Sarf ü nahv: Dilbilgisi kuralları)

Nâme Mektup, kitap, yazı (Divan edebiyatında sayısız çeşitlilikte eserin adına eklenerek konu belirlemeye yaramıştır.)

Nutuk : Söylev; bir coşku ve duyguyu kalabalıklara iletmek için sunulan güzel ve etkili sözler.

O, Ö

Opera : Bir tragedyanın besteli şekli.

Operet : Eğlenceli ve hafif konuların yazılı-besteli şekli.

Ortaoyunu Karagöz'ün canlanmış biçimi; geleneksel Türk tiyatrosunun yüzyıllarca sürmüş uygulaması; Kavuklu-Pişekâr karşıtlığında toplumsal eleştiriye fırsat veren anonim tiyatro.

Otodidakt (Fr. Autodidacte) Belli bir disiplinden geçmeden kendi kendine öğrenen kişi.

Ottava-Rima : Sekiz dizeli bir İtalyan nazım şekli; Boccacio'nun ustaca kullanımından sonra yayıldı; A. H. Tarhan'ca edebiyatımızda uygulandı.

Öndeyiş Prologos, prolog.

Özdeyiş : Vecize (maxime)

P

Pandomima : Sözsüz tiyatro, yalnızca anlamlı hareketlere dayanır.

Parodi (Fr. Parodie) Bir eserin alaylı karşılığı, tehzil.

Portre : Roman, hikâye gibi anlatı türlerinde bir kişiyi hem fiziksel, hem tinsel açıdan belirleyen tasvir bölümü.

R

Realizm sosyalist: Toplumcu gerçekçilik

Rölativizm (Fr. Relativisme) Her sanat eserinin onu izleyen kişiye göre değer değiştirebileceğini kabul eden eğilim.

Rûznâme : Günlük, hâtıra defteri.

S

Sehl-i mümteni Görünüşte çok kolay, oysa büyük bir ustalıkla ufaşılmış güçlü söz değeri.

Sansüalizm (Fr. Sensualisme) Duyumculuk; duyguyu her şeyden üstün sayan görüş.

Santimantalizm (Fr. Sentimentalisme) Aşırı duygululuk tutumu.

Serbest Nazım Vezin ve kafiye ögelerinin eski nazım şekillerinin gerektirdiği düzende kullanımına karşı çıkan bir şekil özgürlüğü; aslında vezin ve kafiyeyi reddetmez.

Skeç : Minyatür bir tiyatro çeşidi; kısa sürede ilginç bir durumu oyunlaştırır; genellikle komik öge ağır basar.

T

Terminoloji : Terim bilgisi

Tevârüd : İki sanatçının birbirinden habersiz aynı şeyi yaratması.

Toplumcu gerçekçilik : Toplum düzeni içinde insanı değerli gören, toplum gerçeklerinin anlatımına öncelik tanıyan gerçekçilik.

Trilogya : (Fr. Trilogie) Üçleme; konuları birbirini sürdüren üç ayrı tiyatro eserinin bütünü.

Tuluat : Yazılı olmayan tiyatro oyunlarında aktörlerin doğaçtan yarattıkları sözler, bunlara dayanan temsil.

Ü

Ünanimizm : Tekruhçuluk; Jules Romains'in ileri sürdüğü bir görüş. Kişi, ancak içinde bulunduğu toplumsal ortamla birlikte anlaşılabilir, anlatılmalıdır.

Üslûp (Biçem) : (Fr. Style) Kişisel anlatım özgünlüğü. «Üslûb-ı beyan, ayniyle insandır» ilkesi değerini yitirmemiştir; gerçekten her yazar; mizacının, kültürünün, sanat görüşünün, felsefesinin, ülküsünün.. çalıştığı türlerin gereklerinin yönünde, taklit edilmez bir anlatımı uygular. Sanatçının asıl kişiliği konularından, düşüncelerinden çok, burda belirir.

İÇİNDEKİLER

I. BÖLÜM

TANIMLAR - NİTELİKLER

Sayfa

Soru 1 Edebiyat nasıl bir sanattır? Sanatların doğuş ve gelişmeleri sırasında edebiyatın yeri nedir? 5

Soru 2 «Edebiyat» sözü çeşitli anlamları kapsar mı? Bu kitapta hangi anlamlarda kullanılacaktır? 11

Soru 3 : Türk Edebiyatının doğuşu, gelişmesi, bazı özelliklerle dönemlere ayrılışı nasıl olmuştur? 12

Soru 4 : İslâm uygarlığı etkisinde Türk Edebiyatı nasıl değişir? 14

Soru 5 Genel karşılaştırmada Divan ve Halk edebiyatlarının karşıt özellikleri nelerdir? 16

Soru 6 Genel değerlendirmede Divan ve Halk edebiyatlarının benzeşen, ortak yanları yok mudur? 17

Soru 7 Yeni Devre Türk edebiyatı ne zaman, nasıl başlar? Nasıl bölümlenir? 20

Soru 8 Son yüzyıllardaki edebiyat değişimimizin değeri nedir? Batılılaşma hareketi, köklü bir devrim sonucu sağlamış mıdır edebiyatımızda? 21

II. BÖLÜM

ANLATIM YOLLARI

NAZIM

Soru 9 Edebiyatta birbirinden kesinlikle ayrılan anlatım yolları (ifade tarzları) nelerdir? 24

Soru 10 Nesir'le nazm'ın ayrılıkları ve nazm'ın ögeleri nelerdir? 25

1. Vezinler

Soru 11 Hece vezninin özellikleri nelerdir? Edebiyatımızda kullanılan hece ölçüsünün başlıca kalıpları hangileridir? 27
Soru 12 Hece vezninin çeşitli kalıplarının edebiyatımızdaki kullanım örnekleri nelerdir? 28
Soru 13 Edebiyatımızın tarihi boyunca hece vezninin gelişimi nasıl olmuştur? 41
Soru 14 Aruz ölçüsünün (vezin) ilkeleri ve özellikleri nelerdir? Türk Diline nasıl uygulanmıştır? 42
Soru 15 Aruz ölçüsü nazımda nasıl kullanılır? Tef'ile ve bahir ne demektir? 46
Soru 16 Türk şiirinde kullanılan aruz kalıpları hangileridir? Hangi nazım şekillerinde, ne gibi türlerin işlenmesinde elverişli sayılmışlardır? 49
Soru 17 Türk şiirinde kullanıldığı belirtilen bu kalıpların beyit ve mısra olarak çeşitli örneklerini gösterir misiniz? ... 54
Soru 18 Türk şiirinde kullanılmış olan başlıca aruz dizilerini daha kolay tanınır, hatırlanır bir sıralamayla öğrenemez miyiz? 65
Soru 19 Çok küçük bir yanılma payına razı olarak, en çok beş altı kalıp bilmekle Türk şiirinin büyük çoğunluğunu —aruz bakımından— doğru okumak mümkün müdür? 68
Soru 20 Aruza karşı bizde tepki ne zaman başladı, nasıl gelişti, ne gibi sonuçlar yarattı? 69
Soru 21 Bundan sonra aruz vezninin kullanılması beklenemez mi? Türkçe'ye uygun aruz kalıplarının özellikleri nelerdir? 77

2. Kafiye

Soru 22 Uyak (kafiye) nedir? Nazımdaki görevi ve değeri? 88
Soru 23 Bugünkü anlayışımıza göre kafiyenin çeşitleri ve değerleri nedir? Edebiyatımızın gelişiminde nasıl bir değişiklik olmuştur bu konuda? 94

3. Nazım Şekilleri

Soru 24 «Nazım şekli» ne demektir? Eski edebiyatımızın na-

zım şekilleri birbirlerinden hangi özelliklerle ayrılmaktaydı? 103
Soru 25 Çeşitli nazım şekillerinin ortak birimleri nelerdir? Nazım birimleri bakımından şiirimizdeki gelişim hangi aşamalardan geçer? 105
Soru 26 Nazım şekilleri üzerindeki bilgilerin, Türk Edebiyatını öğrenme açısından ne gibi değeri vardır? 109

a. Divan Şiiri Nazım Şekilleri

Soru 27 Gazel denen nazım şeklinin özellikleri nelerdir? 110
Soru 28 Kaside nasıl bir nazım şeklidir? Divan edebiyatındaki önemi ve değeri nedir? 115
Soru 29 Mesnevi nasıl bir nazım şeklidir? Eski edebiyatımızda ne gibi bir rol oynamıştır? 117
Soru 30 Divan şiirinde birimleri dörtlük olan nazım şekilleri var mıdır? 120
Soru 31 Divan şiirinde birimleri dörtlük olan nazım şekilleri var mıdır? 122
Soru 32 Divan şiirinde beyit ve dörtlüklerden başka nazım birimleriyle yazılan nazım şekilleri var mıdır, hangileridir? 125
Soru 33 Terci-i Bend ve Terkib-i Bend şekillerinin özellikleri nelerdir? 129
Soru 34 Nazire, muamma ve lûgaz nedir? 131

b. Halk Şiiri Nazım Şekilleri

Soru 35 Halk şiiri kaynaklarının ilk çağ Türk edebiyatına bağlandığı kabul edildiğine göre rastlanan en eski nazım şekilleri nelerdir? 132
Soru 36 Halk şiirimizin nazım şekilleri başlıca hangi ilkelere dayanmakta, düzenleri ne gibi sınırlarla belirlenmektedir? 134
Soru 37 Mani nedir? Özellikleri ve gelişimi nasıl olmuştur? 136
Soru 38 Koşma nedir? Halk şiirindeki yeri ve önemi? 140
Soru 39 Destan, Türkü, Semai, Varsağı, İlâhi, Nefes gibi adlar alan halk şiiri ürünlerinin özellikleri nelerdir? 142
Soru 40 Halk şiiri nazım şekillerinin yeni edebiyatımıza etkisi var mıdır? 148

Soru 41 Tanzimat'tan sonra edebiyatımızda kullanılmaya başlanan batı edebiyatı nazım şekillerinin özellikleri nelerdir? 150
Soru 42 Serbest müstezat nedir? Ne zaman doğar, nasıl gelişir, hangi sonuca ulaşır? 154
Soru 43 Son yüzyılda batıdan alınan, bizde uyarlamalarla uygulanan çeşitli nazım şekilleri, şiirimizde nasıl bir değişiklik yaratır? 158

NESİR

Soru 44 Nesir nasıl bir anlatım yoludur, özellikleri nelerdir? 166
Soru 45 Türk Edebiyatında nesrin gelişimi nasıl olmuştur? ... 168
Soru 46 Tanzimat'tan sonra nesir'de bir değişme olmaz mı? Nasıl? 174

ŞİİR

Soru 47 Şiir nedir? Nazımla şiirin ilişkisi? 177
Soru 48 Şiiri tanımlamaya çalışan sözlerin örnekleri ve özellikleri nelerdir? 181
Soru 49 Şiir nasıl doğmuştur? Konularına ve biçimlerine göre, ayrı ayrı adlandırılmış mıdır? Ne şekilde? 184
Soru 50 : Çağdaş edebiyatımızda başlıca şiir anlayışları hangileri olmuştur? 191
Soru 51 Sizce şiirimizin başlıca sorunları ve eksikleri nelerdir? 203

III. BÖLÜM

ANLATIMDA ETKİ

(SÖZ VE ANLAM OYUNLARI)

Soru 52 : Genellikle «edebî sanat» adı verilen söz ve anlam ilişkileri nedir? Hangi ihtiyaçla bulunmuşlardır? 206

Soru 53 : Söz ve anlam oyunları diye nitelenebilecek olan bu etkili anlatım ilişkileri nereden doğar, değerleri nedir? 207
Soru 54 Söz oyunlarının kelimelerin hangi özellikleri arasındaki ilişkilerden doğduğunu, nasıl kullanıldığını açıklar mısınız? 209
Soru 55 Daha ayrıntılı söz oyunları da kullanılmış mıdır edebiyatımızda? 212
Soru 56 Genellikle eski edebiyatımızda önemsenen söz oyunlarını gördük. Hemen her dönemde geçerli olan söz ve anlam oyunları yok mudur? 222
Soru 57 Benzetme nedir? Kuruluş özellikleriyle etki nitelikleri? 223
Soru 58 İstiare nedir? Değeri ve etkisi? 229
Soru 59 Kişileştirme, Konuşturma ve Temsili istiare'nin ilkeleri nelerdir? 233
Soru 60 Bu gördüklerimizden başka, edebiyat eserlerinde uygulanmış bazı söz ve anlam oyunları, anlatımı etkili kılmaya yarayan alışılmış yollar var mıdır? 235
Soru 61 Mecazlar üzerine biraz daha bilgi gerekli midir? ... 237
Soru 62 İmge (hayal, imaj) nedir, ne gibi yararı ve etkisi vardır? 239
Soru 63 : Bugünkü şiirimizin, «İkinci Yeni» diye adlandırılan bir kısım eserlerindeki imge yeniliklerinin, bu eserleri kapalı ve duyulup anlaşılması zor bir kimliğe dönüştürdüğünü söylediniz. Güzel ve uygun örnekler gösterir misiniz? 244
Soru 64 Eski konularının çoğunu başka türlerin gelişimiyle yitirmiş olan şiirin geleceği nasıl olabilir? 250

IV. BÖLÜM

EDEBİYATTA AKIMLAR

Soru 65 Edebiyatta akım (okul, çığır) ne demektir? Niçin ve nasıl doğar? 253
Soru 66 Edebiyatımızda bir felsefe sistemine dayalı akım (çığır) doğmuş ve gelişmiş midir? 254
Soru 67 İnsancılık (Humanisme - Hümanizm, Hümanizma) bir

felsefe sistemi midir? Edebiyatta bir akım olarak etkisi? 257
Soru 68 Klasisizm'in ilkeleri ve başlıca temsilcileri? 258
Soru 69 Klasisizme tepki nerede, ne zaman, nasıl başlar? «Aydınlanma Felsefesi» ne demektir? 263
Soru 70 Romantizm nasıl bir akımdır? Nerede başlamış, hangi tepkilerden doğmuştur? 266
Soru 71 Romantizmin getirdiği özellikler nasıl özetlenebilir? Bu akımın başlıca temsilcileri? 268
Soru 72 Gerçekçilik (Realizm) akımı, nasıl, niçin, nerede başlar? Gelişimi? 270
Soru 73 Natüralizm (Doğalcılık) nedir? Gerçekçilikle ilişkileri nelerdir? 273
Soru 74 Özellikle şiirde görünen akım etkileri nelerdir? 274
Soru 75 Çabuk kaybolan eğilimler arasında ebediyatta tutunmuş ve yerleşmiş başka akımlar var mıdır? 275
Soru 76 Varoluşçuluk (Existentialisme) nasıl bir akımdır? 275
Soru 77 Edebiyatta izlediğimiz bütün bu akımların sonucu ve değeri nedir? Günümüz yazarları tercihlerini hangi yönde kullanabilirler? 278
Soru 78 Çeşitli akımların sözcü ve temsilcileri, ilke ve görüşlerini nasıl açıklamış, savunmuşlardır? Sonradan gelenler bu akımların özelliğini nasıl belirlemişlerdir? 281

V. BÖLÜM

EDEBİYATTA TÜRLER

Soru 79 Edebiyatta türler nelerdir? Neye bağlı olarak doğar ve gelişirler? 285
Soru 80 Anlatı (tahkiye) türünün önceliği ve önemi nedir? ... 287
Soru 81 Destan nedir? Nerelerde, hangi koşullar altında doğar ve nasıl gelişir? 288
Soru 82 En eski destan hangi eserdir? Nerede, nasıl ele geçmiştir? 290
Soru 83 Homeros destanları ne zaman, nerede meydana gelmiş, hangi olaylarla kişileri konu edinmiş, nasıl ele geçmiştir? 291

Soru 84 Anlatı türünün örneği olan başka destanlar yok mudur? 296
Soru 85 Destan türünün yozlaşması, anlatı türünün hangi çeşitlerinin doğmasına yol açmıştır? 299
Soru 86 Anlatı türünün en önemli çeşidi nedir? Nerede, nasıl, hangi eserlerle başlamıştır? 301
Soru 87 Hikâye (öykü) ile romanın benzerlik ve ayrılıkları nelerdir? 305
Soru 88 Romanın asıl gelişimi ne zaman olur? Dünya edebiyatında büyük romancı olarak tanınan başlıca temsilciler kimlerdir? 308
Soru 89 Hikâye ve romanla tiyatro eserlerinin ayrılan özellikleri nelerdir? 310
Soru 90 Tiyatro edebiyatı, nerede, nasıl başlamıştır? İlk yazarlar ve eserleri? 313
Soru 91 Tragedya nedir; belirlenmiş kuralları? 315
Soru 92 Tiyatro edebiyatında tragedyanın yerini ne tutar? Ne zaman? 318
Soru 93 Tiyatro edebiyatının en büyük yazarları olarak kimler tanınır? 320
Soru 94 Düşünce Yazıları adı altında hangi tür ürünler toplanmaktadır? 321
Soru 95 Asıl türlere yardımcı malzeme kabul edilen, bazan başlı başına birer edebiyat türü değeri kazanan çeşitler nelerdir? 324

VI. BÖLÜM

YAZMA İLKELERİ

Soru 96 Edebiyat sanatı öğretilebilir mi? Nasıl, ne dereceye kadar? 327
Soru 97 Türkçe nasıl bir dildir? Hangi yabancı dillerin etkisine ne ölçüde girmiş, onlardan neler almıştır? 329
Soru 98 Türkçe kompozisyon öğrenim ve eğitimi hangi temellere dayanır? İyi alışkanlıklarla ne gibi bir amaca yönelir? 335
Soru 99 Edebiyat eserlerinde kompozisyonu sağlayan değerler nelerdir? Yazma ilkeleri açısından en çok nelere dikkat etmelidir? 339
Soru 100 : Şimdiye kadar bu kitapta geçmemiş, kullanılmamış bazı edebiyat terimleri var mıdır? Hangileri? 343



● Rauf Mutluay, 1925'te Eskişehir'de doğmuş, Kütahya'da başladığı ilk ve orta öğrenimini İstanbul Erkek Lisesinde bitirerek (1941 - 42) Yüksek Öğretmen Okuluna girmiştir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji bölümünü tamamladığı (1946 - 1947) yıldan beri liselerde ve yüksek okullarda Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak çalışmıştır (Antalya, Kastamonu, Edirne, İstanbul). Otuz yıllık öğretmenliğini, emeklilik uğraşı olarak bugün de çeşitli kurumlarda yürütmektedir.

● Sanatların doğuşu.. Güzel sanatlar arasında edebiyatın özellikleri ve gücü; edebiyat sanatının toplumsal etkisi, görevi, özel nitelikleri.. / Edebiyatta anlatım yolları: Nazım ve kuralları.. Vezinler: Aruz ve Hece ölçülerinin özellikleriyle kalıplarına zengin örnekler.. Kafiye ve değeri, edebiyatımızda kafiyenin etkisi ve görevi. Divan ve Halk şiirinde, yeni edebiyatımızda nazım şekilleri düzencesi.. Bütün nazım şekilerine çeşitli örnekler.. Nesrin gelişimi, edebiyatımızda çeşitli aşamalar, dil sorunu ve çözüm yolları / Şiir sanatı: Şiir tanımları, çağdaş edebiyatımızda başlıca şiir anlayışları, aralarındaki ilişkiler.. Şiirimizin başlıca nitelikleri, bugünkü sorunları.. / Türk Edebiyatının dönemleri ve özellikleri; benzerliklerle karşıtlıklar.. Çeşitli değişimlerin değeri, batılılaşmanın etkisi.. / Anlatım etkilerinin sağlanması: Söz ve anlam oyunları (Edebî sanatlar).. İmgelerin çözümü.. Kapalı ve soyut görünümlü yeni Türk şiirinin ilginç örneklerinden çözümlemeler.. / Edebiyatta akımlar.. Toplumların gelişim süreçlerine göre sanata yansıyan belirgin dizgeler ve ilkeleri.. Her akımın başlıca temsilcileriyle eserleri.. / Edebiyatta türlerin doğuşu ve gerekçeleri.. Başlangıçtan bu yana edebiyat türlerinin toplumsal değişime koşut giden çeşitleri, önemli temsilcileriyle özellikleri.. / Yazma ilkeleri: Edebiyat sanatı öğretilebilir mi?.. Türk dilinin temel özellikleri.. Yabancı dil ögeleri.. Türkçe Kompozisyon'un, edebiyat eğitimine dayanması gereken dikkat noktaları.. Türk Dili ve Edebiyatı öğretiminin yanlışlıkları / Arapça - Farsça - Fransızca edebiyat terimlerini açıklayan ek sözlük.. / Her konuda Türk Edebiyatının en seçkin ve güzel örneklerini aldığı için bir antoloji olmak değerini de taşıyan **«100 Soruda Edebiyat Bilgileri» ile bütün edebiyat konuları TEK KİTAPTA.**