SEZAİ KARAKOÇ

EDEBİYAT YAZILARI
II
DİŞİMİZİN ZARI

4. baskı

DİRİLİŞ YAYINLARI
Nuruosmaniye Cad. Derin Han, No: 8/1
34410 Cağaloğlu - İstanbul Tel: (0212) 519 04 57
Posta Çeki: 348155
www.dirilisyayinlari.gen.tr

Diriliş Yayınları : 36
Birinci baskı : 1986
İkinci Baskı : 1997
Üçüncü Baskı : 2007

BU KİTAP

Bu kitap 1957-1983 yılları arasında yayınlanmış edebiyat konulu yazılardan oluşmuştur. Kitabın bu baskısına, daha önceki baskılarında yer almayan **Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor** ve **Elinizdeki Deniz** yazıları girmiştir.

© **Diriliş Yayınları.** BU KİTAP DAHİL BÜTÜN ESERLERİMİZİN TÜM YAYIN HAKLARI SAKLIDIR (Değerlendirme amacıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yazarın yazılı izni olmadan, hiçbir surette alınamaz, çoğaltılamaz, çevirisi yapılamaz, radyo, TV'lerde okunamaz, kaset ve CD'lere aktarılamaz, internet dosyası açılamaz).

Baskı Cilt: Bayrak Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti
Davutpaşa Cad. No:14/2 Topkapı / İstanbul
İstanbul - Mayıs 2012

DİŞİMİZİN ZARI

SANAT VE İMKÂN

Yetenek, Allah vergisidir. Her şartta, her imkânda ve her imkânsızlıkta, kendini, az veya çok, şöyle veya böyle gösterir. Ancak, insanlık için büyük yapılar olarak anıtlaşan eserler, yeteneğin dışında, bir de o yeteneğin değerlendirilmesi, kendini dışa vurmasında gerekli ortam ve araçların sağlanmasıyla gün yüzü görürler, gün ışığına çıkar ve realitenin sert yaşantısına alışabilirler.

Büyük yeteneklerin, dehaların, imkânlı toplumlarda ve bu imkânı ona hasredecek çevrelerde ortaya çıkması mutlu bir rastlayış, daha doğrusu ilâhî bir lütuftur. Bundan mahrum olan yeteneğin, dehanın hiçbir şey yapamayacağını söylemek istemiyorum. Bir şeyler yapacaktır mutlaka. Ama, boyut, hacim ve çap bakımından imkânların yeteneğe, dehaya kazandırdığını yitirerek.

Sanatta, edebiyatta ve düşüncede "öncü" ler vardır, bir de "zirve" ler vardır. Belki "zirve" ola-

cak bir yetenek, ona uygun bir ortama denk gelmemesi yüzünden "öncü" durumda kalabilir. Gerçi onun onuru ve değeri de "zirve" nin onur ve değerinden aşağı değildir ya.

"İmkân" derken rahatlığı, kolaylığı kasdetmiyorum. Sanatçı, her şartta ve imkânda, yine de bir çilenin adamıdır. Çilesini çekmeyen ve doldurmayan deha, deha değildir. Benim üzerinde durduğum imkân, sanatçının günlük yaşantısı, geçimi için ona sağlanan imkân değil, daha çok, "ibda" zamanı gereksindiği imkânın ona verilmesidir.

Bu imkân, her zaman için, maddî bir imkân da olmayabilir. Kimi özgürlüğe, kimi araştırmaya, kimi maddî imkâna ihtiyaç duyabilir. Ya da dönem dönem şuna ve buna.

Demek istiyorum ki, ipek böceğinin kozasını örmesi için dutluk lâzımdır. Dutlukları yok ederseniz ipek böceği de, ipekçilik de zamanla kaybolur gider... Ya da, bugün olduğu gibi, sentetiğe, suni ipekçiliğe döner.

Mimar Sinan'ın, Bâki'nin, Kanuni Devrine rastlamasını tesadüf olarak kabul etmek mümkün değildir. Goethe'ye Weimar'da sağlanan imkânların da Faust'un özünde olmasa bile ortaya çıkışında bir payı vardır. Firdevsi'ye de Gazneli Mahmud, sarayda bir pavyon vermiş ve ülkenin tüm kütüphanelerini emrine tahsis etmişti. Kanuni, başka, hiçbir zafer, başarı ve işle değil, sadece Bâki'yi keşfedip değerlendirmekle, Mimar Sinan'ın kendi çağında yaşamasıyla övünüyordu. Hüseyin

Baykara da, Ali Şir Nevai ve daha nicelerini değerlendiren bir hükümdardı.

Elbet, sanatçı çilesi, bu imkânların ona sağlanmasını da umursamaz. Hatta ondan hoşnut bile görünmez. O yüzdendir ki Firdevsi, saraydan sıkılıp kaçacaktı. Goethe onca saygı ve sevgiye rağmen, çevresince anlaşılmadığını söyleyecek ve sık sık İtalya'ya inecek, İtalya serazatlığını anıp duracaktı. Ve rivayete göre, Sinan, bazen ortadan kaybolacaktır. Ve Bâki, koca hükümdarın O'nu el üstünde tutmasına rağmen:

Minnet Huda'ya, devlet-i dünya fena bulur
Bâki kalır sahife-i âlemde adımız

diyecektir.

Deha, taştan, topraktan, tabiattan ve toplumun kürek kemiğinden bir şeyler koparan güçtür. Elbet, zaman zaman kendisine dönüp, kendi kendinden de bir şeyler koparacaktır. Her ibda, büyük bir tüketime dayalıdır. Eğer tüketecek bir şey bulamazsa, deha kendini tüketir. Hem de kimsenin ve hiçbir şeyin tüketemeyeceği şekilde ve kadar.

Diriliş, 1983

KENDİNİ ARAYAN ŞİİR: ŞİİRİMİZ

II

En basit bir gerçektir ki, Divan edebiyatı, bizim klasik edebiyatımızdır. Tanzimattan bu yana bu gerçek inkâr edildi. Yeni bir edebiyat doğurmak, eskinin yıkılmasına, yok sayılmasına bağlandı. Bununda sebebi, kafaların karışıklığı idi. Kimilerine göre bizim hiç medeniyetimiz olmamıştı. İlk kez medeniyeti Batı'da görmüştük; medeniyeti Batı'dan öğrenecektik ve Batılı olunca medeni olacaktık! Kimilerine göre ise, hep arabı ve acemi taklit etmiştik ve orijinal bir edebiyatımız olmamıştı. Kimilerine göre ise, böyle bir edebiyatımız olmuşsa da, toplumla, insanlıkla ilgisiz, dar bir saray çevresinin edebiyatıydı ve artık tarihe gömülmüş, çağ dışı olmuştu. Ondan öğreneceğimiz bir şey yoktu. Onu unuttuğumuz, ondan kurtulduğumuz ölçüde, yeniden doğuşumuzu gerçek-

leştirecektik. Çoğunlukla da, bizim, Osmanlılar devrinde bir Millet olmadığımızı, ümmet çağını yaşadığımızı, ancak Cumhuriyetten sonra millet olmaya giriştiğimizi ileri sürüyorlardı. Bu aşamada, yeni edebiyat, folklordan, halk edebiyatından yola çıkmalıydı. Çünkü: geçmişteki tek millî ürün, halk edebiyatıydı. Musikimiz Bizansındı, bizim değildi. Edebiyatımız da arabın ve acemin... Çıkış yolu, klasik musikimizi terk edip halk musikisine, arûzu bırakıp heceye başvurmakta bulunacaktı. Onlara göre, ne İtrî, ne Fuzûlî, ne Nedim, ne Şeyh Galib bizimdi. Bunların hepsi yabancıydı. Edebiyat bu gidişte iken, toplum olduğu gibi batılılaşmaya yöneltilmişti. Geçmişimiz tümüyle inkâr ediliyordu. Yazının değişmesi, geçmiş kültürümüzle ilgiyi tümüyle kopardı. Heceye ve halk edebiyatına dönüş, kısa zamanda iyi örnekleriyle, Batıya döndü. Batı sembolizmi etkisiyle yeni bir edebiyat kuruldu. Fakat o da İkinci Cihan Harbi öncesinde tıkandı, kurudu ve bitti. Evet, yabancı kabul edilen arûz, edebiyatımızda bin yıla yakın hüküm sürmüşken, halk edebiyatını bir yana bırakırsak, entelektüel planda hece denemesi, otuz yıl içinde tükenmişti. Şüphesiz, biraz daha sürebilirdi. Ama buna dünya şartları elvermedi.

Bir Yahya Kemal'dir ki, eski edebiyatımıza, klasik şiirimize, Divan Edebiyatımıza dikkati çekti. Bu şiirin bizim asıl şiirimiz olduğunu açıkça söyledi. Bu görüşü, onun, belki temelli bir medeniyet anlayışı üzerine bina ettiği söylenemez. Ancak, o, zevk olarak ve sağlıklı bir sezgi ile, dikka-

tin o edebiyat üzerine toplanması gereğini biliyordu. Gerçi, şu nokta, unutulmamalıdır ki, Yahya Kemal, arûzu kullanmasına, rübailer yazmasına, hatta eski şiir örneklerine benzer bir çok eser vermesine ve eski dille yoğrulmasına rağmen, divan şiirini devam ettiren bir şairdi denemez. Hatta onun şiiri, divan şiirinin yeni ve orijinal bir dirilişi de sayılamazdı. Onun şiiri de, bütün bu özelliklerine karşın batılı bir şiirdi. Şu farkla ki, o, doğrudan doğruya Batı türünde şiir üretmemiş, batı tipi şiirini, eski şiirimizi göz önünde tutarak esaslı bir reforma tâbi tutulmuştu. Böylece kendine özgü şiire varmıştı.

Diyebiliriz ki, Tanzimattan sonraki akımlar, bazı yazarlarımızın da belirttiği gibi bir takım denemeler, arayışlar ve tekliflerdir. Bu arayış ve deneyişler içinde, geçmiş edebiyatımızla bağlantısını tam kurup edebiyatımızı yeniden asıl eksenine oturtan bir akım olmamış ve temelde batı tipinde tek tek şairler gözükmüştür: Abdülhak Hamit, Fikret, Âkif, Hâşim, Yahya Kemal, Necip Fazıl gibi. Yeni edebiyatımız, kesik kesik, günümüze kadar gelmiş, fakat, henüz bütünüyle kendisini bulup, geçmişle tam bağlantısını kurup, sağlıklı ve uzun ömürlü yeni hayatına kavuşamamıştır. Bu şairler içinde, belki en çok Yahya Kemaldir ki, eski şiirimizi göz önünde tutmuş, gelenek konusunda bilinçli olmuştur. Ama yine de, sohbetlerinde ve yazılarında olduğu kadar bile şiiri, eski şiirin devamı olamamış, gerçekte belki kişilikli bir batı tipi şiir oluşturmuştur.

Nitekim, eğer, denilen akımı gerçekleştirebilseydi kendisini izleyenler olacak ve bugün akım yerine oturarak, Türk şiiri, gelenekle bağını yeniden kurmuş olacaktı. Arkasından gelen hece şiiri, bambaşka bir yol izlemiş, sonunda entelektüel planda bir batı tipi şiir oluşturmuş, orda birdenbire durmuştur. Onların Yahya Kemal'e karşı olmaları, bir talihsizlikti. Daha sonra, o şiir kırılmış, un ufak olmuştur. 1940'ların şiiri, şiir değil, deniz seviyesinde, sıfır düzeyinde şiirin bir süre yerde sürünmesi olmuştur. 1950'lerden sonra ise, şiirimiz dünyadaki örneğine uygun olarak, asıl serbest nazım denemesine girişmiştir. Divan şiiri geleneğine bir türlü bağlanılmamış, Batı sularında gezinen (Haşim ve Yahya Kemal) arûz bitmiş, bir havaî fişek gibi parlayan hece tükenmiş ve sıra, evet, bir kez daha belirtelim, serbest'i denemeğe gelmiştir.

Bu dönemde, divan, divançe ya da ilâhî adıyla şiirler yayınlanmışsa da, bunlar sadece isimden ibaret kalmış, yani bir özenti, ya da doğacak olanın yerini daha doğmadan batıcılık adına kapmak kurnazlığından ileri geçmemişir. Oysa, olması gereken bile anlaşılmamıştır. Arûzla, vezinli ve kafiyeli, tıpatıp divan şiirinde olduğu gibi kasideler, gazeller, murabbalar mı yazılacaktı? Ya da adı divan, gazel, kaside olsun da ne olursa olsun mu denecekti? Hayır, bu iki yol da değil. Asıl gerekli olan, eski şiirimizin ruhunun, algılamasının, şiire bakışının yeniden dirilişiydi. Biçimlerin ve mazmunların aynen alınışı, kullanılışı değil, onların

bugünkü şartlarda doğurması gereken şekilleri. Yani, şiir, arûzla olmak zorunda değil, ama, arûz ruhu ve yankısından sesler getirmeli; gül, bülbül, şarap, saki, rakip gibi mazmunların kullanılması yenilenmeli, ayrıca çağımızda, bunlara karşılık, yeni mazmunlar doğurulmalı idi. Epik türde de, destanlar, yeniden yazılabilmeli ve günümüz insanı onu okumalıydı. Ya da onlardan esinlenerek epos, yeniden üretilmeliydi. Elbet, bunların olması, hep uygarlık kavramına bağlıdır. Bütünüyle batı uygarlığına ya da onun bir türevi olan marksizme bağlı olanların geleneksel şiirimizin ya da edebiyatımızın dirilişini sağlamaları mümkün değildi.

Diriliş, 1983

KENDİNİ ARAYAN ŞİİR: ŞİİRİMİZ

II

Nice kavram, eksik düşünce ve yazın insanları tarafından birbirine karıştırılmış ve edebiyat ortamı arapsaçına dönmüş, önü ardı alınmaz kavgalar ve kördöğüşü içinde, hakikat, âdeta, bir daha yakalanamayacak şekilde kaçıp gitmiştir.

Osmanlı dönemi, ümmet çağıydı, sonra millet çağına geçtik derler. Osmanlıca diye bir dilden bahsederler. Önce şunu belirtelim, Osmanlıca diye bir dil yoktur, sadece ve sadece türkçe vardır. Osmanlı dönemi, türkçenin en zengin bir kültür ve medeniyet dili haline geldiği bir dönemdir. Atalarımızın verdikleri eserler, kurdukları edebiyat ve düşünce düzeni, yaşadıkları kültür hayatı, türkçeyi, islâm medeniyetinin, arapça ve farsça gibi, bir kültür ve medeniyet dili haline getirmiştir. Osmanlı Dönemindedir ki, türkçe, islâm medeni-

yetinin ana dillerinden biri olma özelliğini kazanmıştır. Bu konuda yazılacak çok şey vardır. Ancak bu, belki ayrı bir yazının konusu olacak kadar geniş bir konudur. Şu kadarını belirteyim ki, Selçuk saraylarında resmî dil, türkçe değil, farsçaydı. Karamanoğlu Mehmed Bey'in emri, pratik bir ömrü olmayan, kâğıt üstünde kalmış bir sözden ibarettir. Asıl, Osmanlı türkleridir ki, arapçayı ve farsçayı da yadsımadan kendi dillerini hem resmî dil, hem halkın dili, hem edebiyat dili olarak geliştirmesini ve yaşatmasını bilmişlerdir. Özet olarak söylemek gerekirse, türkçeyi, rumca ve farsça arasında ezilip boğulmaktan kurtaran, atalarımız olmuştur. Bunu ırkçı düşüncelerle yapmış değillerdir. Bunu en tabiî bir hak olarak yapmışlardır. Kendi ana dilini korumak, insanın en tabiî hakkıdır.

Osmanlı Dönemi, hangi yönden bakılırsa bakılsın bir Millet Dönemiydi. O zamanda millettik, hem mükemmel bir millettik. Hatasızdık demek istemiyorum. Hatasızlık, Tanrı'ya mahsustur. Biz, diliyle, edebiyatıyla, idealleriyle, ahlâkıyla, sanatıyla, düşüncesiyle, yönetimi ve ordusuyla, o çağda bir benzeri görülmeyen üstün bir millettik. Ancak, bu millet, 19. yüzyılda Avrupa'da geliştirilen ve sonra da islâm dünyasına sıçratılıp onu parça parça eden (nation) kelimesinin karşılığı olan millet değildir. Batıdaki millet kavramı, daha çok bir ırka ve bir dile bağlı bir topluluğu ifade eder. Dar görüşlü bir kavramdır. Oysa, islâm düşünce ve yaşantısında, millet kavramı, ırka veya dile

bağlı bir kavram değil, islâm medeniyetinin organik toplumuna verilen addır. Osmanlı Döneminde millet anlayışı, buydu. Ümmetle millet aynı realitenin iki yüzüydü. Bunu anlamayanlar, bugün o çağa "ümmet çağı" deyip geçiyorlar. "Ümmet", bir başka yazımda da belirttiğim gibi, islâm kültür ve medeniyet toplumlarının sübjektif adı, "millet", objektif adıdır. Bugün sadece ırk veya dil esasına dayanan millet teorileri iflâs etmiş, bu yüzden yeni yeni içerikler aranılmaya başlanmıştır. Aslında, ırkları, dilleri, hatta yurtları farklı da olsa, insanları birleştiren şey, "ideal birliği", amaç birliğidir. Asıl millet, aynı ideale sahip insanların meydana getirdiği toplumdur. Medeniyet ve insanlık idealleri topluluğunun adıdır "millet". Bu yüzdendir ki, çağımızda, panislavizm gibi ırkçı istilâ arzuları, yine insancılık iddia ve maskelerinin arkasına saklanmaktadır.

Osmanlı Döneminde, ırk olarak türkler en önemli ve merkezî rolü oynamakla birlikte, ırkçı bir millet anlayışını taşımadılar. İslâm medeniyeti içinde, tüm insanı hedef alan bir toplum fikrine ulaştılar. Yüce ideallere inanmış, onun medeniyetini kurmuş bir milleti gerçekleştirdiler. Bu da ayrı bir yazı konusu olduğundan, daha uzatmak istemiyorum. Özet olarak söylenecek olan, bizim, yirminci yüzyılda, yeni yeni bir millet olduğumuz değil, bin yıldan daha da artık zamandan beri bir millet olduğumuz ve çok ileri ve yüksek dönemler yaşamış bir millet olduğumuz gerçeğidir.

Edebiyatımız ve şiirimizin şimdiki zamanını

ve geleceğini düşünürken bu gerçek gözden kaçılırsa, içinden çıkılmaz, boş, bilim bakımından temelsiz, indî bir takım lâflar kalabalığından öteye geçemeyen yazılar enflasyonuyla karşı karşıya kalınır. Bugün olduğu gibi.

Diriliş, 1983

KENDİNİ ARAYAN ŞİİR: ŞİİRİMİZ

III

Kendini arayan düşünce ve dolayısıyla edebiyat dünyamız, bir yandan romantik ve kritiksiz batıcılık, bir yandan Avrupa kaynaklı dar nasyonalizm etkisiyle, asıl Osmanlı Dönemi gerçeğine kapalı kalmış ve toplumumuz, entelektüel planda devam fikrini yitirmiştir. Artık düşünceler, geçmişsiz ve geleceksiz, havada ve askıdadır hep. Toplumun sessiz ve görünmeyen yanı, iç gerçeği ve yaşantısıyla ilgisiz bir takım şurdan burdan derlemelerden ibarettir artık düşünce ve sanat. Meşrutiyetle belirginleşen ve bazı dergiler etrafında toplaşma olduğundan âdeta ekolleşen bu akımların arasında "islâmcılık" cereyanı diye anılan üçüncü bir akım da, kendini, kendi yöntemiyle değil de yine batıcılar ya da nasyonalistler metoduyla ortaya koymaya çalıştığından başarıya ulaşa-

madı. Bir avantajı vardı öbürlerine göre. Fakat, bu avantajını kullanmasını bilemedi. Kendini zaten yaşanan ve toplumu hâlâ ayakta duran bir medeniyetin teorisi olarak sunmasını bilemedi. Öbürleri yabancı kaynaklı, kendisi yerliydi. Ama öyle davranmadı, sanki kendisi de yabancıymış gibi hareket etti. Toplumumuzun entelektüel kadrosunu yetiştirecek, topluma sahip çıkacak ve onun geçmişteki engin kültür zenginliğinden yararlanacak yerde, bir takım soyut savunmalardan ibaret kaldı bu ekolün çalışmaları, düşünce planında. Daha çok bir tepki gibi görüldüler ve gösterildiler. Batıcılara, bazen de nasyonalizme karşı sürekli bir savunmadan öteye geçemediler. Toplumun tezi olamadılar, antitezmiş gibi davrandılar. Bu yüzden medeniyetimizin diriliş ekolü olamadılar. Düşüncede, sanat ve edebiyatta, toplumu, yitirdiğine kavuşturamadılar, yeni bir hayata başlatamadılar.

Yahya Kemal, bu cereyanlardan hiç birine bağlı olmaksızın, kendine göre bir yol tuttu. Batıcılar, geçmişimizi hep kötü görüyorlar, geçmişi topyekün yıkmak ve atmak gerekir sanıyorlardı. Onlara göre, hiç tarihi ve geçmişi olmayan bir millet gibi davranmalı, tam anlamıyla batılı olmalıydık. Yahya Kemal bu düşünceleri benimsemedi. O Fransa'da okurken, tarihimizi, geçmiş edebiyatımızı incelemiş, fransız tarihçi ve gelenekçi düşünürlerinin etkisiyle bir Osmanlı Dönemi fikrine varmıştı. Ziya Gökalp, musikimizi bizansa, şiirimizi aceme, düşüncemizi araba mal edip, bizim

için yeni bir çıkış yolu arıyor, bunu da sözde halkta buluyordu. Halk musikisi, halk şiiri gibi. Folklor seviyesinden öteye gidemiyordu. Oysa, Nedim, Nef'i, Bâki, Nâbi, Itrî, Dede Efendi, halk kişileri değil miydiler? Bu halkın çocukları değil miydiler? Saray, bu halkın sarayı değil miydi? Hükümdarlar da bu halkın hükümdarları değil miydi? Ziya Gökalp, tarih ve medeniyet konularını tarih ve medeniyet bilimleri açısından değil de, mücerret düşünce ve mantık açısından incelediğinden, sübjektif bir ekolün sahibi oluyordu. Güçlü bir kalemi, sistematik bir kafası olmasına rağmen dayandığı aksiyomlar yanlış olduğundan gerçeğin tam tersi bir sonuca varıyordu. Divan Edebiyatını yıkan şüphesiz Ziya Gökalp değildir. Divan Edebiyatı zaten, bir krize girmiş, ait olduğu dünyayla birlikte sönmeğe yüz tutmuştu. Ancak, eğer Ziya Gökalp gibi bir düşünür, klasik edebiyatımıza, klasik musikimize gerekli sevgiyi gösterebilseydi, şüphesiz, onu seven gençler divan şiirini yaşatmasalar bile ondan yararlanacaklardı. Oysa Ziya Gökalp: "arûz sizin olsun, hece bizimdir" diyerek bu yolu tıkıyordu. Oysa, arûz da bizimdi, hece de bizimdi. Edebiyatımızı sadece folklora, şiirimizi sadece saz şairlerinin şiirine indirgemeye imkân var mıydı? Ama o günlerin romantik ve batı kaynaklı milliyetçilik heyecanı bu en basit tarihi-sosyolojik gerçeği görmeğe engel oluyordu. Kuşkusuz, Ziya Gökalp ihmal edilmiş bu konuya, halk bilgi ve kültürüne dikkat çekmişti. Ancak, bunu yaparken aydınlar kültürünü inkâra gerek yoktu. Eğer bu iki-

si arasında yüzyıllar içinde bir kopukluk olmuşsa bunu birleştirmek görevi düşüyordu düşünüre. Oysa, düşünür bir cephenin fanatiği, partizanı olarak hareket etmişse o zaman beklenen fayda zarara dönüşmüş demektir.

Yahya Kemal'in, Ziya Gökalp'le birleşen noktalarına karşın ayrılma noktaları daha fazla olan bir düşünüşü vardı. O, heceye koşuşan yeni yetenekler için: "zavallı gümüş balıkları! Orhan Seyfi'nin oltasına takıldılar!" diyerek, yanlışı şairane bir imajla belirtiyordu. Oysa, olta Orhan Seyfi'nin gibi görünse de, aslında Ziya Gökalp'in oltasıydı.

Yahya Kemal'in görüşü belki eninde sonunda bir nasyonalizm türü idi. Ama, romantik ve basit bir nasyonalizm değildi. Bir millet vakıasının ne olduğunu az çok hesaba katan, ona tarih unsurunu katan bir derinliğe sahipti. Ama, eğer Yahya Kemal, yine de nasyonalizmi bu derin anlamında da olsa birinci planda tutmayıp ikinci planda tutsa ve medeniyet düşüncesini ön plana alsaydı, Osmanlı yaklaşımı o gün için entellektüel bunalımımıza bir çare ve çıkış yolu olabilirdi. Osmanlı gerçeğini, çağın öbür yazarları ya görmezlikten gelir, ya tam inkâr ederken, Yahya Kemal, o gerçeği görmüş, fakat, ne yazık ki, yine Batının etkisiyle, bunu mistik bir atalar ideolojisi şekline dönüştürmüş, ya da o derecede bırakmıştır.

Yahya Kemal'in hâtıratında Babanzade Ahmed Naim'i anlatırken karşımıza hazin bir tablo çıkar. Gençliklerinde birbirlerine, düşünce farklılığı yüzünden yabancı olarak kalan bu iki şahsi-

yet, Birinci Cihan Harbi felâketini gördükten, bölünen, parçalanan memleket, viraneye dönen yurt, yüzbinlerce ölü, yetimler ve dullarla bir yıkıntıyı yaşadıktan sonra karşılaştıklarında, âdeta bir pişmanlık içindedirler. Yahya Kemal'in dediğine göre, Ahmed Naim ona: "sen haklıymışsın Yahya Kemal" demiş. Açıkça yazmamakla birlikte biz Yahya Kemal'in de gizli bir pişmanlık içinde olduğunu satırların arasında fark ediyoruz. Neydi bu iki insanın pişmanlığı? Burada bir Yahya Kemal portresi çizmediğimizden uzun uzun anlatmaya gerek yok. Özet olarak söylemek gerekirse, Yahya Kemal'in pişmanlığı, gençliğinde nasyonalizmi ön plana alması, Ahmet Naim'in ise fazla teorik kalarak, tarihî gerçekleri aşırı bir şekilde görmezlikten gelmesi idi. Milletimizin trajedisi, bu iki samimi millet büyüğünü, bir gün, hatalarını itiraf edercesine birbirlerine sıcak bir yakınlık gösterme durumuna getirmişti.

Osmanlı gerçeği, aslında, İslâm Medeniyeti gerçeğidir. Ondan ayrı olarak düşünülemez. Osmanlı medeniyeti, İslâm Medeniyetinin bir varyasyonudur. Ama, her varyasyon gibi onun da kendine mahsus bazı tarafları vardır. Bir uçta Endülüs, öbür uçta Maveraünnehir ve Hint-İslâm medeniyetleri, Dört Halife Devri, Emeviler, Abbasiler Devrinde oluşan Merkezî medeniyet, daha sonra da Selçuk ve Osmanlı Medeniyetleri, Büyük İslâm Medeniyeti Kompozisyonunu oluştururlar. Bu gerçeği görmeden, yani islâmdan koparmaya çalışarak ya da islâmın temel olma özelliğini bir

kenara iterek bir Osmanlı portresi ortaya çıkarmak mümkün değildir. Son zamanlarda "ben Osmanlıyım" diyen yazarların samimi olmalarına karşın Osmanlıları gerçekten anladıklarından pek emin değilim. Çünkü: Osmanlılar denilen atalarımıza "siz nesiniz?" diye sorduklarında "biz Osmanlıyız" demezlerdi, "biz müslümanız" derlerdi.

Evet, Osmanlı fenomeni, aslında İslâm Uygarlığının bir varyasyonudur. Bu noktadan yola çıkılmadıkça, ne kadar övgüyle bakılırsa bakılsın gerçeğe varmak mümkün olmaz. Çünkü: uygarlık perspektifinden bakmaktan uzaklaşılır. Medeniyet tarihi bulgularına aykırı ya da yabancı bir mecraya sapılır. Osmanlı olayı, Yahya Kemal'de âdeta öncesinden ve sonrasından soyutlanmış bir destan dönemi gibi alınmıştır. Bir şair için olağandır bu. Ama, düşünür, daha soğukkanlı olmak ve mümkün olduğu kadar heyecanlarını zaptetmek zorundadır. O günler, şairler kadar ve daha fazla, yol gösterecek bir düşünüre, mürşit bir düşünüre ihtiyaç vardı. Yahya Kemal, geniş tarih bilgisine rağmen, yine de olaya şair gözüyle bakmış, bir gerçeğe gönül vererek onu abartmış, buna karşılık bir takım gerçeklerden de pek söz etmemiştir. Yahya Kemal, düşüncelerini daha çok şifahî yaşamıştır. Osmanlı uygarlığını öncesiz sonrasız medeniyet gibi benimsemiş, onu İslâm Uygarlığındaki yerine oturtmamıştır. Hiç dokunmamış değil elbet buna. Ama, dokunup geçmiştir çoğu kez. Bu yüzden görüşü, vaadkâr ve verimli olmamıştır pek. Ve yine bu yüzdendir ki, o uygarlığın bir par-

çası olan edebiyatı da sevmiş, öğmüş, ondan yararlanmıştır, ama onun dirilişini başlatıcı ekolü kuramamıştır. Ters akmaya başlayan suları geri, aslına ve doğrusuna döndürücü akımı gerçekleştirememiştir. Yahya Kemal'den sonraki şairler, O'nu ne kadar yıkmağa çalışmış olurlarsa olsunlar, O'nu ne kadar inkâr etmiş olurlarsa olsunlar itiraf etmeleri mümkün olmasa da, O'ndan yararlanmışlardır. Onun şiirini göz önünde tutmuşlardır. Fakat gerçek şudur ki, ne Yahya Kemal eski türk şiirinin devamı olabilmiş, ne kendinden sonrakiler Yahya Kemal'in devamı olmuşlardır. Yahya Kemal, kuşkusuz, önemli bir şair olarak da, eski edebiyatımıza sevgisi ve saygısıyla da Türk Edebiyatında hak ettiği yeri almış, fakat, kopmuş, kırılmış, kaynağını yitirmiş Türk Edebiyatını yine koptuğu yerde birleştirerek sağlıklı ve engin yaşantısına kavuşturmak ve yeni dirilişi başlatmak Ona nasip olmamıştır. Buna lâyıktı şüphesiz. Ama, kaderin hamleleri tedricidir. Çok ender zamanlarda büyük bir birikimi bir noktada topladığı ve infilâk ettirdiği olur. Fakat genel kural, gelişme kuralıdır. Yahya Kemal de şüphesiz diriliş gelişimi tarihinde bir yer sahibidir. Bu, o tarihi başlatan kişi olmak değilse de, onu gereksindiren, aratan biri olmak durumudur. En azından, düşen şiirin seviyesini yeniden yükseltenlerden biri olarak, problemi hissedecek bir kuşağın yetişmesinde pay sahibi olmak özelliğidir. Divan Edebiyatına bir gün eğinilecektir, yeniden bakılacak ve bitişilecektir; daha doğrusu, klasik edebiyatımız yeni

kalemlerde dirilecektir. Ona nasıl dikkat edilmesi gerektiğini belki söyleyememiştir Yahya Kemal ama, dikkat edilmesini, yeniden, ilk, O, söylemiş değil midir? İzlenmeyecek gibi de olsa, yine, O değil midir ki, kendi tarzında bir dikkat getirmiştir. Artık mesele, bugün, yeni ekolün kendine özgü dikkatini getirmesidir. Bu da, elbet geçmişi, yeni bir yaklaşımla, Uygarlık perspektifinden bakışla, İslâm Uygarlığının yaşayış ve dirilişi açısından ele almak şeklinde özetlenebilir.

Diriliş, 1983

DİŞİMİZİN ZARI

Necip Fazıl, Ahmed Hamdi ve Ahmet Kutsi'nin şiiri, şairane, soyut, insanî konuların şiiriydi. Yalnızlık, ölüm, zaman gibi insanın ebedî, soyut, âdeta dışında bağımsız varlığı olan yaşama anlamlarına uygulardı zekâ ve duyarlılığını şair. Bu doğaüstü, ama insanla yakından ilgili kadrolar, âdeta insandan önce geliyordu. Anlatım, anlatılandan ayrılmaz, şair anlatırken, anlattığından dışarı çıkmaz, kendine inmez, kendini ustalıkla görüş alanından çekerdi. İnsan ve yaşama, şiirin insan ve yaşamasından farklıydı. İnsanlığın zaman boyunca düşünce ve inancıyla var ettiği ya onlarla varlığını kabullendiği bu mânevî kuvvetlerin sansür ettiği, soyutladığı insan ve yaşama söz konusuydu. (Ben), eşyayla olan en değişmez bağıntıları ile alınıyordu. Eşya ve günlük olaylar bile, şiirde, ebedî soruların işaretlerine çevrilirdi. Yolculuk denince şair onu hemen evrenselleştirirdi:

Yolculuk her zaman düşündüm onu
İçimde bu azgın dâvet ne demek
Oraya nerdeyse toprağın sonu
Uçmak kayıp gitmek kaçıp dönmemek

Tanrı, ölüm, hayat ve kadın konularında bir bildirimi olmak, toplumun karşısına köklü, sağlam ve parlak belgelerle çıkmak zorundaydı şair. Şair, öbür kişilerden farklı üstün bir kişiydi. Günlük yaşamaların üstünde, yüce duygu ve düşünceler onu ilgilendiriyordu. Ölüm, aşk v.s. olağanlıklarını terk ediyorlardı şiire girerken. Şehvet bile, uğranılan bir kader haliydi.

Fazıl Hüsnü, Cahit Sıtkı, Ahmet Muhip bu "yüce yaşamalar şiiri" ni yaşamaya indirmek için çalıştı. Daha nüanslara indiler. Konular sönmeğe, insan belirmeğe yüz tuttu. Yaşama daha ön plana çıkarıldı; felsefî kadrolar, unsurlar ve noktalar halini aldı. Dil, türkçe, şiiri daha bir kavradı. Öncekiler, fransızca yazar gibi türkçe şiir yazarken, bunlar sadece türkçe yazar oldular. Şair, alelâde kişiye yaklaştı. Şairin toplumda bocalayan bir kişi olduğu inancı yerleşti şiire. Necatigil, bu ezilen, kaçan insanın şiirini yapıyordu; bir Cahit Sıtkı arabıydı. Cahit Sıtkı'nın şiirinde, insan güçsüz, zaman ve ölüm yaman, dünya aydınlık iken, evrenin bu parlaklığı ile insanın zayıflığı arasındaki çelişme Cahit Sıtkı şiirinin şiddetini sağlarken, Necatigil bu insana uygun bir çevreyi de veriyor, şiirinin gücünü bu uzlaşmadan çıkarıyordu.

Yine de bu şairleri daha öncekilere bağlıyan

noktalar çoktu: onlardan çıkmışlardı; şiir yüce, saf insanın şiiriydi. Hatta bu, gittikçe, şiiri, bir "çocukluk sanatı" haline getiriyordu. Çocukluk anıları, çocuk evreni, çocuksu yaşama şiirin özüydü. Öncekilerin şiiri soyut olarak insanın eşyayla kurduğu ilgiyi esrarlı bir ayna arasından yansıtırken, yeniler, daha çok, çocuğun dünyaya bakışını, korkusunu, kaçışını arıyorlardı. Aradaki fark genellik farkıydı. Elbet, sonra gelen, önce gelene göre, ayrıntıya gidecekti. Yoksa, yine önemli olan (mutlak) la karşılaşmasıydı insanın. Necip Fazıl ve arkadaşlarının şiirinde yalnız (mutlak) varken, Cahit Sıtkı ve arkadaşlarının şiirinde (mutlak) la yaralı ya zengin yaşamak vardır. Bu iki şiirin arka arkaya gelmesi normal bir evrime uygun düşer. Değişmelerin gerisindeki gerçeği, insanı ya ön, ya arka plana alarak aydınlatan şiirlerdir bunlar.

Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet'in şiiri, dar ve özel anlamında gerçekçi bir şiir. Yaşamak için gerekli yaşamayı, ekmeği kazanmak cinsinden bir yaşamayı, toplumdaki yanından ve düz olarak anlatıyorlardı. Şiir (fevkalâde) nin yaratılışı değil, (alelâde) nin anlatılışıydı. Şairanelik alay konusu olmuştu. Kelime şiirde ve düz yazıda farklı kullanılışta değildi. Savaş gibi bir güçlü şoktu bu şiir. Bu kuvvetli şokladır ki günün iyi şairleri büyük sarsıntı geçirir; Ahmet Muhip nerdeyse susar; Cahit Sıtkı kişiliğinden fedakârlıkla akıma uymaya çalışır; en dayanıklıları Fazıl Hüsnü olur: mistik şiirden koparak bazı millî, bazı aktüel, bazı da toplumcu noktadan çıkan fikrî alternatiflerle şiirini kurtarır.

Şoku şok savar. Orhan Veli Akımı, toplumsal şartların hızla değişmesinden ötürü sallantıda kalan 30-40 arası klasik şiirimizi yıkmış, yeni bir şiir grameri getirmiş, ama pek bir cevher katamamış, bir dil konuşamamıştı. Ama yine de türk şiirinin üstüne bir roma kartalı gibi hegemonya kanatlarını germişti. Kendisinin dışında bir şiirin düşünülmesini bile istemiyordu. Araya giren "garip" oyun, zalim oyun oluyor, insanda en ufak bir derinleşme, akımın hışmına uğruyordu. Ataç da büyük bir yardımcıydı. Tek sanat kuralı "iri lâf etme" fobisiydi. Herkes düz, hatta bayağı lâf etme sanatında yarışa girmişti. İşte bu şoku yeni bir şok söküp atacaktı.

Karşı şok, Attila İlhan'dır, Orhan Veli Akımının yüzeyde kalışına, toplumculuğuna ve fikirciliğine karşılık, Attila İlhan duygulu, marazî denecek kadar duygulu, hatta handiyse trajik bir yaşayışı ortaya koymaya çalışmış, onların toplumculuklarına karşılık, bireyci bir şiiri kurmuş, berikilerin hak, eşitlik v.s. iddiaları cinsinden bir doktrin şiirini gerçekleştirmeyi hep ileri sürmesine rağmen, mizacı gereği, bir kaçışı, büyük şehirden kaçışı, uzak ülkeler özlemini, aşkla melankoliyi çizmiştir. Bir bakıma yeni, bir bakıma servet-i fünun kadar eski bir şaireneliği dener. 30-40 arası şiiri, bir çeşit mistik şiir olduğundan, cevher gereği, alelâdelikten kaçıyordu. O kadar ki insanın günlük yaşayışı söz konusu bile olmuyordu. Oysa Attilâ İlhan, yaşamayla ilgili, büyük metafizik gerçeklerle ve değerlerle değil, salt yaşamayla il-

gili bir şairanelik getiriyordu. Bu yüzden bir çeşit sanatta irtica yaptığı ileri sürülüyordu. Fonksiyonunu tamamlar tamamlamaz biten bu reaksiyon şiirini, her türlü çalışma kurtaramamıştır, bir akım haline gelmesini sağlayamamıştır.

"Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız". İşte yeni şiiri özetleyen bir mısra. Bu artık klasik şairin yolculuğuna benzemiyor. Klasik şair, "azgın bir dâvet" le "nerdeyse toprağın sonu" na gider. "Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmemek" şartiyle. Orhan Veli Akımında ise insan, Lâleli'den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeci'ye gider. Yeni gerçekçi akımda ise (çünkü bence, yeni akım, bir çeşit neo-realist akımdır), Lâleli'den çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir. Yaşama vardır ve önemlidir, ama bir haber olarak. Neyin haberi? Bunu şair de bilmez. Orhan Veli Akımı günlük çırpınışların şiiriydi, bu şiir ise yaşamayı, gerçek yaşamayı cevheriyle görmeğe, yakalamaya çalışıyor. Attilâ İlhan gibi bir hayat manyasına kendini bırakmamış, hayatın tutsağı olmamış, klasik şiirimiz gibi hayatı çevreleyenin üstüne kapamamış kendini, peşin hükümleri olmaksızın, hayatı sağlamak için harcanan ek hayatı ihmal ederek, hayatı, evrendeki yerini unutmayan, hesaba katan bir gözle yalnız hayatı inceliyor. Bu şiire göre her şey insanla başlar ve biter. (Mutlak) yoktur, hiç olmazsa şimdilik bunun üzerinde durulmamalıdır. Örnek olarak diyelim, ölüm değil, varlık söz konu-

sudur. Yeni şair, ancak, varlık üzerinde konuşur. Pratik olarak, bu, önemli ve olumlu olarak görülmüştür. Yani yeni şair pragmatiktir. Tezlerden ve soyut kavramlardan çekinir. Bunun için, hep, "meselesiz", "formalist", "öz düşmanı" ithamlarına uğrama tehlikesiyle karşı karşıyadır. Oysa bu bir ihtiyat meselesidir. Faydasız tartışmalardan kaçmak, şiiri ortak bir varlık üzerine oturtmak isteğidir. Bir ortaya koyuş şiiridir bu, çözüm şiiri değil. "Fareler ve İnsanlara Dair", "Ramak Kaldı" daki sanat ve insan tüter bu şiirden. Dinazorların modern bir amerikan evinde yeri olması cinsinden, yeni şiir, eski büyük yaşayışları aktüel yapar. Ruhsal oluş, bu şiirde, temel yapıdır. Bakarsınız, Akçaburgazlı Yekta, Davut'u yaşar. Zaman önemini kaybetmiştir, insandır hep bu şiir. İsa ve İncil varsa bu şiirde, mistik ya da dinî bir şiir sanmayın. Tam anlamıyla laik bir şiirdir. Din bir dekor, ya bir benzetim ya bir sonda aletidir. Yaşamayı çekip çıkarmak için bir alet. Alelâde kadınlar konuşur, ama mutluluğu. Bir kantar memurunun sıkıntısı, varoluş sıkıntısı konu olur. Sevişme vardır aşk yerine daha çok. Tanrı'yı, aşkı, ölümü anlamaz bu şairler; toplumu, kadını, varlığı anlarlar. En pragmatik ispat, dokundurmaktır. Bu şairler insanı şiire dokundurur. Turgut Uyar'da şiir bir ağaç gibi büyür, gelişir, bir orman gibi uğuldar. Tüyleri tenimize değdirir Turgut Uyar. Cemal Süreya resimler çizer. Heykel figürleriyle işler. Bir şarkıcı, bir dans şairidir. Yeni şair, hep somutun somutuna, plastike gider. Bir kavanoz,

bir ayışığı evreni kurar. Turgut Uyar, Cemal Süreya, bir behavior şiirini yürütür. İlhan Berk, tarih öncesinden, ekzotik ve hayalî bir ülkeden, bazı, toplumdan, renkli evrenler getirir. Ece Ayhan –ki yeni şiirin Necatigilidir– insanın, çarpık ve negatif realitesini olduğu gibi anlatır, kelimeyi bundan dolayı çarpıtır.

İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya şiirinin, böylece, insana yakından bakan, evrenin ve gerçeğin anlamını insanda arayan, insanın değişmez yanlarıyla otobiyografyasını, duyarlılığını ve sansüalitesini yapan, öbür şiirlerden ayrı bir yaşama rönesansı, yeni gerçekçilik şiiri olduğu, bunun, savaş sonrası umutlu, realist ve canlı insanına uygun düştüğü anlaşılır. Bu şiirin doğuş ve gelişimi sırasında, Fazıl Hüsnü'nün Orhan Veli kompleksinden kurtularak, eski şiiri cinsinden şiirler vermeğe çalışmasına, 1930'dan sonra, son akım da dahil, bütün şiirlerin bir ortalaması olan Necatigil'in kişiliğini koruyarak, yeni akımdan faydalanarak yenilenmeyi bilmesine, Attila İlhan'ın eleştirmeyle, Oktay Rıfat'ın bir yeni şiir denemesiyle alanı bu yenilere terk etmek için son savaşlarını yapmalarına akıl erer.

Pazar Postası, 1957

GALİLE DENİZİ

Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirinde hüküm, basit realizmde. Şiir, yaşamak için yaşanan, harcanan vakitlerin, ek vakitlerin haberini verir ve hesabını ister. Bozuk ülkenize bakış; bu, kısaca anlatır şiiri. Sonraları, Melih Cevdet, işi bir çağrıya dökecek, "düzeltici" bir şiir kurmaya çalışacak. Metin Eloğlu, bozuk dünyamıza, o mükemmel dünyalarının parmaklıklarına dayanarak gülecek! En güçlüleri Oktay Rıfat ise en bozguna uğrayanı olacak bu şirazesi kopuk şairlerin (şiraze Orhan Veli'ydi). Oktay Rıfat, ülkemizin şartlarını, hatta şiirlerinin ana rahmi şartlarını unutarak (gerçekçi plandan çıkarak), kinayeli hikâyelerle, folklorik otomatizmlerle çarklayacak ve bunu, bir şiirlik çalışmalar için mümkün, bir kitaplık vakit için çok bücür usullere takıp mahvettiği, usule takılıp kaldığı eserleri göz önünde iken bile, kabul ve itirâfa yanaşmayacak.

Orhan Veli ve arkadaşlarının akımı, bu minval üzre, çeşitli sapışlarla eskir, hatta kendine tepki Attila İlhan şiiriyle kapanan, bütünlenen bir dünya olup onu da hızla eskitirken yeni bir şiir doğdu. Bu şiirin vaftiz adı: İkinci Yeni. Ben, bu şiire. "Yeni Gerçekçi Şiir" diyorum. Orhan Veli şiiri, şiirimizin gerçekçi (realist) akımıydı; bu akım ise, yeni gerçekçi (neorealist) akım. Orhan Veli ve arkadaşlarının şiiri, yeni şiir ise, bu yeni şiir için, yeninin yenisi farkına, ikinci yeni demek kadar doğru ne ola? Böyle hüküm böyle hipotezin başından artık. Bazıları yeniliği, böyle, 1, 2, 3 ... v.s. numaralamanın saçma olduğunu, bunun bir hayal kıtlığından doğduğunu söylemeye kadar vardırdılar işi. İşin içinde bir saçmalık, bir hayal kıtlığı varsa, bu, Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirine "yeni şiir" demekteydi. Zaman ve eşya boyunca daha başka bir şiir yokmuş ve olamazmışçasına bir şiire yeni şiir ismini verenlerin, onun yenilenişinden ibaret ikinci bir akıma "ikinci yeni" denilmesine alınmaları olur şey değildi. Hem bu "ikinci yeni" sözü, bir birincisini, bir üçüncüsünü hatırlatmak bakımından, "yeni şiir" sözünün mutlak deyişine göre, daha alçakgönüllü ve daha namuslu değil miydi? Hem, alt tarafı bu bir isim değil miydi?

İkinci yeni, dedik (birkaç dergide dedik), bir "salt yaşama" şiiri. Apriori bir tekvin teorisi ve ona dayalı bir hükümler mecellesi olmayan, postulasız bir yaşama demektir bu "salt yaşama". Realist, pragmatik, plüralist. "Evrende insan" sözü bu

şiiri özetler. Bu akım, insanın insanlar arasındaki yeriyle birlik, kainattaki yerini de arayan şairlerin geçidi. Arayan, fakat bulmaya niyeti olmayan. Bir pasaj, bir bulvardır bakım. Forum daha sonra gelecek, metropol daha sonra olacak. Bir imar olayı olmaktan çok, bir istimlâk olayı yani bu şiir. Yer yer akıl dışına kaçar, düşlerde gezinir. Bazı bazı düşüncenin sansüründen kurtulur. Bir parça ekmek, bir parça hayal ve biraz da fantezi şiiridir bu. Dekart insanı bu şairleri pek ilgilendirmez; ondan çıkarlar ama o, artık natürmorttur. Yaşama ilk prensiptir. Yaşamayı yaşama açıklar. Yaşama kendi kendine yeter. Akıl ve düşünce onu içermez. Belki ona dahil, ona aittir.. Düşünce, tarihî bir perspektiftir. Bu yüzden, şiirin temeli ne düşünce, ne anlamdır. Anlamsızlığın da olmadığı gibi. "Anlam" ı varlığın ve şiirin cevheri kabul etmeyen, bir şart, bir tarz sayan, onun yanına "akt" ı da ekleyen şairlerdir bunlar. Bu şiir, metafizik ve mistik dünyanın kürevî çeperine birkaç noktada dokunmuyor değil. "Mutlak" la ilgili her güç, silâhlarından tecrit edilmiş olarak, her vahşi hayvan, dişleri, tırnakları sökülmüş, pençeleri koparılmış olarak bu sirkte uslu uslu yaşar. Aslanlar görürsünüz, belki bir kediye dönmüştür. Hz. İsa, canı sıkıldığı için din icat etmiş bir adamdır, bu şairlere göre: Sent-Antuvan gökte don gömlek dolaşır; "Sayın Tanrı" günah çıkartan, daha doğrusu günah sayan, günah numaralayan bir papazdır!

Bu yeni akım, dünya gerçekleri içinde kalacak, dünya nimetlerine övgü ve imreniş, ya da nef-

ret ve kaçış, bütün iş bu olacak; bir dünya nimeti olarak kadın (yasak yemiş) çevresinde bir pervane gibi dönüp dolaşılacaktır. Şair, cemiyette sıkıştıkça kadına sığınacaktır. Kadın, bu şiirde, putperest bedevinin hurmadan putudur. Yine bu şairlerin her birinin ayrı belki, birlikte yaşamak hikâyesinde bir çözümleri olacak. Elbet, kendilerinden önceki, "katışıksız toplumcu"lar, bu berikileri tatlısu toplumculuğuyla, samimi olmamakla suçlayacaklar.

İlhan Berk, kim ne derse desin, bu yeni akımın önderi. En soyutçusu, en dilcisi, en ülkücüsü, en toplumcusu, en gerçekçisi, en düşcüsü, en yabancısı, en yerlisi; kısaca bu şiirde "en" kelimesini kullanmak gereken her durumda, İlhan Berk geliyor aklıma.

İlhan Berk, bu şiire nasıl vardı? Vaktiyle yazdığım, "Dişimizin Zarı" yazısında, bu yeni akımın, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki insanın yeni realizmine uygun, onun dünya görüşünde, onun umudunda, onun şüphelerinde, onun deney ve tedbirlerinde geliştiğini söylemiştim. Harp sonrasının şiiriydi bu. Dünyaya tekrar alışmaya çalışan, ölümden nasılsa kurtulmuş (yani yaşamaya taparcasına bağlı, hayatı tanrılaştırmış) insanın, acılarını yavaş yavaş unutmaya çalışan, yaralarını sarmaya çalışan insanlığın şiiriydi bu. Büyük senteze varmak için vakit henüz erkendi.

Ama, ayrıca, İlhan Berk, bu şiire bir parça da Sait Faik'i uygulayarak, şiiri Sait Faik'e ayarlayarak vardı sanıyorum. (Kitabında ona bir ağıt yap-

mak haktanırlığını da unutmadığını belirtelim). Sonra, bir dünya görüşünün borazancılığını yapmamış, belki onu çok uzaktan hatırlatan, bir karınca platformunda insana ve tabiatla ilişkilerine bakmıştır. O uzak karınca platformunun talimi dışında, yaşama kendisi için çok önemli olan insanın tabiatla olan yeni alışkanlıklarına ışık tutmak hakkını, kelimeleri yeniden târif etmekte, yani dilde, şiirinin konuşmasının değişmesinde değerlemeye, başarmaya, gerçekleştirmeye çalışıyor. Bu sebepledir ki, İlhan Berk'in şiirinde, dilin en alışılmadık yanlarının tadıyla çizilen, değiştirilip değiştirilip çizilen, prova edilen, çeşitli planları denenen bir hayat, bir "hakikat" konu.

Galile Denizi'nde İlhan Berk, insanlarına kadro olarak, İstanbul'u alır. Köroğlu'nda nasıl en mahalli tipte, en genel insancı ve dünyacı (hürlük v.s.) değerleri aramışsa, bu kez, hitap edilen topluluğa göre en yakın ve en uzak topluluğu konu edinmiş, en genel insanı en mahalli şartlarda aramıştır. Bu, İstanbul rumlarıdır. İlhan Berk, farkında olarak, olmayarak okuyucusuna, parmakla gösterecek kadar maddî şartlarda yakın, ruh şartlarındaysa, kendisine "işte insan!" diyebileceği kadar uzak bir insanın şahsında "insan"ı teşhis serüvenine atılmış, yaşamının en eliptik yanını çizmek şansını kullanmıştır. Akımının en uç noktalarını tekelinde bulunduran şairi olarak, okuyucusuna, bir bakıma hiç tanımadığı, ama tanıma imkânını her vakit elinde bulundurduğu bir topluluğu "insanî şart"ı aramak için (ortam) olarak seçmiş. Bu

insanlarda "salt yaşama"yı yakalamak mümkün, en mümkün burda der gibidir. Şu an için, tarihsiz, kültürü, edebiyatı olmayan, yalnız yaşayan, kelimenin tam anlamıyla yaşayan, dünya nimetlerinin tadını çıkaran, İstanbul'un tadını (bu dünyanın en güzel yerinin tadını) çıkaran bir kadroyu seçmek, şairane pragmacılığın şahane bir örneği. Bu topluluğun kadınlarının en İlya Avgiri (kocaları) umurundadır, ne de cumhuriyet. Kilise sevişme ve buluşma yeridir. En önemli, tek önemli, hep önemli olan, YAŞAMAK'tır. Yaşamaksa İstanbul'un ve insanın değişmeyen, değişmeyecek yanı. Ve en çok İstanbul'un. Bu sebeple, İlhan Berk, zamanı İstanbul'dan çekip atar (veya İstanbul'un bütün zamanlarını bir zamana getirir). Zaman gidince zamanın getirdiği her şey de gidecektir. Buraya kadar. İlhan Berk, seyircidir ve paradidedir (ve iyi). Ama birdenbire niçin olduğu bilinmez, bu yaşamanın heyecanına kapılır, ona katılır. Onu över. O yaşamanın soluk aldığı havayı, hıristiyan göğünü, bir hayli rengini değiştirerek gerçi, okuyucunun üstüne germek ister. Şair, "salt yaşama" ya bir dayanak olarak mı alır hıristiyanlığı? Sanmıyorum. Belki dini de kendi görüşüne uydurmak, varlığını o açıdan yorumlamaktır niyeti. Bir istisna değil, bir teyit olsun ister hayata din. Hatta dini, sanırım, hayatla "müeyyet" görmek ve göstermek de vardır işin içinde. İsa, türlü hastalığı iyi eden biridir, havariyun balıkçıdır.. v.s. gibi din hıristiyanlık kılığında yavaş yavaş İlhan Berk'in şiirinde hayata adapte edilir.

Böyle değer hükümlerine dayanmayan, kendi başına var ve kendi kendinin sebebi bir yaşamanın şiirinde elbet bu yaşamayı en canlı olarak gösteren motifler olacak. Sokak, deniz, insan, gök. Bunların ilişkileri. Hayatın düşünceyi aşkın olduğu bir şiir.

Orhan Veli akımında düz anlatış vardı. Bu şiirde düz anlatımdan ileri bir alan gelir. İlhan Berk, yaşamayı, salt yaşamayı anlattığı için, daha çok (hareket) e ve (fiil) e önem verir. Şiirleri (fiil-şiir) lerdir âdeta. Olay, hikâye, fiil konur ortaya. Anlatım önemli olur; en önemli kelime fiildir. Kelimeler ve mısra, fiilin fonksiyonu olur. Böylece insan ve yanı sıra tabiat çıkar. Burda, biz "insan"ı yakalarız, "yaşama"yı. Edip Cansever maddeyi anlatıyordu. Ve şiiri bir soyutlama oluyordu. İlhan Berk "yaşama"yı anlatıyor; şiiri bir ""hikâye etme" oluyor. Cemal Süreya ve Turgut Uyar bu yaşamaya bir sıfat katıp (kişi) de paylaşıyorlar. Biri "yaşama"yı var oluş problemi bakımından didikliyor (T. Uyar), öteki insanlararası çatışma ya da sevişme yönünden (C. Süreya). Yani birinde insan tabiatın ortasında, öbüründe insan insanın yanında. Her ikisinin şiiri de somutlama oluyor.

Diriliş, 1960

ELİNİZDEKİ DENİZ

Üstad Necip Fazıl Kısakürek'in bütün şiirlerini toplayan şiir kitabı (Çile) mükemmel bir baskıyla yayınlandı.

Üstadın şiirleri ve edebiyatımızdaki yeri için zamanında o kadar çok söylendi ve yazıldı ki buna ne eklenebilir? Buna rağmen, çeşitli açılardan ve her şiir akımında yeniden değerlendirilen ve her akımın biraz da kendisine bağlandığı, ekol değil, ekollerüstü bir plana yükselmiş ve her noktadan görülen üstad çapında bir şair için yazılanların bana yine de az gelmesi nedendir; bu duyguyu ben de uyandıran nedir acaba?

Üstadın şiirleri, mücerret şiir açısından böyleyken, bir vakitler, "Şiirimin müdafaası" yazısında da belirttiği gibi, gaibin göğsünden çıkardığı değerlerle kurduğu mutlak gerçek örgüsünde bir gökkuşağı gibi uzayınca, biz o eşsiz ideale susamışlar için, açık yeşil bir hassaslık ve huzur şafa-

ğı, bir samanyolu oluyor.

Üstadın, şiirimize mutlakı yeniden ve nasıl getirdiğini, Mevlâna, Yunus, Fuzûlî ve Şeyh Galip'ten sonra, mutlakın yine onun şiirinde ne biçimde doğduğunu, yeninin zarif elleriyle geleneğin lâtif mutlakını nice biçimlendirdiğini, günümüz abesçi mutlakını hangi sularda hatırlatıp ordan gerçekçi mutlaka yöneldiğini anlatmak isterdim ve bu, hakkında yazılanların dışında, onların anlatmadığı, tek farklı açıdan bir bakış olurdu. Bana düşün buydu. Fakat Üstad eserinin sonuna, şiiri kadar sağlam, ebedîlikten onun kadar aslan payını alan poetikasını eklememiş olsaydı. Üstad, bize bunu olsun bırakmadığı için sitem mi etsek; yoksa, nasıl olsa hakkıyle üstesinden gelemeyeceğimiz bu işi, sanki bırakırsa üstesinden geleceğimizi kabul ettiğini, fakat bizi zahmete sokmak istemediğini hissettirerek yapan, böylece bizi şefkatlerin en şahane ve en alçakgönüllüsünün harmanisine alarak sorumluluk huzursuzluğundan kurtaran Üstada teşekkür mü etmeliyiz?

Sabahleyin gün doğarken bizi saran duygular neyse Üstadın şiirleri bende o duyguyu uyandırır. Bazı şiirleri de güneşin öğleyin olduğu gibi yakıcı ve sıcaktır; bazıları ikindi güneşi gibi serin ve okşayıcı, bazıları da güneşin batış melankolisinden ve geceden parçalar...

Bazen de bana, en sınırsız, içimin kayalarını yıkayan, onları sedefle döşeyen bir denizi getirir bu şiirler. Bazen Porsuk'u içimden geçirir; Sakarya'da akarım onlarla. Bazen göğün bütün haşme-

tini omuzlayan muhteşem bir ağaç olurum onlarla. Bazen, onlarla, tabiatın nabzını dinleyen doktorum; bazen hayaller peşinde koşuşan, fırçasını cin çarpmış, saçlarını periler taramış bir ressam.

Yoksa ben, Boğaz'ın karşısında, yanındakine Boğaz'ı anlatan bir turistin garip durumuna mı düşüyorum? Niçin konuşuyorum, kitap ki elinizde.

Yeni İstiklâl, 1962

SANAT GÖRÜŞÜ, ŞİİRİMİZ - AKIMLAR, TOPLUM VE ŞAİR HAKKINDA

Sanat Tutumum:

"Sanat tutumum, genel dünya görüşümün bir bölümünden başka bir şey değildir. Onu bir sesin, yeni bir sesin sırtına yüklemekten ibarettir. Benim şiirim, aşk, hürriyet, yaşayış ve ölüm gibi varolmanın dinamitlendiği noktalardaki trajik espriyi, irrasyonele ve absürde bulanmış (MUTLAK) ı zaptetmektir. Gittikçe şiirde bunu yapmak istiyor şiirim. Bunun için, başlangıçta sanat planımda görünüşte çok yakın bir noktadan çıktığım arkadaşlardan şiirim uzaklaşıyor. Ses ve biçim, motifler ve imajlarda, başlangıçta çok yakın olduğumuz şair arkadaşlardan, gittikçe, o biçimi dolduran ve o sesi fırlatan varoluşu idrak farkı yüzünden ayrılıyorum. Kişilik farkından. Ya da baştan beri olan bu farklılık, gittikçe daha çok beliriyor.

Sanatı, bir takım duyguları (ama o duygular ne olursa olsun, çağla ve insan içinin derin bölgesi, en alt bölgesiyle ilgisi ne olursa olsun) heykeltraş gibi yontmaktan ibaret sayanlarla, sanatı sadece doktrinlerin propaganda aleti sayanlardan ayrılıyorum. Bence sanat eseri, öyle bir varlık ve yaratıktır ki, bir açıdan insanı metafizik yüksek fırınlarına sokup çıkarırken, öte yandan tek başına bulutsuz ve sakin, zeytin dalı, çam kokusu ve güvercin dolu yaz göklerinde, yüksek heyecanlarda dolaştırır. Sanat eserinde, "saf yaratış" karşısında duyulan heyecanı verici bir çarpıcılık gizlidir. Büyük bir şiiri okumadan önceki insanla okuduktan sonraki insan arasında bir fark vardır. Eser insanı değiştirmiştir; çarpmış, büyülemiş ve metamorfoza uğratmıştır".

Bugünkü şiirimiz:

"Birinci Dünya Savaşından uzaklaşılan ve İkinci Dünya Savaşının henüz yaklaşmadığı dönemde, şiirimizde, dünyadaki şiire, dünya görüşlerinin doğmatik yapısına ve dünyadaki sessizlik ve huzura paralel olarak (mutlakçı) bir perspektif vardı. Şiir mutlak değerlerin tebliğiydi. Şair üstün insandı. Şiir ebediliğe ve mükemmelliğe âyarlıydı. Şiirde konu aşk, ölüm gibi ebedî konulardı. Biçim de, veznin ve kafiyenin saltanatını yaşıyordu. Sonra dünya psikolojisi değişmeye başladı: savaş sath-ı mailine girildi. Bunun bizim şiirimizde de hemen etkisi görüldü. Mutlak değerler ikinci pla-

na geçti. İnsanın önemi arttı. Şair, bir çocukluk melankolisi ve duyarlığı içine düştü. Bu yüzden biçim ve konular değişti. Biçimde deformasyon başladı. Mutlakçı ekolün götürücüleri Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer ve arkadaşları iken, harp öncesi ekolünün kurucuları Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmed Muhip Dranas, Celal Sılay ve arkadaşlarıdır. Sonra Savaş geldi çattı.. İnsanoğlu, dünya tarihinde eşi görülmemiş bir allak bullak oluşa mâruz kaldı. Bunun şiirimizdeki sonucu, Orhan Veli ve arkadaşlarının ekolüdür. Mutlak değerleri inkâr ve reddeden, var oluşa açlığın açısından bakan, katı realizm ekolü. Savaş boyunca ve sonra da savaşın kalıntıları ortadan kalkıncaya kadar bu ekol, tam hükümran oldu. Arkasından "Nekahat dönemi" şiiri geldi. Yani İkinci Yeni dedikleri şiir. Bu şiir, savaşa şartlanmış insanın yeniden dünyaya alışma denemeleri şiiridir. Ekmek meselesinin dışında da meseleler bulunduğunu yavaş yavaş görmeğe başlayan insanın şiiri. Yeni bir ses ve biçim arayan; daha doğrusu, sesi ve biçimi yıkmış ve inkâr etmiş Orhan Veli ekolüne zıt olarak, bir sese ve biçime ihtiyaç hissetmiş bir şiir. Bu şiir, bir köprü şiir, bir arayış şiiri olduğu için, birçok kötü örnekler vermiştir. Anlam ve biçim safsataları örneklerine bol bol rastlanır. Ama bu ekolün esas kurucuları olan şairler, bir nekahat döneminin bütün duyarlığını yüklemesini bilmişlerdir şiirlerine. Şiirlerimizden kovulan kelimenin haysiyeti, imaj gibi kaçınılmaz sanat yönle-

rini tekrar geri getirmeğe çalışmışlardır. Şiirimizin geleceği, dünyanın genel psikolojisine bağlıdır. Sağlam ve huzurlu bir dünyanın şiiri de mutlak değerlere ve ebedî biçimlere yaklaşır. Ama savaş kokuları geldikçe sanatı da bir sar'a nöbeti sarsar. Bu arada belli bir ekole bağlı olmayan, ekolleri görüp faydalanan, fakat onların dar çizgilerine hapsolmayan bir kaç genç şair de vardır."

Zorlama akımların durumu:

"Zorlama akım yaratıldığı iddiası her yeni çıkışta söz konusu olur. Yenilik yadırganır da ondan. Zorlama ve sun'i akım tutunamaz zaten. Bir akım ilkin doğaldır, gittikçe şuurlaşır ve ekol halini alır. Ben, bizdeki şiir akımlarını, gerek genel dünya psikolojisi ve gerek sosyal yapı değişikliklerimizle ilgili buluyorum. Bazı akımlar sun'i ve zorlama geliyorsa, bunun kökünü bu akımı doğuranların kötü niyetliliğinde değil, tarihî değişmelerimizle aramızdaki rabıtada aramalıyız. Yalnız, bütün dünyada bazı ideolojiler, sanatı propaganda âleti olarak gördükleri için bütün sanat çevrelerinde bazı zorlama teşebbüslerine girişmektedirler. Fakat her yeniliği bu şekilde yorumlamak yanlış ve zararlıdır. Esasen onların başarı şansları da zayıf ve geçicidir. Çünkü: her soy varlık gibi sanat da ihanete elverişli değildir."

Toplum ve şair:

"Marks'ın teorisinin aksine spritüel değerlerin

toplumda altyapı olduğuna inanıyorum. Geniş anlamda şiir, toplumun spritüel değerlerinin büyük bir bölümü olduğu gibi öbür spritüel değerlerin bir portörü (taşıyıcısı, yüklenicisi) durumundadır da. Geçmiş topluluklarda din ve şiir içiçeydi. Mitoloji tanrıları biraz da Homeros'un tanrılarıdır. İlyada ve Odise'de çizilen tanrılar... Tiyatro manzumdu. Tiyatronun insan içini temizleme yeri olduğu biliniyor. Aristo'nun poetikasında da belirttiği gibi şiir (yani tiyatro şiiri), insanı gündelik şartlardan koparıyor, onu sonsuzun kıyısında yıkıyordu (Katarsis). Klanlarda ise, rahip aynı zamanda hakîm ve şairdi. Ozanlar, şamanlar gaipten haber vererek toplumun yönetiminde faydalı olurlardı. Zerdüşt bir şairdir. Hintlilerin kutsal kitabı Vedalar şiirdir. Ahdi Atik yer yer şiirle doludur. Mezmurlar, Eyyubun Kitabı şiirdir. Peygamber'in çıkacağını Ukkâz panayırında ilkin şairler haber vermişlerdir. Bir hadiste "gaybın anahtarları şairlerin elindedir." denilmiştir. Kâbe'nin duvarına asılan yedi meşhur şiir (Muallakat-üsseb'a), Kur'an'ın belâgat üstünlüğü önünde, duvardan indirilmişlerdi. Kur'an'a, nazm-ı ilâhî, yani bir anlamda ilâhî şiir denir. Atina Sitesiyle Sparta Sitesi arasındaki fark, biraz da şiir farkıdır. Osmanlılarda, İranlılarda kaside, hükümdarı medih aracı olsa da, halkın beğenip beğenmemesi, kabul edip etmemesi bakımından bir nevi kontrol aracı oluyordu. Hicvin göreviyse meydandadır. Çağımızdaysa şiirin iki büyük görevi vardır: eğitimde ruh ve zihin terbiyesindeki görevi. Promete sanatı de-

nilen moral ödevi, yani kötü idarelere karşı başkaldırma aracı oluşu. Yurt tehlikeye girdiği zaman, bir ozanın sesinin yükseldiği ve her şiirinin yurtseverlerin dilinden düşmediği artık tarihin bir kuralı denecek kadar çok görülmüştür. Alain, "öğrenciye iki şey öğretilmeliydi", der, "şiir ve geometri." Pascal'ın "esprit de finesses" dediği sezgici zekâyı ancak şiir geliştirir ve eğitir. Şiiri duymuş bir yönetici kolay kolay zâlim olamaz. Şiir, tabiatında zulme karşıdır. Eflatun'un devletinden kovduğu şairler, mit uydurucularıdır ki, bunlar halkın zihnini bulandırıyor ve bâtıl itikatlar doğmasına sebep oluyorlardı. Şiir genel olarak yurt yararına iken, ana çizginin yanında daima silik bir halde yurda zararlı bir şiir de yaşamıştır. Ancak bu şiirin yürekle bağlı gevşek olduğundan tarihte hep çabuk silinmiş, insanlığa ve yurda yararlı şiir ebedîliğe kavuşmuştur. Macarların şair Petöfi'si, bizim İstiklâl Savaşı şairimiz Mehmed Âkif, büyük geçmişimizi canlandıran ve unutturmayan Yahya Kemal, daha bir çok örnek gösterilebilir."

"Yalnız yurda yararlığı geniş anlamda anlamak gerekir. Sanat eseri yüce heyecanlar doğuran bir kaynak olduğu için, sanat eseri bir kere var olmakla iyidir ve yurt yararınadır. Ayrıca yüreği şiirle eğitilmiş yöneticiler, yüce ve soy duyguların atmosferine şiirle çıkarılmış yöneticiler, politikayı bir amaç saymazlar, moralin bir aracı olarak kullanırlar. Yurtlarını ve yurttaşlarını, ay ışığındaki

eşyanın suçsuz ve mâsum görünüşüne eş, şiirin eliyle güzelleşmiş bulurlar ve severler. Çağımızda şiir yalnız iyicil değil iyicidir de. Elbette şiirlik kalitesini korumak ve düşürmemek şartıyla."

Kent Gazetesi Röportajı (Kilis), 1964

DEVRİMLER VE EDEBİYATIMIZ

Cumhuriyet açıldığı zaman, devrimle (inkilâp) la edebiyat arasında görünüşte tam bir uyarlık vardı. Tek başına, eski edebiyatı oldukça iyi bir güçle yaşatan Yahya Kemal dışında, şairler, romancılar ve yazarlar, devrimci; edebiyat, bir nevi bir devrim edebiyatıydı. Fakat, bu, dediğimiz gibi, görünüşteydi. Gerçekteyse, daha ilk adımda, devrimle edebiyat birbirinden farkına varılmadan ayrılıyorlardı. Edebiyat, halka, devrim ise Batı'ya yönelmişti. Devrimin öncü yazarları gün gün edebiyattan siyasete geçiyorlardı. Devrim, batı tipi bir insanın peşindeydi. Edebiyatsa, Kurtuluş Savaşının verdiği bir duyarlıkla, halka, Anadolu'ya ve "insan"ımıza doğru gidiyordu. Devrim kozmopolitliğiyle halkçılığı arasında görünüşte ve sadece iki prensibin adını yanyana yazmaktan öte gerçek bir bağ kurulmasına çalışılmıyordu. Üç tip yazar ve edebiyatçı beliriyordu. Devrimin batıcılığı-

nın kalemi edebiyatçı tipi, halk edebiyatına yönelmiş edebiyatçı tipi, sadece devrimin ve devrimcilerin övgücüsü edebiyatçı tipi. Başlangıçta, bir kişide, bu üç eğilim birden bulunabiliyordu. Fakat git gide bu üç yazar ve edebiyatçı tipi kesin olarak ayrılmaya, ayrılış çizgileri derinleşmeye, her birinde temel olan iğreti olanı tasfiyeye başladı. Bundan da şu sonuç doğdu: Batıcı ve devrimci yazarların bir çoğu edebiyattan tam anlamıyla koptu. Devrimle edebiyat arasındaki ilgi iyiden iyiye gevşedi. Devrimin sığ övgücüsü şairler, edebiyat dışı bir edebiyat, boş ve değersiz bir edebiyatçı grubu oldular. Halka yönelmiş, bilhassa şiirde aracını halktan almış asıl edebiyatçılar grubunda da tam bir bölünmeyle iki grup doğdu: eseri sadece halk sanat aracından ibaret olanlar, edebiyata edebiyat olarak yönelenler. Millî edebiyat tartışmaları bu yılları doldurur. Birinci grubun, edebiyatın konusunun mutlaka millî olması gerektiğini savunmasına karşılık, ikinci grup, edebiyatın, konular ne olursa olsun, kendiliğinden millî olduğu tezini ileri sürüyordu. Aslında her grup, kendi gidişine gerekçe arıyordu. Bu tartışmalar, gelecek için sezgilerdi. Böylece, bir yanda, konusu ve dili ve vasıtalarıyla eski edebiyatı sürdüren Yahya Kemal dışında doğan yeni bir edebiyat, devrim çizgisinden de çıkarak, halktan da sadece dil vasıtalarını alarak, evrensel bir edebiyat türüne yönelir. Daha çok, şairlerden meydana gelen bu ekol, yarı fransız sembolistlerinin etkisinde, yarı doğu mistisizmiyle bağdaşık, evrensel bir edebiyat özünü işler-

ler. Yüzeyde ve görünüşte hiç bir çatışma olmadığı halde, devrimle, artık iyiden iyiye temelleşmiş edebiyat arasında bir ayrılık ve kopukluk vardır. En azından bir ilgi kesiş. Devrim, batı romantizmcisi bir gidiş içinde olduğu halde, edebiyatçı, ölüm, zaman... gibi tamamen mutlak değerler kategorisinin çevresinde döner. 1930-1940 arası edebiyat, böylece, Devrimi kendi başına bırakmıştır. Bir tarih kritiği yapıp kendini bellibaşlı bir köke bağlayamamışsa da, mücerret, edebiyat planında, başarılı bir dönem olmuştur bu dönem. Devrimi apaçık inkâr etmişlerdir demek istemiyorum bu edebiyatçıların. Hatta uzun bir süre bunun şuurunda bile gözükmezler. Devrimi âdeta umursamaz olmuşlardır sadece. Unutmuşlar, âdeta, şuurlarından kovmuşlardır onu. Sanki devrimle mekândaşdırlar da zamandaş ve çağdaş değillerdir. Onunla ne birliktirler, ne ona karşıdırlar. Git git kişide bir derinleşme, bir ferdiyetçi edebiyat oluşur.

İkinci Dünya Savaşı, bu gidişi kesip atar. Gelen yeni edebiyatçılar savaşın getirdiği sefaletten yola çıkarlar. Devrim, bu yeni akıma da ne bir antitezdir, ne de bir yardımcı. Edebiyat, devrimin onu elden çıkarması, tarihî bir köke de bağlanmaması yüzünden kısa zamanda sol bir edebiyat olur çıkar. Sanki, Devrim, pozitif değil de negatif bir etki yapmıştır edebiyata. Sağ edebiyatın oluşmasına engel olmuş da, sol, kalan boşluktan faydalanarak, kendi edebiyatını kuruvermiş. Bu sol edebiyat da sadece bir ümur (humour) devrimciliği içindedir. Devrime değil, toplum durumuna karşı-

dır. Devrimi samimi olmadan tutar, yani tutar görünür, o da sadece törenlerde. Sadece toplum çizgileriyle uğraştığından ve Devrime de açıkça karşı çıkmadığından, hatta ondan en ucuz bir yolla faydalanmak istediğinden, sorumlu tutacağı siyasî bir kadro bulamamıştır. Cumhuriyetten önceki dönemi sorumlu tutmaksa hiç bir şeyi çözmezdi. Tasfiye edilmiş, tarihe karışmış bir dönemin sorumluluğu, ölünün sorumluluğu gibidir. Dediğimiz gibi, Cumhuriyet devrimlerine karşı çıkacak düşünce ve cesaret gücünden de mahrumdur bu dönem edebiyatı. Ayrıca, bu, halktan çıkmayan, halka karşı, enternasyonale angaje olmuş batıcı sol edebiyatın kendi ölümü de olabilirdi. İşte bu yüzden, bir aksiyon, bir düşünce yükü kazanamayan, sadece negatif bir edebiyat olarak kalan bu 1940-1950 arası sol edebiyatı, 1950'den sonra, dünyanın bu savaş sonrası nekahat döneminde, kendi içinden yeni bir edebiyat doğurdu. Ucu bugünlere kadar uzayan bu yeni akım, içindekiler hangi devrim inancını taşırsa taşısın, yeni ve tek bir devrim özü taşımaz. Bu akım, bir yandan, 1930-40 edebiyatı gibi sadece bir edebiyat doğurmak isterken, bir yandan da, 1940-50 arası negatif devrimci edebiyatını, yine ve sırf, bir edebiyat olmaması bakımından yıkar. Bu yeni akım, ideolojiler sergisi gibidir. Marksist çizgiler taşıyan şiirler, gizli hıristiyan edebiyatı, mistik ve metafizik unsurlar, kısaca belli bir genel sıvı içinde her türlü öz yer alır. Böylece tek bir öz ve vuruş gücü etkisini taşımaz. Öz bakımından tek ortak yan, ah-

lâkçı bir edebiyat oluşudur. 1930-40 şiiri ve edebiyatı, din ve metafiziğe kadar yükselmişken ahlâka kayıtsızdır. 1940-1950 şiir ve sanatı ise, gizli veya açık, ahlâkî olmaktan çok, ideolojik bir vaziyet alışın sahibidir. Ahlâka açıkça dokunulan yerde bile aslında söz konusu olan ideolojik perspektiftir. Toplum ahlâkı bu türlü kaygılarla iyice yerilmişse de yeni bir ahlâk getirmek için en ufak bir kafa emeği harcanmamıştır. 1950-1960 arası edebiyatı ise, ideolojik inanış ve davranışları yazar ve şairlerine bırakırken, genel olarak bir ahlâk tutumu içindedir. Marksisti, gizli hıristiyanı, eski yunancısı, islâm tutumunu taşıyanı, hepsi, gerek kendinden önceki edebiyata karşı, gerek genel gidişe karşı moralist bir eğilim içindedir.

1960'tan sonra, edebiyatımızdaki marksist çizgiler bir edebiyat halini almak ve bütün edebiyatı kaplamak istemişse de tam bir başarısızlığa uğramıştır. Bugün edebiyat bir kriz içindedir. Yeni bir akımın doğdu doğacak krizi içindedir.

Cumhuriyetten bu yana edebiyatımızın panoraması, devrimlerin, bir düşünce akımı ve felsefe doğuramadığı gibi bir edebiyat da doğuramadığını, buna karşılık, köke, tarihe ve temele dayanan bir düşünce ve edebiyat akımı da kendini kabul ettirecek çapta varlığını duyuramadığından, dış ve iç siyaset ve toplum şartlarının etkisiyle kısa süren bir takım edebiyat akımları denemelerine girişilip orada kalındığını gösteriyor.

Diriliş, 1966

ROMANLA HİKÂYENİN ARASI AÇILIYOR

Ne roman hikâyenin bir türevi, ne hikâye romanın bir logaritmasıdır. Aralarındaki fark, bir katsayı farkı değil, bir genişlik ve derinlik ayrılığı da değil, bir biçim farkı hiç değil, bir panorama ve bir perspektif farkı da değil, bir varoluş, bir öz farkıdır. Bununla birlikte, roman hikâyeden, şiir ve piyesten ayrıldığı kadar ayrılmaz. Birbirine yakın noktalardan çıkarlar. Bir doğum akrabalığı vardır aralarında. Birbirlerine tutunarak ilerlerler. Çok defa, hikâyedeki gelişme, romanın dolaylarında olur. Bakarsınız bir roman hasadında yüzlerce hikâye de biçilir. Yıldız kırpıntıları gibi ayın kenarından dökülür. Evet, ne hikâye romanın asalağı, ökse otu, likeni, ne roman, hikâyenin etiyle beslenen Kirkesidir. Ama hikâye, çok defa, romanın omuzdaşı, arkadaşı, silâh arkadaşıdır. Ashab-ı Kehf'in Kıtmir'i gibi. Köpek, yedi uyuyanlarla bir-

liktedir; onların daldığı sırrı tadmıştır. Onlardan ayrılamaz. Onların kaderini paylaşmış, onların battığı trajiğe batmıştır. Aynı trafikte kaybolmuştur. Son bir ikindide güneş bakir bir kayanın ötesini berisini yakarken, tam yolun dönemecinde birlikte görüneceklerdir. İşte, hikâyeyle romanın serüveni de böyle. Hep, belli bir aralıkta, birbirlerini gözlerler.

Bir Stendhal'ın, bir Tolstoy'un, bir Dostoyevski'nin, bir Faulkner'in, bir Sartre'ın, bir James Joyce'un, bir İvo Andriç'in hikâyeleriyle romanları arasında böyle kopmaz bir bağ vardır. Bir yazarda böyle olduğu gibi, bir toplumun, bir çağın romanıyla hikâyesi arasında da durum aynıdır. Roman nereye doğru gidiyorsa, hemen yanıbaşında, hikâye de aynı yöne doğru ilerler. Roman sürrealistse genel olarak, hikâye realist değildir. Hikâye romantizmi yaşıyorsa, roman haydi haydi o sulardadır. Roman metafiziği özlüyorsa, hikâye, tabiatüstünün ilk tepelerini aşmış, doğan güne karşı, bir kertenkele örneği bir kayanın üstünde solumaktadır. Roman tarih içindeyse, öbürü de içindedir. Birlikte göğerir, birlikte filizlenirler. Nasıl bir romanın geldiğini hikâyeden çıkarabilirsiniz. Hikâye, çeviktir, manevra yeteneği üstündür ve çok defa önden gider. Roman, arkadan ağır ağır ilerler.

Bugünkü türk romanı ve hikâyesi arasında durumun bundan farklı olmaması beklenmez mi? Ama roman ve hikâye alanımıza atılacak en kısa bir bakış bile, romanımızla hikâyemiz arasında

bir uçurum bulunduğunu yakalayabilir. Hikâyeyle şiir arasındaki farktan çok daha büyük bir fark. Romanla hikâye, şiirle piyes arasında bir yakınlaşma olacağına, edebiyat yapımız, çapraz bir kaynaşma, çarpık bir oluş gösteriyor: şiirle hikâye, piyesle roman birbirine yaklaşmış.

Türk romanı, bugün, ziraî proleterliği tek konu olarak işleyen, tam anlamıyla güdümlü bir edebiyat serüvenindedir. Ziraî proleterlik, roman konusu olmamalı mı demek istiyoruz. Değil elbet. Fakat, bu konuda öbür konular gibi, sadece bir konudur, bir yöndür ve bunun dışında, romanın daha birçok yönü vardır. Fakat, bugünkü türk romanı, bunun dışındaki konulara pek el atmadığı gibi, bunun dışında bir konu yokmuşçasına kurulmaktadır. Bu ikinci yanı, birinci yanından da kötü. Tek tük çıkışlar yok değil. Fakat bunlar da, ziraî işçi edebiyatının gürültüsü içinde ezilmekte, erimekte ve emilmektedir. Bu roman türü, tezli edebiyat bile diyemeyeceğimiz bir kalitededir. Tezli bir edebiyat değil, güdümlü bir edebiyattır bu. Daha ileri gidilerek denilebilir ki, bu eserler, bütün iddialarına rağmen realist bile değildir. Bir nevi soyutlanmış, temelinden kaydırılmış bir röportaj, bir realizm ifrazatı haline gelmişlerdir. Çok sığ, hiç bir insan meselesine dokunmayan, göz yaşartayım derken güldüren gazete romantizmine bulaşmış bir üslûp taşırlar. Realizmin ve natüralizmin çizgilerini koruyamadan, hatta bir röportajın realizmine bile ulaşamadan, bir doktrin hesabına köklü bir yapı tutturacak bir kültür ve estetik gü-

cünden de mahrum olarak, "güdülen bir edebiyat" bataklığının içinde dönüp dururlar. Roman, hikâyeden bütün bağlarını koparmış, ona hiç bir şey vermeden ve ondan hiç bir şey almadan, edebiyat bütününe sırt çevirmiş ve genel estetik gidişe umursamadan, edebiyat alnından üfürüleceği bir vakte doğru yol alıp gitmektedir. Romanın güdümlülüğü ise, estetik bir güdüm bile değil, tam ve som anlamıyla siyasî bir güdümdür. Türk romanı, İkinci Dünya Savaşının açlık ve sefalet yıllarında, bütün edebiyatla birlikte bir vâdiye sürüklenmiş, şiir ve hikâye, kısa bir dönemde kendilerini bu bataktan kurtardıkları halde, o, daha da müzminleşmiş ve körelmiştir.

Roman, böyle, görünüşte realist, aslındaysa, sol partizanı bir edebiyat havasında giderken, hikâye, kısa zamanda, edebiyatın bütün ufkuna bakmaya başlamıştır. Realist ve gerçekten başarılı hikâyenin yanında yeni alanların hikâyeleri belirmiştir. Orhan Duru, Onat Kutlar, Adnan Özyalçınerden başlıyarak günümüz hikâyeciliğinde yerini alan bütün bir hikâyeciler grubu, realizmden metafiziğe kadar her alana yayılmışlardır. Bu hikâye denemelerinde, egzistansiyalist, Kafkacı, Dostoyevskici, absürdist çizgilere rastlamak mümkündür. Roman, bağnaz partizanlığın elinde can çekişirken, hikâye irrasyonele, tabiatüstüne kadar uzanmıştır. Bu öz zenginliği, bir deyiş ve biçim çokluğuna da yol açmış, hikâyeyi, roman gibi hep aynı yönün ağlarına takılmaktan, kurumak ve yozlaşmaktan kurtarmıştır. En yerli yaşama-

lardan en soyut konulara kadar el atılmaya çalışılmış, git git, bir çok estetik kişilikler ortaya çıkmıştır.

Hikâyemiz, bununla birlikte, temelli ve köklü bir yapıya kavuşamamıştır. Bunun sebeplerinden biri de, romanla arasındaki bu kopuştur. Romandan kuvvet alamadığı için serpilip, gelişememekte ve romanın sağladığı dengenin yokluğundan, bazan gereğinden fazla açılarak, iyiden iyiye realiteden kopmakta ve ufuklarda dağılıp kaybolmaktadır. Sırf, romanın desteğinin olmayışından, şu son on yıl, en azından yedi sekiz yıl içinde yazılan yüzlerce hikâye, hiçbir hedefe ulaşamadan, bir deneme olarak kalmış ve heder olmuştur. Romanla hikâye arasındaki açıklık, Adnan Özyalçıner kuşağına göre yeni kuşakta daha da artmıştır. Bu dönemde roman hikâyeyi küçümsemiş, hor görmüş, en azından umursamamıştır. Hikâyeyse romandan kaçmış, umudunu kesmiştir. Suç hangisinde? Romanda mı, hikâyede mi? Elbette estetik değerden mahrum olanda, yani romanda, savaş ve istilâ görmüş ülkelerin, hatta demirperde gerisi ülkelerinin az çok kurtulduğu İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği açlık ve sefalet edebiyatından bir karış ileri gidememiş olan romanımızdadır suç.

İkinci Dünya Savaşının getirdiği açlık ve sefalet, bütün ülkelerde olduğu gibi, Türkiyede de, edebiyatı bu alana kaydırmıştı. Avrupa ülkeleri, doğrudan doğruya savaşa dokunmuş olduklarından, açlık ve sefaletin gerisinde durarı görüyorlardı. Bunun için roman hemen bu alanın ötesine

geçiyordu. Sartre'ın "Hürriyet Yollarında" sında olduğu gibi. Savaş, ölüm, korku, yurt, devlet, insan anlamları günlük kaygıların ve sefaletin üstüne çıkıyor. Klasik edebiyatta da bu böyledir. Bunun da en iyi örneği Harp ve Sulh'tur. Ama savaş ortadan kalkınca, Batıda, edebiyat ve romanda büyük bir değişme oldu. "Yeni Roman" akımı bir nekahat dönemi akımıdır. Bizse savaşa girmedik; savaşın sadece sefaletini tattık. Sol edebiyat kadrosu, sefaleti bir savaşmış gibi konu edindi. Savaştan sonra, hikâye ve şiir, kendilerini bu psikolojiden çekip kurtardı. Ama, romanda, bir vâdiye gidildi mi, o vâdiden çıkmak çok zordur. Hele, bile bile o vâdide bırakmak isteyenlerin elindeyse. Bugünse daha güçleşti. Sosyalizm modalaştı da ondan. Böylece, hikâyemiz hürriyetine kavuştuysa da, romanımızın tutsaklığı devam ediyor.

Diriliş, 1966

KASABA EDEBİYATI

Ülkemiz, göçebelik, balıkçılık, köy ve çiftçi medeniyetini aşmış, ama ağır sanayi ve 20. yüzyıldaki anlamında büyük şehir medeniyetine (endüstri çağına) ulaşamamış, o yolda ve medeniyetin maddî anlaşılışı açısından, kasaba ve büyük kasabalar (küçük şehirler) medeniyeti çağını yaşıyor. Medeniyet, bir topluluğun maddî ve mânevî alanlarına, edebiyat, güzel sanatlar, fikir ve felsefe, müsbet bilgiler, teknik ve ahlâk alanlarına, aynı yönü, aynı neşeyi, aynı hüznü, aynı hızı, aynı ölülüğü ve diriliği, aynı motifleri aynı dozlarla veren ruhî güçtür. Bu noktadan giderek diyebilirim ki, edebiyatımızın bugünkü olumluluğu, kasaba edebiyatındadır ve edebiyatımızın ağırlık merkezi, kasaba ve küçük şehirler edebiyatı olmalıdır; en azından o yola çıkmalı.

Köy edebiyatı ve ağır sanayiden doğma proleter edebiyatında, insan, bu iktisadî ve sosyal bi-

çimlerden anlamını alır; bu yaşayışlar, edebiyatı yoğun bir şekilde şartlandırır. İster istemez edebiyat, güdümlü, tezli edebiyat haline gelir kısa zamanda. Hayal gücü sınırlanır ve sanatçıya yeten hürlüğün asgarî payı kalmayınca, sanat eseri kılığında olan, fakat değerinde olmayan bir takım kitaplar piyasayı kaplar. Hatta bunlar, edebiyat dışı sebeplerle yabancı dillere de çevrilir, armağanlar da alır. Ama artık edebiyat kişiliğini yitirmiştir, hatta benliğini. Bir edebiyat bütünü içinde yeri olan, ama bütün bir edebiyatı kapladığında edebiyatı ekseninden kaydıran, yani edebiyatı edebiyat olmaktan çıkarıp psödo felsefe ve psödo ilim haline getiren edebiyat türleridir bunlar.

Köy ve proleter edebiyatında kişi âdeta yoktur; bir romandaki kişiler, bir kızılderili filmindeki kızılderililer kadar birbirine benzer, birbirinden ayrılmazlar. Hepsi bir topluluk fatalizminin kurbanıdır. Yani bu eserler, gerçeklik değerleri varsa, olsa olsa sosyoloji bakımından önemli olurlar. ama bundansa röportaj ve makaleler daha faydalı ve daha etkilidirler. Çünkü: sanat değerinden mahrum bir roman, hikâye, piyes ve şiirin inandırıcı ve etkili olması mümkün değildir. Kasaba edebiyatında ise olanca hürlüğüne sahiptir. Konu kişilerin, ailenin çevresinde döner. İnsanın amelelik ve aristokrasi dahil, realitenin en acıklı durumundan en tatlı durumuna, fantezilere kadar, bütün yaşayış şekilleri ve hülyaları, hayalleri edebiyatın konusu ve malzemesidir. İnsanın bütün psikolojik zenginliği bu edebiyatta yansır. Öte yandan, ancak bu edebiyattır ki, bir ucuyla köye,

öbür ucuyla ağır sanayi yaşayışına pencereler açar. Sonra, bana öyle geliyor ki, kasaba edebiyatının ölçüleri, gerektiği kadar aşılmadan, öteki branşlarda sağlam eser verilemez.

Bir kere daha ve daha açık söylenirse, köy hayatı, imkânlar açısından insana çoğu kez, toplumun serileştirme durumundan kurtularak örneğin romanlara konu olacak kadar ferdîleşememiş; proleter ise, teknik ilerlemelerle elde edilen bir yaşayışa iyice yapışık ve şartlandırılmış olduğundan bu iki sınıfın edebiyatı, yani onları konu edinen, kaynak edinen edebiyatlar, şartlı edebiyatlar ve uç edebiyatlar olarak fonksiyonlarını yaparlar. Ama bir edebiyat, kendisini bu edebiyatların istilâsına terkederse o edebiyat intihar etmiş demektir.

Kasaba, başka bir adla küçük şehirde insan artık iyice kişileşmiş, toplumun diğer kişilerinden köy insanına göre daha çok farklılaşmıştır. Bir yandan eve, aileye ve topluluğa bir iple bağlıdır. Bu ip halat da olabilir, pamuk ipliği de. İnsan her şeyini topluluğa adamış da olabilir, kendi içine de eğilebilir ve orada hiçbir insanın inmediği bir derinlik, bir yalnızlık, müthiş deniz dibi yosunları bulabilir. Ev ve aile, edebiyatın ortasını ve ortalamasını, ortamını kendiliğinden sağlar. Küçük şehir veya kasaba, insanı keşfetmek, hatta edebî anlamda icat etmek için ideal bir birim, geometrideki altın ölçüdür âdeta.

Fransa'da ve Amerika'da yazarların çoğu taşra yazarıdır. Paris anlatılırken de, çok kez, Paris'in kasaba profili alınır. Bir Mauriac, bir Gide, bir Romain, bir Roland, bir Montherland, bir Wil-

der, bir Giono, bir Caldwel, bir Faulkner, bir Saroyan, hatta Hemingway, her biri aynı "kasaba"yı kendi benliği açısından canlandırmağa bakmışlar. Dinci edebiyat, köy edebiyatı, hiçlik edebiyatı, proleter edebiyatı, bağımsız veya güdümlü her türlü edebiyat bu türlü edebiyatın içinde gelişme ve yaşama fırsat ve imkânlarını bulmuş. Yani kasaba ve küçük şehir edebiyatı, bir nevi, edebiyatların genel şartlar alanı, bir nevi "edebiyatlar demokrasisi" olabiliyor. Öbürlerinin bir çoğu ise, edebiyat monopolleri, diktatörlükleri veya özel alanları.

Türkiye'de, Divan edebiyatı, böyle bir kasaba ve şehirler edebiyatıdır. Türk edebiyatının şaheser bir çığırı olarak kalacaktır. Cumhuriyetten sonra, şiir ve hikâye sahasında (meselâ Necip Fazıl Kısakürek ve Sait Faik) bu edebiyatın batılı ve entellektüel bir çizgisi kurulmuş, roman ve piyeste ise mücerretten çıkıldığı için sürekli olunamamıştır.

İkinci Dünya Savaşı değerleri kökünden yıkan ve sarsan bir vaka olarak edebiyatı bir anda ekmek kavgası edebiyatı haline sokunca, bir çeşit köy (ziraî proleterlik) ve proleter edebiyatı kapladı ortalığı. Hâla da bu edebiyat, dıştaki akislerinin yüzünden biraz da, kendi sınırlarına çekilmek niyetinde değil. Savaştan sonra, İkinci Yeni dedikleri neorealist bir akım geldi. Bu edebiyat, insanı daha geniş bir evrene koyuyor. Yaşamayı sağlayan yaşamanın yanısıra ve belki ondan çok yaşamanın kendisiyle ilgileniyor. Köyle fabrikanın duvarları yıkılmıştır artık. Şimdiyse, mutlak değer-

lerin, o savaşla kaybolmuş değerlerin belki yepyeni bir anlamda, biraz absürd ve "irrasyonel" le karışmış olarak dirilişini müjdeleyen izler var karda.

Yeni İstanbul, 1962

MEHMED ÂKİF, YAHYA KEMAL VE NECİP FAZIL

Mehmed Âkif, toplumumuzun son ölüm kalım savaşının şairi olmuştur. Bir cephe şairi. Cephedeki bir adamın dikkati gibidir şair dikkati Âkif'te. Ruh destana âyarlıdır ama en ufak bir yanlışın bütün bir cepheyi çökerteceğini bilmekten gelen bir şuurla göz en hurda gerçekleri bile tespit etmekten kendini alamaz. Bir operatör de öyledir. Hedefinde bir hayatı kurtarmak vardır, fakat bu ölümü kovma ve hayatı çağırma işinde en küçük teferruat tedbirlerini almak da bu büyük hedef için kaçınılmaz bir gerekliliktir. Bunun için Âkif'i, toplumu bütün cepheleriyle kucaklar görüyoruz. En kişisel acılardan, en metafizik bunalımlardan en sosyal kritiğe kadar toplumun aktüalitesi, şairin derdi ve problemidir. Gün ortasında en sıhhatli ve çekinmez gözlerle toplumu gözlemekte ve onun şanlı yanıyla öğünmekte, hastalıklı yan-

larını şiddetle yermekte, geçmiş zamanın yüce dönemlerinin hakkını verirken gelecek zaman umut ve korkularını da haykırmakta, cesaretle çizmektedir şair.

Âkif, batmakta olan toplumu kurtarmanın çığlığıdır, sesidir ve öfkesidir, yalvarışı ve direnmesidir. Yani o toplumun şimdiki zamanına, aktüel görünüş ve içyüzüne dönüktür. Tevfik Fikret'in marazî, sıtmalı bakışına karşılık Âkif'in bakışı sıhhatli ve kahramanın bakışı gibidir. Realizmde ondan daha ileri giden şairimiz yoktur. Tevfik Fikret'in realizmi hastalıklı ve yabancı bir ruhun hor görüşüyle doludur. Nazım Hikmet realizmi ise marksizmin propagandası için bir doktrin gözüyle bakmanın ve ezbere tesbitlerin ötesine geçmez. Halka ve onun dertlerine bakmaz. O hep doktrinine kanıt ve uygulanacak alan bulma bakımından ilgilenir halkla. Âkif gibi halkın yoksulluğunu halktan bir kişi olarak ta yüreğinde duyan bir şair değildir Nazım Hikmet. Halkın derdi ve bu derdin gerçek kaynağı onu ilgilendirmez. O hep kendi doktrininin sayıklayıcısıdır. Bu bakımdan toplumumuzun ideasına o da yabancıdır. Âkif'in sıcaklığını ve içtenliğini, yerliliğini bulma imkânı yoktur Nazım Hikmet'te. Yabancı bir şairdir o. Ve daima yabancı kalmasını da bilmiştir. Âdeta yabancı kalmanın Tanzimattan bu yana bir imtiyaz olduğunu sezenlerden biridir. Orhan Veli'nin realizmi ise sadece sözde kalmaktadır. Gerçekteyse küçük ve ezik insanların romantizmi buyruktur Orhan Veli şiirine. Anadolu hiç yoktur Orhan Ve-

li'de. Sütçü ve simitçiden bahsedişi de, onlara hep apartman penceresinden bakıp da içlenen bir burjuva çocuğunun duygulanmasından öteye gitmez. Halbuki Mehmed Âkif'in bahsettiği kahve, sadece İstanbul kahvelerini değil, Anadolu'nun en ıssız köşesindeki kahveyi, bu kahveden de önemli olarak halkı ve kendi insanımızı canlandırır. Kendi içinden ve ruhundan çıkarır onu. Kahvesi, hastahanesi, okulu ve ailesi ile bütün bir toplumu, toplumumuzu bu batıcı, materyalist şairler asla canlandıramamışlardır. Âkif'in yapmacıksız samimiyetinin yanında onlarınki yabancı, suni ve içtensiz kalmaktadır.

Gelecek türk şiirinin realizmi, bu toplum ruhuna aykırı ve yabancı şairlerden değil, Âkif'in şiirinden, kan aktığını hissettiğiniz yaralı yüreğinden beslenecek, yola çıkmış olacaktır.

Yahya Kemal, Âkif'in kurtarmak için şiiriyle uğrunda savaştığı imparatorluğu, medeniyetimizi tarih çerçevesinde tesbit etmeğe, onun büyüklüğünü anıtlaştırmaya, bilanço yapılırken en üstün bir değerlendirmeyle onu gözler önüne sermeğe çalışır. Demek ister ki, "evet siz bizim bu medeniyet dönemimizi kapadınız. Ama unutmayınız ki, bu kapadığınız dönem, medeniyetler tarihinde bir altın kitaptı. İşte ben çağımızdan geriye dönerek onun içinde yaşıyorum. Bir nevi mermerlerle o dönemi mumyalıyorum, ta gelecekte bir çağ onun bu mumyalarını çözdüğünde onu taptaze görebilme imkânına ersin". Yahya Kemal, yoksul halka da hep bu tarihin açısından ve ölçüsüyle bakmıştır.

O, Karagümrük'te bir iftar saatindeki yoksul bir kızın bakkala koşuşunu ulvî bir mağrifet ve ruhlar dünyasına bağlamakta, Süleymaniye'de bir bayram namazındaki bir erin portresiyle fatih bir milletin çehresini birleştirmektedir. Mehmed Âkif'in aktüel açıdan baktığı topluma o tarih açısından bakmış ve milletimizin tarih içindeki büyüklüğünü doğuran terkip ruhuna ermiştir. Bu klasik altın çağımızı taptaze bir fırçayla günümüze taşımasındaki başarısı, gelecek türk şiirinin vazgeçilmez temel taşlarından, tarihî temel taşlarından biri yapmıştır Yahya Kemal'in şiirini.

Gerçek türk şiirinin gelecekte yine kendisini bulmasının en önemli bir kaynağı da Necip Fazıl'ın şiiridir. Her şey bittikten, toplum bütünüyle âdeta varolma savaşını yitirdikten, her türlü umut kaybolduktan sonra sessizce toprağa bir tohum düşüyordu. Bu, Necip Fazıl'ın, en genel insan, tabiat ve yaradılış problemlerini derinden derine araştıran ve onun gaybtaki sırlı cevaplarını yakalamaya çalışan şiiriydi. Düşüncede de Necip Fazıl'ın çıkışı yine toplumun umut bakımından en beklenmedik anında olmuştur. Necip Fazıl'ın şiiri ve düşüncesi, çıkışında, doğrudan doğruya insanın, hakikati arama, güzelin, iyi ve doğrunun en taze özlerini ve perspektiflerini (ben) in en mahrem varoluş kaygısıyla karşılaştırma atılımından doğmuştur. Şiir, ilkin sükûnetli bir yaz akşamı gibi başlıyor, sonra bir denizin dalgaları gibi içten içe girdaplaşıyor. İlkin bütün hayat yoğunluğunu toplayan anlar canlandırılıyor, sonra eşyanın de-

rinliği, sesin ötesi aranıyor. Ruhun ışıklı bölgelerine iniliyor. Yavaş yavaş, ölüm, öldükten sonra dirilme, şiiri dört bir yandan sarıyor. Ölü, yaşayanı içinden aydınlatıyor. Zaman, bir sürekli ıstırabın şuurudur. "Tende acısız yatan bir bıçak" tır. Hakikat, zaman ve eşya, (ben) in çevresinde, yaradılış hikmetinin doğurduğu sonsuz yüce duygularla bilinmezliğinin meydan verdiği korkunç acılar arasında asılı lâmbalar gibi, bir ışığı, bir gölgeyi getiriyor. Bu sonsuz neşe ile büyük acı, en büyük kaynaşma haline Çile'de ulaşıyor.

İlk bakışta bu üç şairi birbirine bağlamaya imkân yoktur. Gerçekte de aralarında sıkı bir bağ kurulamaz veya böyle bir çaba suni bir çaba olur. Ancak, tarihin arka arkaya kesilip başlayan hamleleri gibi bu üç şair, yirminci yüzyıldaki türk toplumunun birbirinden farklı, ama birbirini aralıklarla izlemiş üç psikolojisini karşılamaktadır. Gerçekte Âkif'in şiiri, imparatorluğun, geleneksel türk toplumunun ölüm kalım savaşı olur. Önlenmez çöküşten sonra Yahya Kemal bir anıtta toplar sanki geçmiş macerayı, ulu ve unutulmaz bir medeniyet macerasını. Necip Fazıl'ın şiiri ise, her şeyin bittiği, kendi dünyamızın kapandığı, yaşamaya ve var olmaya yeniden başlanıp başlanmıyacağının sorulduğu anda doğmuş, insanın toprağa ilk ayak bastığı andan bir haber olmuştur toplumumuz için. Ölmüşüz ama işte dirilmekteyiz. Çile (Senfoni) şiiri, sadece kişinin en yüce varoluş bunalımını dile getirmekle kalmaz, aslında o, toplumumuzun da ölüm can çekişmesi haline gelip yok-

luğun ağzında terler döktükten sonra birden kendini toplayıp "ebedî olma" ya dönmesinin modern bir destanıdır. İnsan ve insanlık olduğu kadar toplum da şairin bu varolma savaşında sembolleşmiştir. Necip Fazıl'ın şiiri, şiirimizi böylece yaradılış sırrına, varoluş gerçeğine kadar götürmüştür.

Yeni türk şiirinin kurulmasında bu çağdaş üç şairimiz temel fonu teşkil edecektir. Şiirin aktüel kaygusunu, sosyal görevini Âkif'ten aldığımız ilhamla, tarihe ve geleneğe dayanan yanını Yahya Kemal şiirinin örnek tutumunun dersiyle, hakikat ve varoluş, hayat ve ölüm, zaman ve ebedîlik temalarını gıda edinmiş ruhun yeryüzüne çektiği çizgiyi Necip Fazıl'ın şiirinden izleyerek yenileyebiliriz edebiyat yapımızda.

Bu üç şiir incelenince, geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zamanın yan yana gelerek zamanı meydana getirmeleri gibi, onların da arka arkaya türk şiirinin oluşmasına nasıl ışık tuttukları anlaşılacaktır. O zaman, günümüz şiirinde batı taklidi veya solcu eğilimli şiirlerin mi, yoksa bu üç çağdaş şairimizin temelini attığı, geleneğe dayalı, yerli, fakat yeni bir şiirin mi gerçek türk şiir akımını sürdürmekte olduğu açık ve seçik olarak farkedilmiş olacaktır.

Diriliş, 1970

NECİP FAZIL'IN ŞİİRİ

I

Tanzimat edebiyatının gidişi, sözde, türk edebiyatını yenilemekteydi. Gerçekteyse, bu edebiyat, gidişini tam sürdürebilseydi bugün türk edebiyatından eser kalmayacaktı. Çünkü: bu edebiyat, kendi edebiyat geleneğimizi yavaş yavaş terk etmeğe yüz tutmuş ve insanın derinliğinden gelen coşku ve ilhamlarla da beslenmeksizin temelli bir kültürden mahrum sığ bir akım olma özelliğini bir türlü aşamamıştı. Gerçi, başlangıçta, henüz arûz vezni ve divan edebiyatının bazı biçimleri yaşamaktaydı. Fakat kendi edebiyatımızın gelenek özünden ve halkımızın entelektüel yaşantısından kopmuş olan bu çığırın sonu, açık bir tükenişten başka ne olabilirdi? Bugün bile hâlâ içinde bulunduğumuz ve acısını bütün toplumca ta içinden çektiğimiz edebiyat yoksulluğumuzun başlıca so-

rumlusu bu çığırdır.

Ancak, islâm uygarlığına girerek onu Batının karşısında bin sene bir anıt gibi yükselten ulusumuzun mayasındaki özün tükenmediğini gösteren bir takım çıkışlar, bu kültür köleleşmesini zaman zaman kesmiş, yeniden uyanmanın ve kendi edebiyatımızı diriltmenin umudunu yitirmememize her vakit açık kapı bırakmıştır. Şeyh Galib'ten sonra başlayarak günümüze kadar gelen bu dekadans, arada bir parlayan, yanını yöresini ışıtan kabiliyetlerin engel oluşuyla, büsbütün umudu yitirmemize sebep olacak kadar etkili olamamıştır.

Halk, bu edebiyat çığırına, her türlü devrim davranışına olduğu gibi pasif direnişini göstermekle, gelecekte doğacak gerçek edebiyata olan özlemini dolaylı yoldan göstermesini bilmiştir.

Tanzimat edebiyatı içinde az çok batılı anlamda bir seviye tutturarak edebiyat hakkında yeni ufukları ilk müjdeleyen, her türlü bulanık ve dağınıklığına rağmen, Abdülhak Hâmid olmuştur.

Sonra daha çok Batı edebiyatı ölçüleri içinde kaliteli şiirler veren Ahmet Hâşim, Batıya dönsek bile, mutlaka bir çilenin ve özelliğin çığırını açmak zorunda olmamız gerektiğini eserleriyle bize hatırlatmıştır.

Romanda Hüseyin Rahmi Gürpınar, bütün şüpheciliği, alaycılığı ve popülerliğine rağmen, edebiyatın kendi halkına ve gerçeklerine eğilme yolu ile gelişebileceğinin örneklerini verebilmiştir.

Mehmed Âkif, sanat ölçüleri bakımından ne

kadar Tanzimatçı olursa olsun, taşıdığı ruh, savaş aşkı, inanç ve türkçenin yüreğine yaklaşma gücü ile bu ekolün perspektifinden kendini kurtarabilmiştir.

Ancak bu ferdî denecek çıkışlar, zaten genel Tanzimat edebiyatı prensiplerinin çerçevesinde olup bittiğinden, edebiyatımızı bir onulmaz köleliğe götüren ana çizgiden kurtarıcı gerçek devrimi yapma işi, bu şair ve edebiyatçılara nasip olmamıştır.

Denebilir ki, edebiyatımızı, bu batılılaşma bataklığından ilk kurtarma devrimini yapma, hem de hiç bir devrim kılığı, iddiası ve teoriği içinde olmaksızın, Yahya Kemal'e nasip olmuştur.

Evet, o, yeni bir anlayış içinde, Batı edebiyatını da ta özünden kavrayarak, Divan edebiyatına yönelerek, onu da çağdaş ve yeni bir sesle günümüz içinde devam ettirmenin ısrarlı ve kararlı, şuurlu ve bilgili bir ustası olarak gözüktüğünden bu yana, edebiyatımız, en azından, bütünüyle Batı tarafından kurutulma ve yutulma riskini atlatmıştır.

Yahya Kemal'in çıkışı, ilk bakışta bir reaksiyon gibidir. Tanzimatçılar ve onun devamcıları, Yahya Kemal'i hep böyle göstermeğe çalıştılar. Eğitimde de onu hep artık bitmekte olan bir edebiyatın son şairi gibi gösterdiler. Onu öğerken bile, bu kafadan ve tutumdan ayrılmadılar. Ama zaman içinde Yahya Kemal, zaman zaman handiyse kaybolayazmasına rağmen kurduğu sağlam şiiriy-

le dayandı ve bugüne kadar alnı açık geldi. Bugün Batıya yönelen genel kritik eğilimi içinde Divan edebiyatından bile yararlanma havasına ulaştığımız bir zamanda, onun önemi yeniden belirdi. Eğer edebiyatımız hâlâ bir takım sığ ellerde bocalamasa, belki en çok üzerinde durulması gereken şairlerden biri Yahya Kemal olacaktır. Mamafih, eğer bir gün, yakın bir gün, edebiyatımız kendi gerçek yönünü alacak olursa, Yahya Kemal'in hakkı yeniden verilecek ve onun tekniğinden başlıyarak bakış açısına kadar, bütün şiiri ilk çıkış noktalarımızdan biri olacaktır.

Halkımızın özündeki atılım alternatiflerini, Batı ve onun içimize sızmış öncü gücü Tanzimat tüketememişti. Birinci Cihan Savaşı, halkımız ve uygarlığımız için yıkıntıların en büyüğü olmaktan geri kalmadı. Halk, son varlığını kurtarmak için bütün varoluş gücünü savaşa sürdü. Maddî planda olduğu kadar mânevî planda da, düşünce ve edebiyat alanında da yeni imkânların arandığı bir dönem oldu bu dönem. Yakup Kadri, Devletin çöküşüyle, psikolojik açıdan uzaklaşılan eski edebiyatımızdan ıraklığını, ruhuyla bağlı olduğu halde içinde bulunulan İstiklâl Savaşından ötürü âdeta istemiyerek koptuğu Batı edebiyatından kaçışını, yaklaşmak zorunda olduğu halkı bir türlü kavrayamamanın ve ruha dost yapamamanın acısını, bu üçlü ışını yansıtan bir prizma özelliğindeki eserinin, "Yaban"ın eliptik garipliğine bu dönemde sığınır. Taşıdığı ruh nice olumsuz olursa olsun, bir sanat eseri güç ve değerinden mahrum olmayan

Yaban, doğurduğu etki ve tepkilerle bir aralık yeni doğacak edebiyat için ilk umutlardan biri oldu. Ama, İstiklâl Savaşından sonra başlayan sığ, körü körüne öğücü, basit anlamda Batıcı ve sahte devrimci edebiyat, ilk sıralar, türk edebiyatının artık son günlerini yaşadığı izlenimini uyandırmakta gecikmedi. "Yaban"la hazırlanan yenilik, gerek kendi kökümüze aykırılığı, yabancılığı, gerekse yeni doğan savaş sonrası maymunsu opurtünizm havası içinde ölü doğan bir çocuk gibi sönüp gitmişti. Yahya Kemal ve Mehmed Âkif de, bu sanat terörü havasında, biri gizlice, biri de açıkça âdeta ölümlerine terk edilmiş ve artık nesilleri tükenmiş, eski edebiyatın son iki şairi olarak görülüyor ve ölümleriyle artık bu faslın bir daha açılmamacasına kapanacağı sanılıyordu. Yeni edebiyatçılar, halk edebiyatına ve folklora fazla umut bağlamışlardı. Fakat işte bütün bu gidiş, kısa zamanda, bizzat halk şiiri ölçüleriyle edebiyat hayatına başlayan bazı şairlerin yaptıkları yeni bir çıkışla birdenbire yön değiştirdi. Bu, milletimizin yeniden geleceğe açılma ve ilerdeki büyük hamleye hazırlanma şuur ve gücünün tam bir belgesi oldu.

İşte bu yeni edebiyat hareketinin en güçlü sesi, Necip Fazıl'dı. Yavaş yavaş ve gürültüsüz patırtısız gelişen şiiriyle, bir yandan halk şiiri ölçüleri içinde şiirimizi çağdaş Batı şiiri gücüne ulaştırıyor, bir yandan da daha görünmez planda ve daha önemli olarak, türk edebiyatının muhtevasını kendi kültürümüzün özü çerçevesinde tazeliyor, potasında ateşliyordu O.

Çağımızda, çağdaş önemli şairler arasında mutlaka bazı yakınlıklar olacaktı. Necip Fazıl'ı, edebiyat tarihçi ve eleştirmenleri, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ekolüne sokmakla yanılıyorlardı. Yeni türk şiirine bu büyük şairlerin şiirlerinden geri kalmayacak şiirler kazandırması bakımından işaretlerinin bir uygunluğu varsa da, Necip Fazıl'ı sadece Batı sembolistlerinin Türkiye'deki bir izleyicisi olarak görmek son derece kaba bir analojinin kurbanı olmak demekti, o edebiyat tarihçi ve yazarları için. Gerçi bu eleştiricilerin bazıları, Necip Fazıl'ın:

Düzen kabarıyor, med vakti deniz;
Düzen kabarıyor, ta çenemde su.
Suda bir gizli yol, pırıltılı iz;
Suda ezel fikri, ebed duygusu

kıtası gibi bazı şiirlerini de örnek vererek, şairimizin bu fransız sembolistlerini bile geride bıraktığını söyleyerek güvenlerini ve iyi niyetlerini belirtmiyor değillerdi. Fakat yergiler, övgüler ve yorumlamaların ötesinde, gerçekte, Necip Fazıl'ın türk şiirinde sessizce ve şamatasızca – işin şamata tarafı Nazım Hikmet'e kalmıştı – yeni bir oluş ve diriliş, bir metamorfoz yaptığını her yanıyla ve derinlemesine gören edebiyatçı pek olmamıştı. Hakkında yazılanlar, övgüler, beğeniler az değildi. Ama şiirin kendi boyutlarına uygun incelenmesi, çok az yazar tarafından, o da bir yanını belirtirken öbür yanını gözden kaçırmak suretiyle, yetersizce yapılmıştı. Böylece Necip Fazıl'a yeni türk edebi-

yatında en iyi şairler arasında yer verilmekle beraber, şiiriyle yaptığı gerçek devrim bakımından onun hakkı tam teslim edilememişti. Garip bir durumdu bu, bir paradokstu bu. Bir bakıma büyük bir şöhret içinde büyük bir meçhul olarak şiirinin hazinesini edebiyat tarihinin teferruata boğulmuş yığını içinde görüyoruz şairin.

Sonradan edebiyatımız için daha acı günler geldi. İkinci Dünya Savaşının da etkisiyle, nihilist ve anarşist bir edebiyat, toptan inkârcı bir tavır takındı gerek geçmiş edebiyatımıza, gerek henüz hayatta bulunan edebiyatımıza. Üstad Necip Fazıl'ın tuttuğu yeni yol, yani gerek insanı, gerek islâm dünyasını ve gerek türk toplumunu ancak islâmın ruhuyla kendine getirmenin mümkün olacağı ve ancak insanlığın onunla yeni, doğru, güzel ve gerçek bir hayata doğacağı ülküsü, O'nu, gerek devlet eğitimi, gerek yeni nihilist ve anarşist edebiyatçılar gözünde bir tabu haline soktu. Uzun bir süre, Necip Fazıl'ı edebiyat planında bile bir boykota tâbi tuttular. Unutturmak istediler. Fakat, O'nun sanatı, bu ağır boykot yıllarına dayandı. Bugün bile tam kalkmamış olan ve nihilist-anarşist edebiyatının, zarurî olarak geçiciliği yüzünden, ortadan kalkmasıyla otomatikman onun bir tohumundan filizlenmiş olarak yerini alan solcu edebiyatta gelenekleşmiş bulunan bu boykot, O'nun türk şiirindeki yerini asla unutturamadı.

Necip Fazıl'ın şiirinin özüne erebilmek için, her şeyden önce onu en yakın benzer şiirlerden ayıran özelliklerini belirtmek gerekir. Onun şiiri, Fransa'da kendisinden sonra daha büyük bir ekol

doğmamış bulunan sembolizm ekolünden hangi noktalarda ayrılıyordu?

Necip Fazıl'ın:

Yolculuk, her zaman düşündüm onu;
İçimde bu azgın dâvet ne demek
Oraya, nerdeyse toprağın sonu,
Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmemek...

diye başlayan ve içinde, bir elin insanın altındaki minderi kaydırdığını, güneşten düşen bir ışık çubuğunun insanı çağırdığını, gözler yumulu her gece rüyada görülen yerlerin arandığını ve acı rüzgârların başı bir yaprak gibi bir yana alıp götürdüğünü belirten şiiriyle, Baudelaire'den Paul Gilson veya Patrice de la Tour du Pin'e kadar uzayan ekzotik yerler özlemi, başka ülkelere kaçış duygusu, dünyaya yabancılık acısı arasında bir fark vardır. Batılı şairlerde olan, daha çok alışılmışın dışına çıkma arzusu, monoton hayatın verdiği cansıkıntısından kurtulma isteği, öleyazan duygu ve düşünceleri, arzu ve iştihaları tazeleme dileğidir. Necip Fazıl'ın yolculuk imajında ise, tamamen fizikötesi bir atılım, bu dünyanın dışında ve çok ötesinde varolan ideal bir ülkenin özlemi, hatta bu özlemi de aşkın, yakalama cehdi gizlidir. Necip Fazıl'ın:

Kaçır beni âhenk, al beni birlik;
Barınamam artık gölge varlıkta

derken, kasdettiği ulaşılacak hedefle, Baudelaire'in:

Götür beni tren, kaçır beni gemi
Uzağa uzağa, burası gözyaşlarımızın
çamurundan
Gerçekten mi Agath'ın mahzun kalbi der
Acılardan, suçlardan, pişmanlıklardan uzağa
Götür beni tren, kaçır beni gemi

deyişiyle ulaşmak istediği yer arasında, tam bir mahiyet farkı vardır. Batı şairinin istediği, "içinde bulunulandan kaçış"tır. Kaçılan yer bu dünyanın bir parçası ise, sığınılan yer, ulaşılmak istenen yer de, yine bu dünyanın bir başka parçasıdır. Yine Baudelaire'in Yolculuğa Çağrı şiirinde çizdiği hasret iklimi, Doğu,

La, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté
(Orda, her şey düzen ve güzellik,
Süs, sükûnet ve şehvet)

tir. Halbuki Doğu şairinin özlediği dünyanın özellikleri ise, "birlik" ve "âhenk"tir. Çok yönlü bir şiirin sahibi bulunmakla beraber, Baudelaire'de daha çok sığınılan dünya, ten hazlarının, afyonun, bayıltıcı kokuların insanı kendinden geçiren dünyasıdır. O, alelâdeyi bu araçlarla kırmak ister. Necip Fazıl'ın şiirinde ise, "ezel fikri" ve "ebed duygusu"dur gidilecek, aranacak ülkenin özelliği. Batı şairlerinde kendi iklim ve yerlerinden kopuş ve kaçış önemlidir. Daha çok egzotik duygular başattır şiirlerine. Kendilerini çevreleyen dış dünyadan

kopma ve yine içinde yeniden taze ve canlı bir hayatın geçirilebileceği yeni bir dış dünya bulma kaygısı görülüyor. Necip Fazıl'ın şiirinde ise, asıl kıyamet, iç dünyamızda olup biten kıyamettir. Değişim ve oluşum içteki bir ilerleyiş içindir. Bunun için şair :

Boşuna gezmişim, yok tabiatta
İçimdeki kadar iniş ve çıkış

demektedir. Asıl iniş ve çıkış, insanın içindedir. İnsanın çektiği ruh çilesi ona, "bir kanlı şafakta, yepyeni bir dünya hediye edecektir". Çekilen düşünce ıstırabı, peşin öğretilenlerden insanı kurtaracak ve insan, "hakikat"ı anlatılmaz azap ve çileler sonunda bulacaktır. İnsan ruhu, bu merhalelerden, akrep kıskacını andıran zehirli iç sancılarından geçtikten sonra, "ilâhî yapı"yı gören gözlere kavuşacak, atomların içindeki şenlikleri bile farkedeceği bir duyarlığın sahibi olacak, "Rabbı bilecek"tir. Görüldüğü gibi Baudelaire ve onun ardından gelen Batı şairleriyle ilk bakışta aynı noktadan çıkar gibi görünen Necip Fazıl, bambaşka bir mahiyet taşıyan bir yönde ve yolculukta ilerlemiştir. Modern Batı şiirinin metafizik planda en ileri çizgilerine ulaşan Rimbaud'da bile bu hakikate varma isteği, son derece gizli ve dünya kargaşasıyla karışık bir hakikat özlemi imajı, belli belirsiz bir şekilde görülmektedir. "Sarhoş Gemi" adlı şiirindedir ki, belki şair en çok bir insanın iç dramını dile getirmiştir. Fakat bu sembolik şiirde bile daha çok Batılı yaşayıştan kopuş ve okyanusların

âdeta sonsuzluğu ifade eden dünyasına sığınılmak istenmektedir. Rimbaud, insanın peşin hükümlerle bağlandığı dünyadan kopmasının ilk adımlarını atmış, bu kopuşun ilk sarhoşluğunun bayıltıcı çarpıklığını dehasının bütün gücüyle bu şiirinde yansıtmış, fakat ulaşılacak ülkenin, ruh dünyasının en zor kapılarının kıyısından geçip gitmiştir. Belki de bu kapı Rimbaud'nun şiiri bıraktığı yerdedir, sustuğu noktadadır. Son zamanlarda Molla Câmi'yi dilinden düşürmeyen ve ölürken son dünya sözlerini de "Allah kerim" diyerek bağlayan ve pek büyük bir ihtimalle bir müslüman olarak dünyaya gözlerini kapayan Rimbaud, Batı dünyası içinde gidilebilecek en son sınırlara kadar gitmiş, fakat onu da aşarak, Doğu-İslâm dünyasının, tasavvufun insana açtığı büyük ruh dünyasını, ilâhî güzellik ve hakikat dünyasını şiirinde bütünüyle yaşayamamıştır. Sezdiği bu eşsiz yeni ve gizli âlem, onu büyük bir sükûta boğmuş ve o avuntuyu sıcak iklimlerin büyük kalabalıkları içinde erimekte aramıştır. Öte yandan, şüphesiz Baudelaire'i de tam anlamıyla sembolist bir şair kabul etmeğe imkân yoktur. O, çok yönlü şiiriyle birçok başka şiir ekollerinin olduğu gibi sembolizmin de öncüsüdür. Batı sembolizminin büyük şairleri olarak gördüğümüz Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Valéry'nin şiiriyle Necip Fazıl'ın şiiri arasındaki temel fark, başta bu yolculuk, öteleri araştırma motifinde belirmektedir. Necip Fazıl ve Baudelaire'de ortak gibi olan vücut arzuları, şehvet objesi, ele alınış bakımından çok farklı bir konumdadır. Baudelaire, zaman zaman ten hazlarına kendini

bırakıp gitmektedir. Hatta kimi zaman teselliyi bu hazlarda arar gibidir. Zaman zaman duyulan pişmanlıklar da bu hazların tabiî olarak getirdiği pişmanlıkların sınırını aşmaz. Bu hazların özünde bulunan doyumsuzluktur daha çok O'nu rahatsız eden ve kışkırtan. O, onların daha ötesine gitmek ister, onların daha büyüğünü ve âdeta sonsuzlaşmasını ister. Necip Fazıl'da ise, ten, daha çok insanın ayağını bağlayan bir bağdır, insanı toprağa rapteden, insanı yücelmekten alıkoyan, ruhun büyük şuuruna engel olan günahların kaynağıdır. Ruh, onlardan kurtulmaya, sıyrılmaya çalışmaktadır. Onlardan insan kurtuldukça ilerleyecek ve hakikate yaklaşacaktır. Aranan sır, şehvetten arınmışlığa kavuşmuş ruhun gözlerine görünecek olan yeni dünyadadır. Bu temel ayrılık, Necip Fazıl'ı açıkça Bodlerien bir şair olarak kabul etmeye mânidir. Onu, başlangıçta, şehvet konusuyla uğraşma veya insanın çektiği acılarla boğuşma gibi konulardan dolayı, bu ortak konulardan ötürü, Bodlerci bir şair saymak sığ bir tesbit olacaktır. Öte yandan, yine ilk sorumuzun çerçevesine yerleşerek diyebiliriz ki, Necip Fazıl'ı Batılı anlamda bir sembolist şair saymaya da imkân yoktur. Gerçi şiirinde sembolist bir yapı zaman zaman göze çarpmaktadır. Ama, bu, Batı şairinde daha çok bir estetik ve poetik kaygı olduğu halde, Necip Fazıl'da hakikatı arama ve bulma cehdinde ruhun zaman zaman büründüğü renk ve ulaştığı ve çok defa da aştığı üslûp olayı olmaktan başka bir şey değildir. Sembolizm, Mallarmé'yi müziğe, Verlaine'i arzu sislerine, evren sembolizmine, Valéry'yi

soyutun sükûnetine, Rimbaud'yu nefsle ruhu ayıran cidarın titreşimlerindeki arı uğultusuna, arı oğulu lirizmine ulaştırmıştır. Necip Fazıl'daki sembolizm ise, bu evren anlayışının ötesinde, ruh dünyasını tasvir araçlarından biri, imkânlarından biridir. Necip Fazıl'ın Senfoni (Çile) şiiriyle, Valéry'nin Deniz Mezarlığı şiiri arasındaki bir karşılaştırma, şairimizin Batı sembolizminden farkını açıkça ortaya koyacaktır. Valéry'nin sembolizmi, onu âdeta evrenin cebirle anlaşılan soyut bir idrâkine, mermer düzenine, pagan dininin ruhu evrenin simgesinde donduran sükûnetine eriştirmiştir. Halbuki, Necip Fazıl'da, cebirle ifade edilemeyen, mermerin donuk sathının zaptetmekten âciz kalacağı, ancak ruh içinde yanan ışıklarla gözlenebilen bir keyfiyet dünyasının iç aydınlanması söz konusudur. Eşyanın duvarlarını aşan ruh, benliğin içinde eriyeceği bir "nur"la karşılaşacaktır: "Çevre çevre nur, çevre çevre nur". İlâhî tecelli önünde ruh, büyük sonsuzluk ve ebedî olmak mutluluğunu duyacaktır. Daha doğrusu, Hakikat, insanı gelip bulan, kucağına alan ebedîliktir. Rimbaud'nun "Cehennemde Bir Mevsim"i ve "Aydınlanışlar"ı hep insanın içinde bulunduğu sınırları aşamamanın azabını dillendirir. Necip Fazıl'da ise bunun ötesi de vardır. Bu da, hakikat dünyasının eşsiz kanunlarıyla buyruk olduğu gerçeklik âlemidir. Necip Fazıl, âdeta şiirinin bütünüyle, "Nurdan bir şehir gibi ruhumu seyredeyim" demektedir. İnsan ve tabiat ötesi varlıklar, en aziz ve yakın dostlardır. Daha çocuklukta insanın etrafını bin bir cüce, odalarda dönüp durarak çevirmekte-

dir. "Ne derlerse desinler / Yakın dostlarım cinler" diyecek kadar bu etsiz kemiksiz varlıklarla şair daha başlangıçtan itibaren içli dışlıdır. Daha ileri yaşlarda bu varlıklar daha üstün bir misyonla, daha yüce yardımlarla insanı çevreler: "Beni çağırmakta yabancı dostlar / Bu dostlar ne güzel dilsiz ve adsız". Necip Fazıl bu fizikötesi araştırmasında giderek en çok mücerret, mücerret olduğu kadar da insanın üstünde yoğun bir somutlukla baskı yapan "zaman" kavramı üzerinde durmaktadır. Ama Necip Fazıl'daki soyut, Valery'nin soğuk, sakin ve mermersi, matematik soyutu değildir. Denilebilirse, paradoksal bir kendini anlatış içinde bu soyut en somut bir biçimde varoluşu azaba sokan, ben'i saran ve sarsan bir soyuttur.

Kulak verin ki zaman tahtayı kemiriyor
Tavan aralarında tavan aralarında

beytinin de gösterdiği şekilde, zaman, âdeta rahatsız edici bir fare gibi tavan aralarında bizim özbenliğimizi sesiyle, akışıyla etkilemektedir. Yağmur kelimesiyle sembolize edilen (zaman), "tende acısız yatan bir bıçak"tır. Sızısı insanın içinden hiç çıkmaz. Aynalar geçen zamanı amansız şekilde yansıttıkları ve insanın fâniliğini açıkladıkları için âdeta bir saplantı gibi ruha yapışıktırlar. İnsan, aynalarda zamanın "ben"i nasıl hiçlikle, burun buruna getirdiğini duyar. Zaman ve eşya, "ben"i hiçlikle, fânilikle, yok olmakla yüzyüze getirir. Ve şair, bunalımının en keskin yerinde zaman zaman haykırır: "Söyleyin aynalar bana ben

kimim?". "Sanki burnum değdi burnuna yokun". "Lûgat, bir isim ver bana hâlimden". "Ben", nereden gelip nereye gittiğini kurcalarken kaçınılmaz bir şekilde kendi kendine soracaktır: "Düşünüyorum, benden evvel zaman var mıydı? / Hakikatler boşluğa bakan aynalar mıydı?". "Ben"in eşyayı ve eşyanın ötesini araştırması, bir çok eleştirmen ve edebiyat tarihçisinin Necip Fazıl için "mistik" demelerine sebep olmuştur. Gerçekten Necip Fazıl'da hele başlangıçta bir mistik eğilimin olduğu inkâr edilemez. Fakat, bu mistisizm de pasif ve sadece eşyaya bakıştan doğan bir mistiklik değildir. Necip Fazıl, eşyanın ötesini de daha çok insan beninin alınyazısı bakımından düşünmekte ve mutlak hakikati bulma kaygısıyla eşyanın ve evrenin gizlilikler perdesini aralamaya çalışmaktadır. Sembolizm, soyutçuluk ve mistisizm, kimi zaman bir araç, kimi zaman bir ruh hâli, kimi zaman da bir unsur olarak, "ben"in var veya yok olma, yani ekzistansiyel bunalımının nağmeleri ve makamları gibi, Necip Fazıl şiirini bürürler. Şiir, aslında, Necip Fazıl'da sürekli olarak, "ben" in hiçlikle yaptığı ölümüne savaşın en etkili ve belki de tek silâhıdır. Varoluş sırrı, hakikat sırrıdır asıl önemli olan. Zamanın raksı ne içindir? Bir son vardır; bu "ben", bu sorunların etrafında dönüp durmaktadır. Şair, mutlak hakikati arayıp durmaktadır. Kelimeler, sesler, musiki, imajlar onu belli bir anlama ve yoruma götürmektedir, ama bunlar da hemen arkasından yetersizliklerini ona duyurmaktadır. Başlangıçta, daha çok denilebilirse, durgun bir mistiklikle, bir eşya yorumuyla dünyaya ve va-

roluşa bakan şair, gittikçe bunlara kanmaz olur. Daha ötesini arar. Yaşayışla hakikat arasındaki mutlak bağı tam gerçeğiyle tesbit etmek ister. Yoksa bütün bu ikilik, eşya ve ben düosu, bir görünüşten mi ibarettir? Mistiklik görünüşte midir? Hakikatte bütün oyun, "Ben"in kendi kendisiyle oynadığı bir oyun mudur? İnsan, "haritada bir deniz görmüş"çesine hakikate boğulmuş mudur? Bacalarda görünmez facialar mı cereyan etmektedir? Yoksa, obje ve süje, aynı olgunun iki yüzü müdür:

Hep ben ayna ve hayal, hep ben pervane
ve mum;
Ölü ve münker nekir, başdönmesi, uçurum.

İşin bu noktasında durgun eşya mistisizmi, "ben"in bunalımlı ekzistansiyalizmine mi dönüşmüştür? İnsan için bir yardım yok mudur? Daha şiirinin başlangıcında "ben"in bu bunalımlarıyla sarsılan şair, Yunus gibi, Mansur gibi velilerin büyük yaşantısında çareler arar. Sonra bacalar, dağlar, kadın, şehir, uzayan kaldırımlarda "ben"in dokunuşlarıyla hakikat sırrını kurcalayan ve kelimenin otantik anlamında mistik olan şair, olgunlaştıkça ruhun daha çıplak realitesiyle ve varoluş sorumluluğundaki ağırlıkla mı karşılaşmaktadır? "Yaram var havanlar ezemez merhem / Yüküm var pazarlar çekemez dirhem" derken iyice ben ve hakikatin, yalın, çıplak ve dolaysız karşılaşmasındaki büyük azapla mı sarsılmaktadır?

Bütün bunlar, Necip Fazıl'ı, sembolist, mistik

veya soyut konuları işleyen şairlerden ayırarak kimi zaman tasavvufa, hatta kimi zaman vahdet-i vücuda götürmektedir. Sonra birdenbire "ben"in en büyük problemi çıkagelir. O da ölümdür. Ölüm tema'sı, Necip Fazıl'ın en büyük şiir temalarındandır. Âdeta mutlak hakikati aramada bulduğu en büyük giriş kapısı ölümdür. Ölüm ve ölümden sonrası, ölümden sonraki dirilme, Necip Fazıl'ın şiirinde, artık, Baudelaire'de, Verlaine'de, Rimbaud'da ve Valéry'de göremeyeceğimiz kadar derin izler bırakan konular olmuştur. Çanların çalmasındaki korkunç ürpertiler, dehlizlerdeki papaz karaltılarının verdiği korku, öldükten sonra dirilip şehirde bütün insanlığı ayağa kaldıracak şekilde dolaşma motifleri, ölümü âdeta canlı bir hayat halinde O'nun şiirine getirmektedir. Daha sonra Cahit Sıtkı'da rastladığımız aynalar motifi ve ölüm korkusu teminin kaynağı hiç şüphesiz Necip Fazıl'dır. Ama O'nda daha çok duygu planında ve bir nevi çocuk duyarlığı biçiminde olan bu ısrar, Necip Fazıl'da insanın alınyazısı, geleceği, varoluşu ve varoluş değeri olarak ele alınmıştır. Yine Necip Fazıl'ın daha çok düşünce yanından çıkan ve yoğunlukla belli sayıda şiirinde işlediği mistikliği, zekâ planında kantite bakımından çoğaltan, yayan ve teferruatlandıran Fazıl Hüsnü de aynı kaynaktan kuru dudaklarla kana kana içmekten kaçınmamıştır. Ama yeni edebiyatımızda bunların asıl sahibi Necip Fazıl'dır. Öbürlerinin adına son yirmi yılda nice propaganda yapılmış olursa olsun hakikat budur ve bu hakikat nasıl olsa geleceğin inceleyicileri tarafından kolaylıkla ortaya

konacaktır. Nitekim bu gerçeğe geçmişte de temas edilmemiş değildir. Fakat bu dokunma yetersiz kaldığı gibi şimdilerde de, şair iyice unutturulmak istenmektedir. Fakat boşuna çaba. Propaganda, gerçeklerin ortaya çıkmasını, geciktirebilir, fakat asla imkânsız kılamaz.

Benliğin bu büyük varoluş savaşını sürdüren Necip Fazıl, başlangıçta mistik bir güçle eşyanın, daha sonra, karşısına çıkan ölümün perdesini kaldırarak birdenbire ruhun büyük cehdiyle hakikatle karşılaşmıştır. Bu, Tanrı'dır. Mâverâ perdelerinin gerisinde, ebedî, ezelî gerçek olan Tanrı, "ben"in kurtuluşunun da anahtarıdır. "Ben" de ancak Tanrı'nın varlığını idrak, O'nun varlığıyla ilgi hâlinde olmakla ebedîleşecektir. Ruhun sırrı çözülmüştür. Böylece bu çözümüyle de Necip Fazıl, baştan beri karşılaştırmalı olarak üzerinde durduğumuz şairlerden ayrılmaktadır. Hakikati islâmın Tanrı ve insan anlayışında bulan şair, tekrar meseleler ve dâvalar yüklü olarak topluma döneceğini Çile şiirinin sonunda ifşa etmektedir. Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud kaçtığı dünyalardan geri dönmemiştir. Ama Necip Fazıl, topluma ve insanlara geri dönmenin sorumluluğuyla toplumun ortasına atılmıştır. Bundan sonra çeşitli eserleriyle, nesriyle ve şiiriyle insanı kendi benini kurtaran gerçeğe çekmeye, çağırmaya çalışacaktır. Bu da islâm dünyasının tarihî–sosyolojik şartlarında çok çetin ve yıpratıcı bir savaşın içine girmek demek olmuştur. Valéry, yarı yarıya bulduğu pagan soyutluğunun sükûnetinde âdeta kendi akropolünün tepesinden aşağı bakarken, Rilke,

kendi mistisizmine yine kendine mahsus bir din örerek kendi melekleri ve insanları arasında yarı ağıtsı, yarı sanrılı bir dünyada yaşarken, Necip Fazıl, kellesini binlerce ayağın çiğneyebileceği büyük meydana atmış, fildişi kulesini yıkmıştır. Bu yeni ruh oluşumu, onu dindar şair Claudel ve Eliot'tan da ayırmaktadır. Bu şairlerde temalar aşağı yukarı tamamen ve direkt olarak ve baştan beri dinseldir. Halbuki Necip Fazıl'da din, varılan doruk olmuş, oradan iniş ise artık şiirin sırf poetik alanında kalmamış, bir yandan eylemin, öte yandan ülkücü yazarlığın silâhlarını da kuşanmıştır. Bu da bir bakıma olağandır. Çünkü Claudel ve Eliot, Necip Fazıl'ın içinde bulunduğu, islâm dünyasının şartlarında bulunmuyorlardı. İslam dünyası da tıpkı Necip Fazıl'ın geçirdiği ruh varoluşunun ölüm kalım savaşını, bütün benliğiyle ve en vahim şartlarda yaşıyordu. Üstelik, Batıda, din, uygarlığın sadece bir unsuru ve bir huzur dengesiyken, bizde uygarlığın ta kendisi idi. Bunun için o varoldukça biz de varolacağız, o çekildikçe biz de ölüm sularına yaklaşacağız. Böylece mutlak hakikati bulan şair, onun bütün sistemini taşıyan islâmın bir eri gibi kendini tarih içindeki büyük islâm varoluşu savaşına adamış ve bunun için de poetik sınırların dışına taşmak zaruretini duymuştur.

Diriliş, 1970

NECİP FAZIL'IN ŞİİRİ

II

Emile Verhaeren'in şiirinde çağımızın o fabrika bacalarından tüten dumanların sisine, âdeta madenî bir sise gömülü büyük endüstri şehirlerini görürüz. Şehir, ağır sanayiin âdeta insana yer bırakmamış, çelik ağıdır bu şiirde. Her yerde metalin, erimiş madenin donukluğu. Çağı böylesine eşya yanından alan ve makine uygarlığını yansıtan bir şiirdir Verhaeren'in şiiri. Necip Fazıl'da ise eşyayı, eski eşya ve evren konumunda bulunmamakla birlikte ruhu böylesine çevrelemiş ve bağlamış da bulmuyoruz. Necip Fazıl şiirinde, eşya, bir ruh taşıyamamanın ve "ben" olamamanın azaplarıyla çürüyen ve eriyen, bir şuur ve zihin savaşını vermek için yerlerinden kımıldayan ve kalkışıyla düşüşü bir olan oluş ve yaradılış parçalarıdır. Örümcek ağı, bir sanat sabrının sembolü olmak

için mi hilkatin bağrına gerilmiştir? O örülüşte, kendini yavaş yavaş gerçekleştiren bir "ben"in yaşantısına ne büyük bir imreniş ve özeniş vardır. İnsanın en büyük eşya benzeri olan ve benzeri olsun diye insan elleriyle yoğrulan heykel, bir sonbaharda dökülen yapraklar altında ne hazin bir yalnızlığın ve terkedilişin dramını yaşamaktadır. İnsanların büyük toplanışlarla bir araya geldiği ve sonra dağıldığı, çağın makine egemenliğiyle insan akışının en uygun bir uyumunu bir an için canlandırmakta ne güçlü bir sembol olan istasyonda bile, ilk kampana ile başlayan hayat ve dirilik, son kampana ile nasıl da acı bir dille fâniliğini fısıldar. Eşya, "heykel"de insana en çok benzediği yerde bile ondan ne kadar ıraktadır. "Ben"e bir türlü ulaşamamakta, erimekte, bahçenin içinde tek ve yalnız buruşup âdeta sonbaharın düşen yaprakları arasında mânevî bir ölümle tükenmektedir. Bu şiirde mevsim olarak sonbaharın seçilişi de anlamlıdır. İnsan'a, ben'e en çok yaklaşmanın adımı olan heykelin yaşantısına uygun düşen mevsim yine sonbahardır. Hayatın ölüme çevrildiğini sembolize eden mevsim. "Ben" söz konusu olduğu yerde onu "arzular kanımda bir çağlayan" deyişiyle anlatan Necip Fazıl, insana eşyanın dönüşmek için en büyük cehdinin sembolü olan heykeli ölüm mevsimi olan sonbaharın örtüsüyle kefenlemektedir. İnsanların hem de toplu olarak göründükleri istasyon, bilim ve tekniğin de eşyayı insana en çok egemen kıldığı bir eşya zaferinin sembolü olması gereken, eşya ölçüsüyle en müm-

kün canlı tablo bile "ölüm çanından acı" bir kampanayla, çok kısa süren bir uzlaşmanın motifi olmaktan ileri geçemez. Dünyaya, evrene, eşyaya bir kuşbakışında en ilk göze çarpan eşya görüntüsü olan "bacalar"sa, eşyanın ve evrenin değil, tersine onu egemenliğine alan ruhların, cinlerin ve metafizik trajedilerin yataklarıdır. Görülüyor ki, Necip Fazıl'ın şiirinde eşyaya bakışını "mistik" kelimesiyle ifade etmek fazla genel bir ifadedir ve onun şiirinin asıl özelliğini belirtmekte fazla genel ve bulanık kalmaktadır. Necip Fazıl'da eşya, mistik bir bakışla tesbit edilen nesneler olmaktan ibaret değildir. Bir başka deyişle, Necip Fazıl, statik bir mistiklikle, durgun, durağan bir mistik hâleyle eşyayı yorumlamakla yetinen bir şair olmaktan ilerde ve ötededir. Eşyayı olanca gücüyle "ben"in karşısında sorguya çekmekte, deneye sokmaktadır gizli ve açık olarak şair. Eşya, mutlak gerçeği arayan "ben"in önünde yırtılması, aşılması gereken ilk engel ve ilk zardır. Hatta bu "ben"in ileri atılışında, eşya, kimi kez tam karşı koyma ve sır vermeme eğilimini şiddetle duyurmak ister. Ama yine anlıyoruz ki, eşyanın "ben" karşısında kazanacağı bir zafer yoktur. Bir yere kadar ilerleyen eşya, "ben"in cidarlarına, "ben" olma perdesine dayandığında ansızın duran bir saat gibi işlemez hale gelmektedir. İnsanla boy ölçüşmenin sembol ve motifleri olan "heykel" ve "istasyon" şiirlerinde, eşyanın, dış dünyanın ben ve ruh önündeki yenilişi açıkça görülmektedir. Makine medeniyetinin en büyük zafer anıtlarından biri olan tren bile, ancak

kesik kesik, acı acı öterek, bir ayrılışı, bir bitişi haber veren ölüm çanından acı bir kampananın çığlığına eşlik etmektedir.

İlk bakışta insanla eşyanın, benle dış dünyanın en çok hemhal olduğu intibaını veren "Kaldırımlar" şiiri de, gerçekte, "ben"in dışa uzayarak, âdeta kendisini sınırlayan şartları aşmak istemesinin büyük çilesini dile getirmektedir. Büyük şehir için kaldırımlar, sonsuzluk motifinden başka bir şey değildir. Şehir evreni, kaldırımlar ve yollar da benin evren serüvenini aşma çabasındaki gidişi sembolize etmektedir.

Sokaktayım kimsesiz bir sokak ortasında
Yürüyorum arkama bakmadan yürüyorum
Yolumun karanlığa karışan noktasında
Sanki beni bekleyen bir hayal görüyorum

Kara gökler kül rengi bulutlarla kapanık
Evlerin bacasını kolluyor yıldırımlar
Bu gece yarısında iki kişi uyanık
Biri benim biri de uzayan kaldırımlar

diye başlayan "Kaldırımlar" şiiri konusunda değerli bilim adamı Mehmet Kaplan'ın "Şiir Tahlilleri II" adlı eserindeki yorumuna bir türlü katılamıyorum. Bu şiiri Necip Fazıl'ın kendi yalnızlığını, ürkekliğini, kimsesizliğini anlatan bir nevi şikâyetnâmesi gibi almaya imkân göremiyorum. Kaplan, şiiri yorumlarken özü gereğinden fazla şahsîleştirmiştir. Her büyük şiirde olan özelliğin tabiî

sonucu olarak Prof. Kaplan'ın yorumunu da içerse bile, böyle bir yorum, "Kaldırımlar" için söylenecek son teferruat yorumlarından biri olabilir. Şair, "ben" derken, asıl "insan"ı kasdetmiştir. Ve bizi de asıl ilgilendiren şiirlerin bu yanıdır. Şairin kendi özel yalnızlık acısı, insanın büyük yalnızlık veya daha doğrusu büyük yakınlığa kavuşma özlemini anlatmak için sadece bir bahane, âdeta bir girizgâhtır. Şairin özel duygusu bütün insanları ilgilendiren "ben"in dramını anlatmak için bir vesile olmasa, büyük şiir doğamaz. Eğer bu şiir sadece Necip Fazıl'ın bilmem hangi gençlik yıllarındaki bir yalnızlık veya sıkıntılı bir hâlini, ruhunun daralışını anlatmaktan ileri gidememişse, büyük şiir olamaz. Fakat içimizde bu şiirin büyüklüğünü hemen tasdik eden samimi duygu kadar, üzerinden bu kadar yıl ve gerek dünyada ve gerek memleketimizde nice yeni şiir ve edebiyat akımları geçmesine rağmen onun yeniliğini, tazeliğini ve güzelliğini koruduğunun aksini söylemenin kolay olmadığı gerçeği de göstermektedir ki, bu şiir büyük bir şiirdir ve şiirin büyüklüğü Necip Fazıl'ın bir dönemindeki ruh hâlini yansıtmasından çok, insanın ruh halini ifade etmedeki kudretinden ileri gelmektedir (*). Daha şiirin birinci ve ikinci kıtalarında rastladığımız "ben" kelimesi Necip Fazıl'ın "özel ben"i diyeceğimiz ben değil, belki, onun içinde yoğunlaşmış, bir öz gibi birikmiş, toplaşmış "insan beni"dir. Yoksa, Hâfız'ın şiirlerinde rastladığı-

(*) Merhum Prof. Mehmet Kaplan, kitabının daha sonraki baskısında, yorumunu geliştirmiş ve zenginleştirmiştir.

mız gül, bülbül ve şairin kendi aşkı değildir şiiri büyük yapan. Gül, bülbül, bülbülün şikâyeti, şairin sevgilisine olan özlemi hep asıl "aşk" denen büyük ve insanlığın ömrünce varolacak olan duygunun anlatımı için birer çıkış noktalarıdır. Divan edebiyatında iyice mazmunlaşan bu sembolik durum, modern edebiyatta her şairde az çok değişen farklı bir mazmunlaşma biçiminde görünmektedir. Necip Fazıl, "Kaldırımlar"da, insanın, bu evren karanlığında, mutlak gerçeğe ulaşma çabasını anlatmaktadır. "Arkasına bakmadan yürüyen" "ben", tam yolunun "karanlığa karışan noktasında", yani her yöne doğru çevirdiği cevap arama çabasının meçhullerle karşılaşmasında, kendisini "bekleyen bir hayal" görmektedir. Şimdilik, mutlak gerçek, soruların cevabı çok uzaktadır ve ancak bir hayal olarak gözükmektedir. Ama cevapsızlık bakımından "kül rengi bulutlarla kapalı olan kara gökler" yine de "evlerin bacasını kollayan yıldırımlar"ını göndermektedir. Gerçi bu gönderiş, âdeta bir yokediş içindir. Fakat değil mi ki, bilinmeyen göklerden yıldırımlar gelmektedir. Cevap aramaktan ruh vazgeçmeyecektir. "Gözleri çıkarılmış bir âmâ gibi" olan evler, eşyanın hakikati tek başına kavrayamamasının imajıdır. O halde, evren ve eşya, "ben"in önündeki ıstırap rölyeflerinden ibarettir. Ancak, insanın önünde yine de bir umut ışığı kalmaktadır ki, bu da, yoldur. Yolun ulaşacağı sonsuzluk, insanın susadığı gerçek için bir giriş kapısı olabilir. Bu bakımdan, "kaldırımlar" kelimesini yol anlamına almak gerektir. Ev-

ren için şehir imajı seçilince, yol için de kaldırım imajını kullanmak poetik bir simetri gerekliliği olmuştur. Şair, neden evren için şehir imajını almak zorunluluğunu duymuştur? Bunu, kısaca üç noktada, evrenin en yoğunlaşmış halinin büyük şehir imajında toplanması, evrenin insanla en hemhal olduğu durumunun, yani en üst varlık düzeyinin "şehir" olmakla gerçekleşmiş bulunması, nihayet çağımızın evrene verdiği güçlenişin en belirgin halinin "şehir"de gerçekleşmesi noktalarında buluyoruz. Böylece, şehir, insanın iç susuzluğuna cevap veremez olunca, evren, bu sonsuzluk iştiyakının ulaşacağı son durak değil, aşacağı ilk ortam olmaktadır. Ama, şair, bu noktada, insanın şehirle, yani katmerleşmiş yoğun evrenle hapsedilmemiş olduğunu görmekte ve şehri boydan boya kat'eden kaldırımların, insanı, "ben"i aradığı amaca doğru götürebileceğini düşünüyor. Bu evren ortasında, "bu gece yarısında" öyleyse "uyanık" olan, yani aramakta bulunan sadece iki kişi vardır; bunlardan biri "ben", biri de uzayan kaldırımlar. Yol, umut doğrultusunun sembolü olduğu için, "kaldırımlar"ı şehirden, evrenden zihnî bir işlemle koparmış, onu daha çok "ben"e yaklaştırmış, bunun için onun hakkında da "kişi" sözünü kullanmıştır. Yine bu özelliği sebebiyledir ki, "kaldırımlar ıstırap çekenlerin annesi", "derde kardeş çıkan insan", evrenin hakikat konusunda sesi kesilince "sesi duyulan" ve nihayet "içte uzayan bir lisandır". Şairin kaldırımlar için, "kaldırımlar içimde uzayan bir lisandır" demesi tezimizi iyice güçlen-

diren bir belge olmaktadır. Kaldırımlar, yani yol ve arama umudu doğrultusu, insanın içindeki hakikati arama monoloğunun hakikata varmak için uzayan dilidir. Şair, "ben" ve hakikat sorununu bu gençlik yıllarında yazdığı şiirde vaz'etmiş ama çözümlememiştir. Hatta bu sorunun karanlıklarına iyice dalma güçlüğünü tercih eder görünmektedir.

Aman sabah olmasın bu karanlık sokakta
Bu karanlık sokakta bitmesin yolculuğum

derken karanlığı, yani bilinmezliği iyice yoğunlaştırmakta, fakat yolculuktan, yani sonunda istenen yere varmaktan da vazgeçmemektedir. Kaldırımların birinci bölümünün son kıtasında, ölüme çıkan bu yolla uzlaşma ve anlaşma, hiç olmazsa teke tek dertleşme birinci teselli durumu olarak tesbit edinilmekle yetinilmektedir. Kaldırımlar II'de "ben" ile yolun iyice kaynaştığı, âdeta insan benliğinin bütün gücüyle hedefe yönelen bir doğruluş haline geldiğini görmekteyiz.

Senin gölgeni içmiş onun gözbebekleri
Onun taşı erimiş senin kafatasında

beyti bu kaynaşmayı, insanın yol ve hakikate erme metodu, çilesi üzerine ne kadar kafa yorduğunu göstermektedir. Öylesine ki, âdeta yol, insan ve insan yol haline gelmiştir. Şairin daha sonra yazdığı "Gökler ve Yollar" şiiri, bu imajı daha belirgin olarak metafizik planda ele almaktadır. Nitekim,

kaldırımların bu misyonu, Kaldırımlar III'de daha iyi belirmektedir.

Ondan bir temas gibi beni rüzgâr bürür de
Kucaklamak isterim onu göğsüme alıp
Bir türlü yetişemem fecre kadar yürür de
Heyhat, o bir ince ruh bense etten bir kalıp

kıtasında belirtilen, kaldırımlarda eteğini sürükleyen bir kadına benzetilen gece, insanın bu hakikate vuslatının remzidir. Sorunu bu şiirde çözümlemediğini, şair de Kaldırımlar'ın üçüncü bölümünün bazı pasajlarında anlatmakta, onun kolay kolay yakalanamaz olduğunu, âdeta arkadan kahkaha atarak insanla alay ettiğini ve insanın gözyaşlarından bir acı duymadığını söylemekte, fakat şiiri, ölümün gelmesiyle, hakikatın, bugün gece ve kadın hayalinde beliren gerçeğinin, bir yâr gibi insanın başucuna geleceğini belirtmekle, ilerdeki çözümün sezgi ipuçlarını vermekle bitirmektedir. Sorunun çözümü, Necip Fazıl'ın şiirinde en doruk nokta olan Senfoni (Çile) şiirindedir. Orada daha şuurlu olarak hakikatı arama bunalımının en kanlı var veya yokoluş azabını yaşayan "ben", hakikata, evrenin ve tenin aşılması ve tek, ezelî ebedî hakikat olan Allah'a varılmakla, inanılmakla erişilebileceğini görmüştür.

Evler ve camlar, cinlerin ve cücelerin kendi etraflarında dönüşüyle âdeta sadece ruhun senfonisinde bir zehir tadımından haber vermeye yararlar ve aradan çekilirler bu eşya ile ben kıyameti ve

savaşı arasında. Eşyanın, her birindeki yaradılış özüne göre, "ben" önünde bir nevi bir sidretülmüntehası vardır. Ve biz öyle hissederiz ki, onlar, bir adım daha atsalar, "ben"in Yaratıcı'dan gelen soluğu önünde yanıp kül olacaklardır. Necip Fazıl, böylece, Batılı şairlerin eşya imajındaki mistik ve sembolist eğilimden bu islâm sır kavrayışından gelen farkla ayrılmaktadır. Onlarda, eşya, bizi âdeta mistik bir güçle çevreler ve sıkıştırırken Necip Fazıl'da, onlara verilen bütün avanslara rağmen, insan ruhunun önünde nasıl yenilgiye uğradıklarını ve "ben"in susuzluğunda dudakları çatlayan kuru topraklar halinde susmaya mahkûm olduklarını görürüz. Necip Fazıl'ın eşya imajını Batılı bazı şairlerin eşya imajına benzetenlerin nice yanıldıkları da böylece gün gibi ortaya çıkmaktadır.

Necip Fazıl, şiirinde, eşya ile ben kavgasının ötesine de geçer. Eşyanın daha soyut, daha göze görünmez ve elle tutulmaz kuvvet ve kudretlerine geçer; oradaki savaşın daha çetin olduğunu görür. Ama sonuç yine "ben"in yenilmezliği, insan özünün transandantal olana uzanışıdır. Gerçi şimdi bu zafer, bu yenilmezlik ve bu uzanış bu kez o kadar kolay olmamış ve daha pahalıya mal olmuştur. Hatta insan bu uzanışta kimi kez uzanma silâhı olan aklın da sarsıldığına, delilik sınırlarında dolaştığına şahit olmaktadır.

Sağa sola sallanıp dan dan dan çaldı çanlar
Durmadan çaldı çanlar, durmadan çaldı çanlar

derken, musikideki metafizik gerilimle eşyanın âhenge, âhengin de metafizik ürpertiye ulaştığını görüyoruz. Çanların durmadan çalışı, âdeta dünyanın sonundan, eşyanın bitiş haberinden bir belgedir. Tuncun ürperişi, çanların, kocaman çanların korkunç korkunç ürperişinde ölümün, artık evrenin ve eşya güçlerinin geçerli olamayacağı ve insan beninin tek başına dayanması gereken yaman bir vaka karşısında kalacağı gerçeğinin trajik haykırışı vardır. Şair, bunu söylerken de, "durmadan" kelimesindeki "dan" hecesiyle, tunç ve korkunç kelimelerindeki son hecelerin ürperişleriyle âdeta çanları çaldırmaktadır. Fizikten soyuta, oradan da metafiziğe giden atlama, âdeta çok kısa bir süre içinde ve bütün amansızlığıyla verilmektedir. Böylece, maden olan çandan, korkunç seslere, oradan ölüme ve oradan da insanın alınyazısının ilerisine uzanış birkaç mısra içinde bir anda canlandırılıyor. Böylece poetik yoğunlaşma ile metafizik gerilim aynı objede "ben"in bütün varoluş çilesini özetlemektedir.

"Noktürn" şiirlerinde daha çok Kaldırımlar'ın sonunda varılan, "ben"in karanlıklar içindeki yaşantısının sürmesini yeni imajlar ve daha küçük çerçevelerde, fakat daha sağlam örülmüş yapılar içinde tesbit ediyoruz. Metafizik sorununun karanlığında fizikle fizik ötesinin çarpışması, bedenin âdeta çarmıha gerilircesine sıkıştırılması, ruh ikliminin kapılarının zorlanması motifleri baskın oluyor.

Geceler çekmeyin benimçin hüzün
Gelin siz ruhumu tenimden süzün
Naşımı bırakın yerde gündüzün
Gölgemi alın da kaçın geceler

de, daha soyut bir eşya özünde olan gecenin, transandantal dünyaya geçiş için, ruhunu tenden süzmesini ve onu alıp kaçmasını istemektedir şair. Aslında kıtanın sonundaki "gölge" kelimesi, "ruh"un yerine kullanılmıştır. "Ruh" kelimesinin tekrar edilmemesi sadece poetik bir kaygıdan ileri gelmektedir. İnsanı eşyaya bağlayan fiziğine "nâş" isminin verilmesi de artık iyice ruh dünyasının özlemini çektiğini bize duyurmaktadır şairin beninin. Kaldırımlar şiiri gibi bu "gece" şiirleri de hep aynı varoluş ve ebedî oluş araştırmasının şiirleridir. "Tabut" ve "Kırk Derece" şiirleri ise doğrudan doğruya ölümü yaşamanın şiirleri. Bunların tam karşısında gibi olan ve ilk gençlik yıllarında yazılan kadın konulu şiirlerde bile şair, bu gidişi duyurmuştur. Kadınlığın sembolü haline gelen Venüs idealinde kadın, çağdan ve fizikten kopmakta, âdeta mit havasına bürünmektedir. Fakat o zamanlar henüz ruhun gerçek dünyasının kaynağı bulunmamış olduğundan kadın ancak pagan dünyasının yüceltme düşüncesi içinde şehvet ve ten hazlarının ötesinde aranıyordu. Fakat daha o gençlik şiirlerinde bile kadının şehvet ve ten yanının ruhu doyurmayacağı, basit ve kısa bir zamanda tenin çılgınlığının tükenmesiyle kadının insana bu açıdan verebileceği çok az bir şey olduğu

hissettiriliyordu. Şiiri geliştikçe, tenden ruh dünyasına, somuttan soyuta, soyuttan da mutlak gerçeğe ve ebedîliği aramağa doğru giden şairin, şiirinde evrene, yani eşya örtüsüne dahil olduğu halde ruhun bir gücüymüş gibi "ben"e denk ve eş imajlar olarak kullanılan bazı tabiat kuvvet veya parçalarını da ele almadan şiirin belli başlı özelliği gözden kaçmış olacaktır. Bu imajlar, "dağ" ve "deniz" imajlarıdır. Deniz, büyüklüğü, tekliği ve eşsiz gücüyle, şairde âdeta benin hayat kükreyişini, kudret ve trajiğini canlandırmaktadır. Onun için, deniz, evrenin öbür unsurları gibi aşılacak bir engel gibi değil, doğrudan doğruya "ben"in kendisi imişçesine bir hava içerisinde anlatılmaktadır. Denizle anlatılan, evreni aşmaya çalışan "ben"dir. Dağ da, varılması gereken iklim ve ülkenin sembolik imajını vermektedir. İnsan şehirde bir cücedir, bir dev olmak istiyorsa, dağlarda şarkı söylemek zorundadır diye düşünmektedir şair. Burda dağ, sembolik bir anlamda kitleleri aşmanın, kalabalıklardaki peşin hükümlerin ötesine varmanın somut yeri gibi görülmektedir. Şimdiye kadar yaptığımız tahlile aykırı gibi görünen dağ ve deniz imajlarındaki evren parçalarına verilen önem görünüştedir. Aslında buradaki deniz, tabiatta gördüğümüz deniz ve dağ tabiatta gördüğümüz dağ değildir. Deniz, "ben", dağ da "ben"in yuvası ve gerçekleşme ve olgunlaşma alanıdır. Dağda erecektir insan son olgunluk zirvesine. Orda, evreni aşabilecektir. Eşyaya hâkim olan bir zirve noktayı, mânevî zirveleşmeyi sembolize etmekte-

dir dağ. Yoksa, şair, burda fizikî dağ ve denizi anlatmakta değildir. Bu deniz de, bu dağ da insanın içindedir. Daha doğrusu bu dağ, insanın belli bir ruh halindeki doruk nokta, deniz de belli bir akış ve coşuş süreci demektir.

Necip Fazıl'ın şiirinde, asıl özellik, gerçeği arama ve ona vararak üstün ruh erginliğine, ebedîlik tadına varma olunca, Senfoni (Çile) şiirinin tahlili bütün şiirinin anahtarı olabilecek demektir. Aslında buraya kadar anlattıklarımızı, dağınık dağınık bütün şiirlerinde bulduğumuzu tam bir poetik mimarî içinde Çile şiirinde toplanmış, özetlenmiş ve billurlaşmış olarak buluruz. Çile şiirinin Necip Fazıl'ın daha önceki şiirlerine bakan bir yüzü, daha sonraki şiirlerine bakan bir başka yüzü vardır. Daha doğrusu sanki, dört bölümlü olan şiirin birinci ve ikinci bölümleri yer yer daha önceki şiirleri benliğinde belli belirsiz özetlemiştir. Son bölümü de gelecek şiirlerinin bir habercisi bir proloğudur. Çile'nin birinci bölümünde içinde bulunulan ve sanki hakikatmış gibi benimsenen peşin hükümler ve alışkanlıklar dünyasının yıkılması ve bu yıkılıştan duyulan acı anlatılmaktadır. İkincide bunalıma düşen ruh, artık eşyanın, varlığın ve varoluşun sırlarını aramakta ve bu arayışın ölümden beter azabını dillendirmektedir. Üçüncü bölümde şair hakikatı bulmanın ve bunalımdan kurtulmanın metod ve çarelerini arar gibidir. Mesafeler ve yolların insanı aldatışı, büyücünün hıncı, aynaların geçen zamana eş verdiği ıztırap, lûgat kavramıyla sembolize edilen bilginin yetersiz-

liği, tabiatın insanın içindeki iniş ve çıkışlardan daha basit bir yapıda oluşu, yani insan giriftliğinin dış dünyayı aşışı, umudun bunlarda olmadığını bize göstermektedir. Fakat, son bölüm, insanı bu varoluş bunalımına sürükleyen gaiblerden gelme sesin bu kez aydınlıklarla ansızın "ben"i sardığını ve ezel fikri ve ebed duygusuna götürdüğünü, ansızın mâverâ perdelerinin yırtılarak insanın hakikatın kucağına düştüğünü, artık insanın samanyollarından daha ötesiyle deniz dibindeki incilere sahip çıkarcasına en değerli tutamak olan ebedî olmaya yönelmesi gerektiğini, yani Allah'ı bulmak ve ondan asla ayrılmamak için, yeni, büyük ve ulu hayatına başlamasıyla kurtulabileceğini türk şiir tarihinde unutulmaz bir poetik bütünlükteki kıtalarla anlatmaktadır.

Diriliş, 1971

NECİP FAZIL'IN ŞİİRİ

III

Sadece bir rastlantı değildir, anlamlı bir rastlantıdır da hece şiirinin başlangıcındaki bir şairle bitimindeki bir şairin hem bu şiir geleneğinin en yüce doruklarından biri olmaları, hem de bu geleneğin dışında da başlı başlarına var olan bir şiir dünyasına sahip olmaları. Bu gerçek öylesine belirgindir ki, nerdeyse, edebiyat kritikçisinin fazla ihtiyatını elden bırakarak, hece şiirini, Yunus Emre, halk şiiri, Necip Fazıl ve çevresindeki hâle diye üçe ayırmak zorunda kalacağız. Gerçekten Yunus Emre ve Necip Fazıl'ı bir an için bir yana bırakırsak, halk ozanlarının hepsi, aşağı yukarı belli bir havanın varyantları olarak gözükürler. Yunus Emre ve Necip Fazıl'da ise, hece şiiri, bütün olabilirliğiyle ilk çıkış alanı, ilk kendini arayış alanıdır şair için. Yoksa bütün şiiri değil. Yani bu

şairler, halk şiirine, poetik bir bağdan çok, ruhunu halkın engin ruhunda arayan ve halkın en saf duygu, inanç ve yaşantılarını birer metafizik çerçeve gibi kullanan, başlangıçta ruhun kurtuluşunu büyük halk atmosferinde ve bilinçaltında yakalamaya çalışan bir "doğum" sancısıyla yüzlerini dönmüşlerdir. Deha, çağı aşan espri doğarken halkın ruhunda geçmişi ve geleceği araya araya kendini bulur. Tolstoy bunun en iyi örneği. İnsanlığı halkın ruhunda arıyordu. Romanlarında çizdiği insanlık, halk ruhunda kendi ruhunun ıstırabından tüten ütopyanın yansımasından doğmuştur. Edebiyat Tarihinin, halk şiirinin en tipik ve üstün örneklerinden olarak tespit ettiği Karacaoğlan'ın geriye doğru Yunus Emre, ileriye doğru Necip Fazıl'dan farkı, sanat gücünün halk şiirinin poetik sınırlarıyla çevrili olmasıdır. Tabiat, kadın, aşk gibi konular hep halk ozanlarının ele alışı çerçevesinde ele alınmıştır bu ozanda. Sadece o bu artistik ölçüleri belki en iyi biçimde ve en çok lirik deyişe vararak vermesini bilmiştir. Daha kısa bir anlatımla, halk şiirinin tümünde bir nevi duygu lirizmi, halk poetiği ve artistiği son çizgidir. Her büyük sanatçıda olduğu gibi, Yunus Emre ve Necip Fazıl'da da estetik, son sınır ve hedef değil, belki ruhun büyük yaratışa özenerek ileriye atılışındaki stildir. Bir atılım stili. Halk şairleri âdeta sağ ve sol ellerini halk şiirinin üstüne bastırarak stillerine varırken, insanlığın kaderine ulaşmak için kendi kaderlerini halkın kaderinin içinden geçirerek fırlarlar bu şairler. Bunlar kurtuluş şairleri-

dir. Ruhun kurtuluş şairleri. Şiir kaçınılmaz olarak eninde sonunda din dünyasına açılacaktır. Yani bu şairler, omuzlarına insanlığın kaderi yüklenmiş büyük ödevliler gibidirler. Bu ağır yükün ilk etkisi, halk ruhuna müracaat ederek âdeta bu ağırlığı onunla paylaşma isteğini verecektir. Halbuki bir kere bu serüven başlayınca burada bitmez. Halk ruhu, şairde bu sefer yeni bir sonsuzluğun, yeni bir oluş çilesinin kapısını açar. Halkın arayışı sonsuz rezonanslarla şairin ruhunda yeni dünyaların hayallerini doğurur. Sonra şair halktan insanlığa ve ordan da hakikat problemine geçer. Sonra çile tamamlanıp ulaşılan en soyut ve transandantal noktadan gerisin geri halka dönüş başlar. Kimselerin eremediği yüksek dağlardan toplanmış gözlerin görmediği çiçekleri akşam dönüşü şehirde her rastlanan kişiye dağıtan dağ fatihlerinin zafer cömertliği gibi.

Necip Fazıl, poetikasında şiiri mutlak hakikatı arayan özel bir vasıta olarak anlatır. Toplumla şair arasında şairin toplumun geleceğini sezme gibi bir ilgisi olmak bakımından yüksek bir ödevlilik bağının bulunduğunu kaydeder. Poetikası, şairin ulaştığı son merhaleden bakışının estetiğidir. Halka ve insana ulaştırılacak mesajın gözüktüğü vaktin poetiği, estetiği. Şair kendi şiirinin de şuuruna varıp onun sistemini de kurduğuna göre sıra halkın kendisini şairde aramasına, denemesine gelmiş demektir. Halk, büyük acılar çekme karşılığında şaire verebildiğini vermiş, şimdi de ondan büyük sevinç ve umutlara gebe olan armağanlar

beklemektedir. Şair ıstırapla kazandığını sonsuz bir iç aydınlığı ve neşesiyle çevresine dağıtmaktadır. Şairin kahramanlaşması ve alınyazısının epopeleşmesi burda başlıyor.

Yunus Emre, toplumumuzun yeni ve büyük bir hamlesinin başlangıcında, duyarlıkların keskin bir saflık kazandığı bir dönemde doğan ve bu halk ruhundan aldığı ilhamla toplumun en derin, en zengin ve en doğal şiir dünyasını yüklenip gelen veli bir şairdir. Necip Fazıl'ın çıkış şartları ise, bir toplum hamlesinin başlama istidadının olduğu noktada değil, âdeta bittiği ve yok olma izlemini verdiği bir vaktin şartlarıdır. Fakat, şair o kişidir ki, bütün umutların kaybolduğu ve yokluğun bütün şiddetiyle kendini duyurduğu bir anda, toplumun bir gün bu ölü noktayı aşacağına dair bir ilhamın ve inancın etkisiyle doğrulur ve sesini yükseltir.

Yunus Emre âdeta havada gezen duygu ve düşünceleri o büyük ortak duyarlığın etkisiyle dile getirmiş, âdeta gelmekte olan uygarlık hamlesinin şiirsel anıtını dikmiştir. Hep duyarlıklar üzerinde çalışması bundan ileri geliyor olsa gerek. Ama Necip Fazıl ilkin yoklukla karşılaştığından ("Sanki burnum değdi burnuna yokun"), bu toplumsal ve tarihî yokluğun ruhta doğurduğu metafizik bunalımın etkisiyle ruhun çilesini en büyük çapta çekecektir ("Kustum öz ağzımdan kafatasımı"). Peşin hükümler yıkılacak, insan ve toplumu yokluğa götüren her bağ ve zincir koparılacak, gözler bir kere karanlığı yendikten sonra kuyu ağzındaki ışık

veya karanlıklar içindeki nur beklenecektir. Böylece iki şair de, sadece estetik kaygı şairleri olmadıklarından sınırları aşacaklar ve ruhun selâmetinden doğan yeni bir dünyaya açılacaklardır. Bu iki şairi halka ve halk şiirine bağlayan ve bu şiirden ayrılışlarını belirleyen espri daha da aydınlık bir şekilde canlanmış oluyor zihnimizde. Bize denecek ki, bu şairlerin hedefi doğrudan doğruya estetik değilse, büyük şiire nasıl olmuş da ulaşabilmişler? Düşüncelerimizin şiir dünyasından baştanberi çıkmadığı unutulmazsa bu sorunun cevabı kendiliğinden ortaya çıkacaktır. İnsan kaderinin ve hakikatın araştırılması "ben"in yine hep aynı şiir nebülözü içinde hareket etmesinden doğmaktadır. Yani şiir, mesaj şairiyle birlikte yüce haberler dünyasına ulaşmakta ve ebedî âhenk biçimlerinde mesajın anıtlaşması olarak geri dönmekte. Şairin beni, ebedîliği, yine şiirin armonisinde denemektedir. Estetik, şairin beniyle mesaj arasında duyarlık köprüsü ödevini görmekte, mesaj durmaksızın şairin benine katılmakta, yaşanan tecrübesi haline gelmektedir. Böylece de aşağı yukarı gerçek şiir hakkında bir tanıma ulaşıyor gibiyiz. Şiir, bu açıdan, transandantal olanın, ebedîleşme doğrultulu duyarlık aracılığıyla, ekzistans haline gelişidir. Geometri vardır bu ebedîleşme doğrultusunda; cebirin sonsuzluğu arayışı vardır. Müziğin evrensel armonilerinin büyük eğrilerle mutlak'a uzayış yaklaşışı vardır. Biçim, bir nevi, şairin burağı ödevini görmektedir şair için. Ama şair bir kere burakla yola çıkınca buraktan kendine, ken-

dinden buraka bir gidiş geliş başlar. Yani bir nevi alış veriş. Birlikte yaşantı (coexistance). Şair, şiirsel miracının dönüşündeki yenilik ölçüsünde burağa da katkılarda bulunmuş olacaktır. Biçimin şiire sağladığı imkânlar kadar şairin de biçime getirdiği, hayatına hayat katış gibi bir katkısız neşe, âdeta yorgunluğunu gidererek gök azığıyla onu tazeleme gibi diriltici değişimler vardır. Yani biçim de bu macerada kendi payını almaktadır. Her an dağılıp yok olmaya hazır bir duygu sağnağı halinde duran şairin benine bir yüzü, elmas dayanıklılığındaki mutlak'a öbür yüzü dönük olan biçimler, birbirinden yerle gök, öbür dünya ile arz kadar ayrı iki antiteyi birbirine temas haline getirirler. Bir diğer deyişle, şairin beni bir nevi cehennem gibidir; daha doğrusu şair kendini böyle görür ve böyle görmesi kendisi için daha iyidir; transandantal gerçek ise bir nevi cennet gibidir. Biçimse, hem cennete, hem cehenneme, yani bir yandan şairin benine, yani bir yandan da mutlak'a pencere açarak ikisi arasındaki akımı sağlayan bir âraf gibi. Mesaj şairleri, artık hep biçim, ses ve mutlaktan gelen ışıltılar dünyasında yaşarlar ve onların bu yaşantılarının anlatımı da âdeta topraktan ilgisini kesmiş armonilerle olmaktadır. Mevlâna: "Ben şiir söylemiyorum. Benim konuşmam budur" derken, şiirin, şairin beni için tek yaşantı haline gelişini anlatıyor. Artık düz yazı dünyasından ve mantığından ötede şiir ve mesaj kaynaşımı bir dünyadan haberler getiren kişilerdir şairler.

Halk şiiri motiflerinden eşyanın ötesinde bek-

leyen mesaja giden ve ondan yeniden topluma dönen Necip Fazıl şiiri, uygarlığından soyulmuş bir toplum için, uzun vâdede yeni bir kurtuluş umudunun kaybolmadığını, eşyanın ezildiği yerden mistik, tarihin koptuğu yerden metafizik kurtuluş çizgilerinin fışkırdığı ruhun uyanışı şiiri oluyor. Yahya Kemal şiiri ise, tarihin hastalığını yine tarih şifasıyla iyi etmenin çabasıdır. Âdeta heykelle ölüyü diriltme işlemi gibi bir şey. Heykeldeki canlılıkla ölüdeki durağanlığı giderme eğilimi.

Tanpınar, Necip Fazıl'la Yahya Kemal arasında gider gelir. Ahmet Kutsi Tecer, halk şiiri ile Necip Fazıl arasında. Daha sonra mutlakçı şiir döneminin kırılışı başlar. Dıranas, kelimelerin büyü sanatını kullanarak bu şiirin mumya ve heykel dönemini yaşar. Cahit Sıtkı, bu şiirin duygu aracılığıyla çocukluk dönemine doğru inişi, Fazıl Hüsnü ise düşünceye doğru düşüşüdür.

Orhan Veli akımı işte, bu, merkezi Necip Fazıl şiiri olan mutlakçı ekole karşı düz yaşantının başkaldırışıdır.

Merkez Necip Fazıl'ın şiiri olarak alınmadığı için Cumhuriyet sonrası şiirimizin gerçek yorumu yapılamamıştır. Son yıllarda bir kesim Nazım Hikmet'i Cumhuriyet Dönemi şiirinin açıklanması için bir anahtar şair olarak almak istedi. Oysa, Nazım Hikmet, içerden çıkan değil dışardan gelen, arûzu boyuna soyunup heceyi boyuna giyinmeğe çalışan geç kalmış eksi ve yabancı bir Âkif gibidir. Sağladığı cezbe ordan gelmekte ve bu cezbenin çarçabuk kayboluşu da burdan gelmektedir.

İkinci Yeni, Necip Fazıl ekolüyle Orhan Veli akımı arasındaki bir tereddütten yola çıkan, dünya şiiri ile çalkalana çalkalana duygu ile düşünce arasında eriyen bir şiir akımı oldu. İkinci Yeni'den sonra yeni bir çıkış iddiasıyla Nazım Hikmet'le bağ kurmaya çalışan genç solcular yabancının yabancılaşması gibi katmerli bir uzaklığa düştüler toplum ruhundan. Toplumdaki ekmek kavgası, ne Orhan Veli şiirini, ne de bu Nazım Hikmet özentili şiiri kurtarabilmiştir. Çünkü, toplumumuz, ekmek derdini bile lirik veya daha doğrusu poetik planda en soylu dolaylı anlatıma kavuşturacak bir mizaçtadır. Bin yıldır varoluş dâvasını ekmek kavgasının çok üstünde yaşamış bir toplumu, tarihsiz, geçmişsiz, onursuz bir toplummuşcasına dile getirmeğe imkân yoktur. İsterse o toplum gerçekten aç olsun, Onun açlığında tarihin sıkıntısı vardır. O, ekmeğin içinde bile tarihe acıkmışken, tarihini bile ekmeğe acıkma şeklinde anlatma, bu toplumu anlamama ve onun ruhuyla gerçek bir bağ kuramama demektir. Hatta böyle bir bağ kurabilmenin bütün imkânlarını da kaybetmek demek.

Diriliş, 1974

"BİR ADAM YARATMAK"

"Bir Adam Yaratmak" piyesi, Necip Fazıl'ın dram dünyasının odak alanı sayılsa yeridir. Bütün piyesleri bir bakıma onda derlenip toparlanabilir veya o yayıla yayıla öbür dramlarına çıkabilir, açılabilir. Yani, bir açıdan, Necip Fazıl, tiyatro dünyasını bu eserinde özetlemiştir. O, tiyatro aracılığıyla insanlara ulaştırmak istediğini, "Bir Adam Yaratmak"da toptan ve icaz halinde vermiş, sonra (veya evvel) âdeta öbürlerinde bildirisinin, mesajının açıklamasına girişmiştir. Bu yüzden değil midir ki, "Tohum"un kahramanı Ferhad Bey, bir bakıma bunalımını yenmiş ve halkını kurtarma savaşına girmiş bir "Hüsrev"dir. "Bir Adam Yaratmak"taki "Ölüm Korkusu" yazarı Hüsrev olacağına, ölümün içinde keskin bir kılıç gibi işleyen bir destan kahramanı, Ferhad Bey olmuştur. Ferhad Bey, âdeta çevresini bulmuş bir Hüsrev olarak, üstün hayat şartlarını savaşta ve Anado-

lu'nun ruhunda bulmuştur. O, destan içinde erimekte, âdeta halkın içinde bir destanın beyni olmaktadır. Ama Hüsrev, yazdığı "Ölüm Korkusu" piyesiyle birlikte bütün hayatıyla, bütün yaşama soluğuyla, çevresi ile bir çatışma, bir uyuşmazlık içindedir. Çevresi, alelâde kişilerdir ama o alelâde değildir. Yani, bir nevi, "Bir Adam Yaratmak", fevkalâdenin, alelâdenin çemberinde çektiği ıztırabın dramı, dile gelişidir.

Necip Fazıl'ın piyesleri, bir bakıma, nehir-roman gibi, nehir-piyes olarak birbirine zincirlenirler. Kimisinde, kahraman, kimisinde çevre ağır basmak şartıyla, aynı kalb çarpıntısıdır duyulan nabızlarda. Aynı varoluş, kimi zaman "Bir Adam Yaratmak"taki gibi doruğuna ulaşan bir bunalım olmakta, kimi zaman da tarih çerçevesinde bir milletin ölüm kalım savaşıyla bir kişinin kaderi birbiriyle kaynaşmaktadır (Künye). "Künye"de Ali Gazanfer, hep aynı üstün yaradılışın anlaşılmazlık barikatlarını aşma çırpınışlarıyla yazgısını doldurur. "Sabırtaşı", aynı kaderin masal havasında denenmesi, "Para" ise gölgesini de peşinden sürükleme imkânı içinde bile bir kişinin bütün ekonomik kudret fırsatlarına rağmen alınyazısını değiştirememesi tezinin işlenmesiyle ortaya çıkan dramatik yaşantı olmaktadır. "Tohum" istisna edilirse, bütün bu piyeslerde mutluluktan mutsuzluğa geçiş görülmektedir. Görünüşte bu mutsuzluğa geçiş, bir bahane veya sebepler ağıyla çevrilmiştir. "Bir Adam Yaratmak"ta ünlü yazarlık şöhreti, yazılan bir piyesin çevresinde koparılan fırtınaların sebep olduğu bir kaza serisiyle mut-

suzluğa, hatta çılgınlığa kadar götüren bir motif olmaktadır. Hüsrev, çevresinin çıkar kaygıları ve anlayışsızlıklarının kurbanı olmaktadır. "Para"da da ekonomik ve maddî gücün insanlarda doğurduğu kalbsizlik, aynı ağır kader mahkûmiyetine sürüklemektedir güçlü kişiyi. "Nâmı Diğer Parmaksız Salih"te de kumar tutkusu. Fakat bütün bunlar gerçekte görünüş sebepleridir, asıl motifi gizleyen yüzeydeki örtülerdir. Asıl tema, insanın alınyazısıdır. İnsanın kendi kaderinin sınırlarını baştan kavrayamamasından doğan yüzeydeki mutluluk, bir takım dış şartların elverdiği patlamalarla ruhun kendisini hesaba çekmesine doğru gelişir ve sonunda insan kendi fâniliğini görür, Allah'ın önünde aczini kavrar. Böylece, Necip Fazıl'ın her piyesi bir nevi, ruhun, olgunlaşması için çektiği çilenin anlatımı olmaktadır. Sahneye konan bu çile ve bu imtihandır. Bahtsızlık gibi görünen şey, gerçekte bir mazhariyettir. "Tohum"da bu mazhariyet, Ferhad Bey için baştanberi vardır. Ve çilelerin tümünden geçen ruh, bir destan havasında kendi gerçek hayatını bulmuştur. Ama, "Bir Adam Yaratmak", "Künye", "Para", "Nâmı Diğer Parmaksız Salih", "Reis Bey", hep insanın bir kader uyanışına, bir çileye batıp orda Allah'ı bulduktan sonra çıkışına şehâdet eden çile notları gibidirler. "Tohum", yazarın ilk eseri olmakla birlikte, öbür piyeslerin bittiği yerde başlar gibidir.

"Bir Adam Yaratmak" oynandığı zaman yazılmış derin bir tahlil yazısında, eser, yazarın başarı problemine eğilen "ben"inin dramı olarak niteleniyordu. Bu, esere, sadece bir açıdan, yani psikana-

litik açıdan bakışın tesbitiydi. Oysa eser bu tesbiti aşmaktadır. Eserin içindeki "Ölüm Korkusu" etrafındaki tartışma bize eserin gerçek teminin Allah'ı bulma yolunda insanın kendini fâniliğin gafletinden sıyırma çabası olduğunu göstermektedir. Necip Fazıl'ın bütün piyesleri bize ruhun kendini bulması için sarf ettiği müthiş alınterlerinin buruk acısını tattırmaktadır. "Tohum", Anadolu ruhunun lavlarında yıkanmış, arınmış bir ruhun zaferidir. Ruhun, Doğu ruhunun bu üstün inanç kudreti önünde Batı'nın dev madde ağı, makine medeniyeti yere serilmektedir. Öbür piyeslerde ise, ruhun gerilimleri yaşanmaktadır. "Bir Adam Yaratmak"ta daha çilesini çekmemiş bir ruhun Allah'ı taklide yeltenmesinin, tabiat içindeki sırrı bizce bilinmeyen bir takım gizli infilâk noktalarına dokunmasiyle cezalandırılması olayıyla karşı karşıyayızdır. Ruh, bu oluşu, bir "cezalandırma" olarak yorumlamaktadır. Gerçekte, orada bir cezadan çok, belki de bir lütuf söz konusudur. "Bu bana göklerin cezası" demektedir Hüsrev acılar içinde. Aslındaysa, âdeta, gözden bir perde kaldırılmakta, kimsenin göremediği eşyanın ve varoluşun hakikatları gösterilmektedir. Ruh hâlâ çilenin içinde olduğundan ve henüz imtihan bitmemiş bulunduğundan kendisine gelen bu armağanı "ceza" deyimiyle adlandırmaktadır. Halbuki gelen "göklerin bir cezası" değil, bir "gök armağanı"dır. Ancak, henüz ruh dayanabilme gücünü kazanmamış bulunduğundan acısıyla onu böyle bir yorumlamayla isimlendirmektedir.

"Bir Adam Yaratmak" görünüşünün aksine

bir irsiyetin dramı değildir. Yani onu Strinberg'in "Baba"sıyla görünüşteki bazı andırışlara rağmen karşılaştırmak mümkün değildir. "Baba" tam anlamıyla bir irsiyet probleminin dramatiğidir. Ama, "Bir Adam Yaratmak"taki irsiyet, çilenin sebebi değil, belki çilenin takip ettiği iz, kolaylıkla üzerinden kaydığı yoldur, önceden hazırlanmış kanaldır. Aynı şekilde eseri psikanalitik açıdan "başarı" problemini işleyen bir eser olarak görmek de imkânsızdır. Yani, "Bir Adam Yaratmak", İbsen'in Hedda Gabler'inde çekilen eser verme çilesinin dramı değildir. Eser verilmiş ve görülmemiş bir başarıya ulaşmıştır. Piyeste kahramanın çektiği çile, yazdığı eserinin başarısı için veya başarıya uğramama korkusundan dolayı doğmuş değildir. Çile başarıya doğru veya başarı için değil, başarıdan sonra başlamaktadır. Bu noktayı derinleştirmek mümkün ve bize, eser doğurulurken çekilen çilenin eser bittikten ve hatta başarıya ulaştıktan sonra bile devam ettiği ve edecek kadar büyük olabileceği yolunda bir itiraz ileri sürülebilir. Ama, Hüsrev'in, facialar ve toplumla, daha doğrusu toplumun köşebaşlarını tutmuş yüzeydeki adamlarla çatışmasının en gergin anlarında bile bunlarla değil de, hakikat problemiyle, Allah ve insan arasındaki büyük sırrı araştırmakla meşgul olması, eserini veya hayatını hiçe sayması, eserini veya dramını fikr-i sabit haline getirmemesi bize sadece eserin Adlerci bir gözle açıklanmakla yetinemeyeceğini göstermektedir. Eser, büyük susuzluğun, ebedî olma atılımının insan ruhunu içine soktuğu âzabı dillendirmektedir. Yani bir nevi ek-

zistansiyel dramın lirizmiyle, belâgatıyla karşılaşmaktayız onda. Bu açıdan bakılınca eser, daha çok Tolstoy'un "Ölümden Sonra Dirilme" adlı eseri gibi ruhun uyanışını konu edinmiştir. Ancak, Tolstoy'un kahramanı Nehlüdof, halk ruhuna ruhundan bir pencere açarak kurtulmakta iken, hatta Tanrı'yı da ancak orada bulmakta iken, Hüsrev, doğrudan doğruya Allah'ın önünde kendi varlığının gerçek sırrına ermektedir. Yani aslında Necip Fazıl'ın bütün kahramanları bir ruhî selâmet ve kurtuluşa ermenin çilesini kader olarak yüklenmişlerdir. Bir nevi ölmüş, veya öldürülmek üzere çembere alınmış ruhun barikatlarını devirerek, yıkarak dirilişini anlatmaktadır eserleri. Ama çok defa sonuç söylenmez, hatta görünüşte sanki bir başarısızlıkla bitirilir piyesler. Gerçekteyse bu "son"lar çevreye ve şartlara verilen son kısa vâdeli avanslardır. Ruh, başarıya ermiştir, ama bir zaman daha beklemek gerekmektedir. Artık o zamandan sonrasını okuyucuya bırakmak gerekiyor. Onu da piyeste anlatmanın bir gereği yoktur.

"Bir Adam Yaratmak", bir nevi modern "Oidipus"tur. Ancak, antikite ve modern çağlar arasındaki yorum farkı ile, görünüşte irsiyetin ve dış şartların çizdiği yol değişebilmekte, ikameler ve alternatiflerle kader yine muhtevasını gerçekleştirmektedir. Konu alınyazısıdır her ikisinde de. Ancak birinde olduğu gibi yaşantı ve kaderin kendisi sahneyi doldurmaktadır. Oidipus, âdeta alınyazısının çizgisini çekmeğe memur alettir, kaydedicidir. Ama, "Bir Adam Yaratmak"ta kader, Allah'la insan arasındaki münasebetin ifadesidir.

Bunun için insan, kaderden daha önde durmaktadır. İncir ağacına asılarak ölmenin yerini delirme alabilmektedir. İncir ağacı da kökünden kesilebilmektedir. Ama kaderin çizdiği yol değişmeyecektir. Bahane ortadan kaldırmakla elde edilecek bir şey yoktur, bu kere de kök kesilmiştir, insanı ayakta tutan derin bağlar kopmuştur, ayakta durduran kudret kaybolmuştur, toprak ayak altından kaymıştır. Oidipus'ta sfenks, kaderin muamması, insanın anlamı eserin bir noktasında bir sembol olarak durmaktadır, halbuki, hayatın ve ölümün anlamı olan sfenks, "Bir Adam Yaratmak"ta eserin bütününe yayılmıştır. "Ölüm Korkusu" adlı eseri, Hüsrev'in hayatına bir korkuyu veya bunalımı yayan sfenks rolünü oynamaktadır. Ancak, Oidipus'ta baştan sona delinmez bir akış halinde hayat ve kader vardır. "Bir Adam Yaratmak"ta ise araya yeni bir faktör girmektedir. Modern çağları antikiteden ayıran en büyük faktör. O da düşüncedir. Hüsrev, düşünerek bunalımının en yüce noktasına çıkmakta, hayatını ve kaderini aşmakta, Allah'a ulaşmaktadır. Bundan sonrası önemli değildir, eşyanın tabiatı icabı dram bir süre daha devam edecektir. Ve kaçınılmaz sonuçlar doğacaktır. Ama bütün bunlar ruhun içinde gerçekleşen diriliş önünde katlanılması gerekli son sabır yapraklarından başka bir şey değildir.

Diriliş, 1970

ÜÇ ÇAĞDAŞ VAROLUŞÇU
Sartre, Camus, Malraux

Sartre ve Camus, bu iki düşünce ve sanat adamı, bu iki arkadaş, bu iki dost ve nihayet bu iki ayrılan adam. Her türlü hayat, cemiyet ve tarih şartının bir araya getirdiği bu iki filozofun arasına doldurulmaz boşluğu sadece felsefeleridir yerleştiren. Ne güçtür şu felsefenin, daha doğrusu dünya görüşünün gücü.

Sartre'ın "Bunaltı"sına karşılık Camus'nün "Yabancı"sı, çağımızı, insanının portresini ve çektiği sıkıntıyı veriyor. Birinin teorik planda "Varlık ve Hiçlik" adlı eserine karşılık, öbürü "Sisiphe Efsanesi"ni koyuyor. Birinin aksiyoncu yorumu "Başkaldıran İnsan", öbürünün "Materyalizm ve Devrim". Birinin piyeslerine karşılık öbürünün piyesleri. Birinin romanı "Veba"ya karşı, öbürünün "Hürriyet Yollarında"sı.

İkisi de felsefeci, ikisi de gazeteci, ikisi de edebiyatçı, ikisi de "mukavemetçi", ikisi de baştan bağımsız düşünüşlü. Şu farkla ki, felsefesi gereği, Sartre, Camus'den daha elastiki. Kah bir bloka, kah öbür bloka yanaşıyor. Akış içinde, kombinezonlar yapıyor. Camus ise, felsefesi dışındaki görüş ve hareketleri reddediyor.

İkisi de ate. Ama, biri, insanı çeviren şartların sertliğine aldanarak; öbürü, şartlar önünde, insanın direniş gücüne. Biri ölüme bakarak, öbürü hayata.

Sartre'ı da, Camus'yü de, birer filozof olarak ortaya çıkaran Savaştır. Fransa'nın düşüşü ve yabancı istilâsıdır. Birleştiren, yaklaştıran da bu. Ayıran da harp sonrası, sulh ve yeniden kuruluş. Varlığı korumada birlik, varlığı kurmada ayrılış.

Ve nihayet ikisi de Nobel'i alan yazarlardan. Hayata uyuş, hayat başarısında önde giden Sartre, Nobel'i almakta, Camus'den çok daha sonraya kaldı. Hiç kimseye, kendisine bile itiraf edemese de, Sartre'ın Nobel armağanını reddedişinde acaba, armağana Camus'den çok sonra lâyık görülüşü, bu psikolojik etken rol oynamadı mı?

Sartre'ı Sartre yapan, Camus'yü Camus yapan, kendi iç imkânlarının yanısıra çağın şartlarıdır. Birinci Dünya Savaşında, varlıklarını kavrayan bu nesil, İkinci Dünya Savaşında, kendi var veya yok oluşlarını gözle görmek, elle tutmak durumuna getirildiler. Daha doğrusu, kendileri kendilerini bu duruma getirdiler. Dünyanın mahvol-

masını, daha da çetini Fransa'nın mahvolmasını ve en önemlisi, kendilerinin de bir anda var veya yok olmasını, bu (fevkalâde) yi yaşadılar, dört beş yılın her atomunda. Sonunda var oldular, ama bu varoluşun ne denli yoklukla, hiçlikle, hepsinin üstünde ölümle içiçe, ölüme akraba, ölümden bir fragman olduğunun yer yer hoşluğunu, lezzetini, acısını tattılar.

Sartre'ın da, Camus'nün de, Malraux'nun da bütün yaptıkları, sürekli olarak, savaşın, tam ölümün önüne götürüp orada bir uçuruma, daha fenası, dosdoğru üstüne gelen bir çığa baktırdığı insanı çizmek, anlatmak, yaşatmaktır. Evet, Sartre'ın egzistansiyalizmi, çığa bakmaktır. Camus'nün absürdü, insanın önüne dikilen, çıplak, yalçın, gökdelen bir buzdağıdır. Malraux'nun "İnsan Şartları"ysa tabiatın çelik ağı, sert şartlar. Hepsi aynı canavarı görüyorlar aslında. Biri ona bunalış derken, öbürü absürd diyor. Biri veba derken, öbürü ahtapotun kolları gibi insanı saran şartlarda buluyor onu... Bir diğeri göğün sahrasında, gecenin içinde gözleri yanan bir dev gibi görüyor : Exupéry. Hepsindeki bu korkuyu doğuran savaştır aslında. Savaş, bir kâbus gibi, çağın bu en hassas ruhlarında silinmez izler bırakarak geçip gitmiş ve her biri kendi düşünme tarzı, hayal kurma gücü, inanış mizacına göre sistemler kurmuşlardır.

Her biri bir kuruluş açıklaması, bir yorum, bir suç ve bir suçlu aramışlar. Malraux suçu kötü şartlara yüklerken, Camus bir nevi kara metafizik

determinizmine bağlamış, Sartre'sa bütün kabahati insana yüklemiştir. "Varlık, özden önce gelir", "Cehennem başkalarıdır", "İnsan kendini yapar", "İnsan kendini seçerken başkasını da seçer" derken, hep getirip, insanın meselesini, insanda başlayıp biten yapıda bırakıyordu. Sartre insanı ele alıyor, hep ona bakıyor, hem de öylesine bakıyordu ki, neredeyse onun dışını inkâr ediyordu; dış dünya, insanın bir marjı gibi oluyordu. Malraux'ysa, insanı hemen çevreleyen, onun üstüne yığılan mânevî (tarihî–sosyolojik) ve maddî (fizikî–iktisadî) şartlara öncelik veriyor. Camus ise, o şartları da çevreleyen, varlığın ufuktaki nebülözü siyah bir çerçeveyi anlatıyordu. Hepsinin hareket noktası, kötümserlik değilse bile kötülüktü. Siyah bir çizgi çekmek için, ufku siyaha boyamak için yola çıkmasalar bile, siyahtan yola çıkıyorlardı. İlk nokta siyahtı. Bunun da psikanalizinde, savaşta hayatlarını, her türlü varoluşlarını yok olmakla karşı karşıya görmelerinden duydukları büyük ürperti, korku, titreyiş, sarsılış, bunalış ve bir kelimeyle insanı hiçliğe elle dokunduran bir güvensizlik vardır.

Sartre'ın bütün felsefesi, güvensizlik metafiziği, aşırı ihtiyat sistemidir. İhtiyat, bir esas oluşun sadece şartı olduğu halde, Sartre'da bizzat oluştur artık. Mezarlıktan geçerken ödü patlayan bir adamın, kendi kendine boyuna, "Sen korkmuyorsun, kendine güven. Sana zarar verecek hiçbir şey yoktur" diye tekrarlamasıdır, Sartre'ın varoluşçuluğu. Onun felsefesi, felsefî sistemler içinde, Kierke-

gaard ve Heidegger felsefelerinin yanına konuyorsa da, bu işin literer yanıdır. Aslında, Sartre'ın önemi teorik olmaktan çok pratiktir. Yoksa Kierkegaard'ın o konkre ve derin iç yaşayışı ve Heidegger'in o abstreler uçurumunun yanında çok sığ ve fakir kalır Sartre'nınki. Ama aksiyonda, bütün egzistansiyalistleri geçtiyse, Sartre, bunu, o felsefeden, çıkardığı ve zamana uygulanabilir metoduna ve onu uygulamadaki başarısına borçludur.

"Bunalış" adlı eseri, savaşın sezilmesi ve insana bu sezişin verdiği acıyı estetik içinde eriterek unutturmaya çalışmasıdır. "Varlık ve Hiçlik", "Gizli Oturum", savaş içinde, insanı ölümün önünde, düşünceyle yaşatmak, insana var olmanın en önemli ve değerli şey olduğu duygusunu vermek ister. Savaş sonrasındaysa, ikiye bölünen dünyada, bir avrupalı ve insan olarak kah bir bloka, kah öbür bloka hak vererek yaşama hakkını koparır Sartre. Fransa'da, ilkin komünizmin karşısına dikilir. Ve yıllarca, bütün komünist yazarlara karşı, antikomünistlerle birleşmeksizin, pervasızca savaşır durur. Bu arada öbür tarafı da ihmal etmediği görülür. Fakat sonra aniden değişir.

Büyük Doğu, 1964

ROMANCIMIZ İVO ANDRİÇ

1961 yılı Nobel Edebiyat Armağanı Osmanlı edebiyatına verilmişti denilebilir. Hatta Osmanlı romanına. Çünkü: Bu yıl nobeli alan İvo Andriç, bir Yugoslav yazarı, bir slav yazar, hatta avrupalı bir yazar olmaktan çok, bir Osmanlı yazarıdır. Gönüllü olarak Osmanlı tebaası bir yazardır sanki. Yalnız romanlarının kahramanlarıyla değil, yalnız romanının "zaman"ıyla değil, yalnız "mekan"ıyla değil, yalnız romanında örülen oluşlar ağıyla değil, batan bir dünyayı yavaş yavaş ortaya çıkarmayı deneme niyeti ve tarzıyla da, her biri bir yöne giden insan kütleleri içinde, imparatorluğun ağırlık merkezi olan bir bölgenin halkını değerlendirme ve bir medeniyet tarzı olarak sunma, orijinal bir kadro yakalama ve bundan yeni bir estetik kurma farkıyla da Osmanlıdır İvo Andriç.

Dilimize çevrilen üç eserinden, Drina Köprüsü'nde, en parlak vaktinden çöküş gününe kadar,

Osmanlı İmparatorluğunun ve Osmanlı insanının, Osmanlı hayat tarzının ve Osmanlı dünyaya bakışının, onu Batıya bağlayan bir köprü ve o köprü çevresinde kümelenen bir kasaba halkındaki med ve cezri, kımıldanışı, saatlerinin tik takı tesbit edilir. Haşmetiyle, alçakgönüllülüğü ile, gururuyla, ağırbaşlılığıyla, kuvvetleri ve zaaflarıyla, yer çekimi kadar ağır gövdesiyle, şırıl şırıl kanayan yaralarıyla, ağır ağır dönen fil vücuduyla, bitmez tükenmez dayanma gücüyle tarihin sabrını dinamitleyen yavaş yavaş sönüş halinde koca imparatorluk. Drina Köprüsü'nde duran bir adam, dönüp de Doğuya doğru bir baksa, bütün Doğuyu sırtına yüklenmiş, Batının karşısında çelik ayaklarıyla duran, etleri lime lime dökülse de bir anda yere yıkılmayan muhteşem devi görecektir, bu romanda. Ali Hoca, o artık macerası sona erdi, misyonu kapandı sanılan, her defa yine birdenbire ortaya çıkan, insanda, bir yüzyıl yerine, birkaç yüz yıl yaşamış vehmini uyandıran o Ali Hoca, sanki imparatorluğun bir şahıs haline gelişi, mücerret Osmanlı insanıdır. Drina Köprüsü bir nevi, Osmanlıların İlyada ve Odise destanıdır. Ve İvo Andriç, modern anlamda, imparatorluğun Homeros'u.

İvo Andriç, Drina Köprüsü'nde, bir batılı olarak Osmanlı İmparatorluğuna Batının bakışını değil, Osmanlı halkından bir parça olarak, ona bir nevi kendi iç bakışını, kendine bakışını betonarmeleştirmektedir. Şu farkla ki, bu bakış, Osmanlıların kendine, şahdamarından ve en iç noktasından değil, çeperinden, bir uç noktasından bakışı-

dır. Drina Köprüsü, İmparatorluğun, iç-beninin bir nevi otokritiği değil, dış-beninin kritiğidir. İvo Andriç, bir yandan Osmanlı insanlarının üniversal yanını, bir insan olarak tabiatla olan alışverişini, suyla, toprakla, ateşle ve soğukla olan serüvenlerini çizerken, öte yandan, onun iç ve yakalanmaz duygularını, en mahrem itiraflarını değilse bile, dışa takındığı tavrı, Batıdan farkını, Osmanlının spesifiğini, Osmanlı akışının lojiğini tablolaştırır. Osmanlının "tarihi şartı"ndaki perspektifi arar durur. Ve bunu yaparken, tam o olamasa da, o olmaya çalışır. Ve yer yer o olur. Osmanlı plüralitesini ve o çokyanlılığın içinden yükselen birlik türküsünü çağırır. Doğuyla Batının arkaplanlarının, medeniyetlerinin kapıştığı bir insan topluluğundaki dalgalanmaların ve çalkantıların nabzını ölçer.

Boris Pasternak, Doktor Jivago'da, Batı insanına, Rus ihtilâlinin içinden, bir biyoloji bilgini tarafsızlığı, soğukluğu ve anlayışıyla bakar. O, ihtilâlde, "hayat"ı görür. Temel olan, "hayat"tır, yaşayıştır. Her şeyi bağlayan, kuran, yıkan, onaran hayat. Bu bakımdan, bu eser, ne rusların korktuğunca ihtilâle bir yergi, ne de Batılıların sevindiğince Batıya bir övgüdür. O, ihtilâli övmediği için, Ruslar alındı ve kızdı. Ve yine o, ihtilâli övmediği için Batılılar sevindi. Halbuki Pasternak, Batı insanının ana çizgisini veriyordu bu eserinde. O da, bu insan için "hayat"ın önemli oluşudur. André Malraux ise, "İnsanın Şartları" isimli romanında, Çin ihtilâli kadrosunda, Doğu insanını tesbit edi-

yordu. Ruh durumları, düşünce, hayattan önce geliyordu. İnsanlar, Doktor Jivago gibi, hayat şartları içinde değişmiyorlardı. İlkin neyseler o kalıyorlardı. Bir anlık bir davranışla yok olabiliyorlar, yok edebiliyorlardı. Bir tutamlık esrarın kurduğu vehim dünyası, bir insan için bir felsefe doğurabiliyor, afyon hayallerinin birbirine bağlanışından çatılan bir yapı, gerçek dünyadan daha gerçek, daha reel gelebiliyordu bu insanlara. İvo Andriç ise, Drina Köprüsü'nde ve Travnik Kronikası'nda, Doğu insanıyla Batı insanını karşılaştırıyor ve aradaki köprü insanı, Osmanlı insanının görüşlerini, hâtıralarını ve teşebbüslerini zaptediyor. Bu yüzdendir ki, Pasternak, sosyo–biyolojik bir perspektifin romancısı iken, Malraux psikolojik gerçekliğin, İvo Andriç ise, tarihî (historik) bakışın biçimlendiricisi oluyor.

Büyük Doğu, 1964

SONSUZLUĞUN KARŞISINDA BİR ŞAİR: SAİNT-JOHN PERSE

Metafizik Süpürge, yani ölüm, zamanın toz dumanı içine Saint-John Perse'i de kattı. Böylece, köklü bir verimsizlik krizine girdiği anlaşılan Fransız şiirinin gün gün eksilen büyük seslerinden biri daha ortadan çekilmiş oldu. Ve artık görünen bir gerçektir ki, Fransız Edebiyatı, ya da daha geniş bir çerçevede söylenirse, Avrupa Kültürü gittikçe ıssızlaşıyor. Batı uygarlığının genel olarak girdiği düşüş görünümü, kabartmalaşıyor, âdeta gözle görülür hale geliyor. Batıda, şimdiki zamanın kültür ağırlığı, geçmiş zamanınkini dengeleyemez duruma geliyor. Şimdiki zamanı ve gelecek zamanı, geçmiş zamanını dengeleme güç ve yeteneğini yitiren kültürler, bir çöküş psikolojisini yüklenmeye başlamış olurlar.

Fransız şiirinin sembolist dönemiyle sürrea-

list dönemi arasında gelişerek kendine özgü bir perspektife yerleşen Saint-John Perse'in şiiri, ne biri gibi fazla içe kapanmanın derinliğine inebilmiş, ne de öbürü gibi çağrışım otomatizminin sığlığına düşmüştür. Bir okyanus soluğunu, bir sahra enginliğini anımsatan bir üslûp getiren bir şiirdir Perse'in şiiri. İnsan, onu çevreleyen şartlar gibi, kozmik bir gerçekliktir. İnsan hayatı, evrensel bir yorum gibi açımlanır bu şiirde. İnsan, bir "sürgün"dür bu çölde ama, "Prensin dostu" bir sürgün. Ya da kozmik güçlerin orkestrasının odak noktası. Doğanın parçaları, unsurları nasıl kendi başlarına bir doğaysa, insan da, insanın şartları da, birer doğa, birer evrensel, hatta kozmik şartlardır âdeta.

Saint-John Perse böyle bir yalnızlık sesidir. Ama, bu yalnızlık onu ürkütmez. Çünkü : bu, güçten doğan bir yalnızlıktır, gerekli olan bir yalnızlıktır. Doğal olan bir yalnızlıktır.

Bu yüzdendir ki, o, sembolizmin bir süreği, ya da gerçeküstücülüğün bir muştucusu olmadı. Onların dışında, geleceğin dünya şiirine bir köprü gibi uzandı O'nun şiiri.

Diriliş, 1975

YAŞAMAKTAKİ ŞİDDETİN FOTOĞRAFI YA DA ACININ LİRİZMİ : T.WILLIAMS

Birinci Dünya Savaşı, bir çağın kapanışı, İkinci Dünya Savaşı, yeni bir çağın başlangıcıdır.

Bu ikisinin arası, bir nevi, "eski dünya" ile "yeni dünya" arasındaki köprü dönemi. Denizde iki dev dalganın gelip çarpıştığı, sonra ortasından çatlayıp ikiye ayrıldığı yer. Bu yüzden, bu dönem, sanat ve hele edebiyat açısından çok verimli bir dönem oldu. Gerek Avrupa, gerek Amerika edebiyatları zengin bir panaroma sundu.

Ayrıca, Amerika, henüz iyimserlik esinleriyle dolu genç bir ülkeydi bu dönemde. Olgunluğa geçişin başlangıç yıllarıydı. Bu dönem, Amerika için, duyarlılıkların katışıksız, keskin ve şiddetli olduğu bir dönemdi. Somut, canlı, hareketli, doğaya açık, sosyal düzeyde de büyük zıtlıkların sergilendiği, henüz çevre kirliliğiyle tozlanmamış deli dolu bir hayat ve onu yansıtan, yansıtmayı amaç

edinmiş bir edebiyat.

Belki, Pound'u bir yana bırakırsak, "fazla amerikan bir edebiyat" diyebiliriz bu dönem edebiyatına. Amerika, âdeta kendine yeten bir dünyaydı. Ve her şey orada aranıyordu. Evrensel amerikalıydı âdeta; nasıl ki, Dostoyevski ve Tolstoy için de, rustu. Bunu ne Hemingway'in İspanya, İtalya, Afrika'ları konu alan romanları bozuyordu (çünkü o, her yerde amerikalıydı aslında), ne de cetlerinden kalan düşlerle bir gök parçasının kıyısından ucun ucun Anadolu'yu yansıtan Saroyan'ın hikâyeleri.

Fakat biz asıl amerikalılığı piyes yazarlarında görüyoruz. Belki de, hayatı çıplak ve doğrudan gösteren bir tür olduğu için. Thornton Wilder, âdeta ne kadar olunabilirse, o kadar amerikan metafizikçiliğini denerken, Tennessee Williams da psikanalizciliğini üstlenmişti. Parlak güneş, volkanlar, yüksek ve karlı dağlar, çöller, büyük nehirler Amerika'sının o zengin doğasını, saf ve çıplak, doğadan geldiği gibi olan yalçın duyarlığını, birbirine zıt iki keskin duyarlığın yanyanalığını, acının lirizmini ve eleştirinin yırtıcılığını ve yakıcılığını bu psikanalizin tablosu olarak gözlemleriz. Tenin şiddetli istekleri ile ruhun arınma arzusu arasındaki geriliş, ekonomik farklılıkların kişi ve toplum hayatına serptiği parça parça tradejiler, kent ve doğa dilemması bize bir Tennessee Williams'ı bağışlar. Aslında o piyes yazarı olarak da bir şairdir. Coşkun duygular, olayların diliyle, kimi zaman zaptedile zaptedile, kimi zaman da bile bile zaptedildiği hissettirile hissettirile, şairce anla-

tılır onda. Anlatım, canlı ve şiddetli, bir anlamda soylu anlatım şarttır onda.

Evet, belki bir bakıma, eski yunan trajedilerini çağımızın diliyle denemek, bir bakıma psikanalizin verilerinden yararlanmak söz konusudur Tennessee Williams'da. Ama, yine de, asıl olan, tek kişi veya aile, yaşamayı ilk kez yaşıyormuş gibi yepyeni yaşamak, onu kanlı canlı bir mahfazada yaşatmak gibi gözüküyor.

Hayatı anlatmak, hayatın gereğinde ne kadar acımasız, gereğinde ne kadar zalim, gereğinde ne kadar sert olduğunu anlatmak, belki böylece hayatın değerini hissettirmek.

Arthur Miller'in, "Uyumsuzlar"ı bir yana bırakırsak, bütün piyeslerinde geleneksel tiyatro ile, Avrupa Tiyatrosuyla ilgi hemen görülebilir. Fakat, Thornton Wilder ve hele Tennessee Williams'ı saf anlamda amerikalı kabul etmek gerekir. Amerikan, fakat, insandaki tutkuları, duyguları ve hayatı anlatırken, "insan" tabakasına kadar inmiş ve elleriyle dokunmuş ve kalbiyle dokunmuş bir yazar.

Özet olarak söylemek gerekirse, hayatın şiddetini olduğu gibi yakalamak, hayatı bir şiddet olarak yakalamak, çarpışan duyguları olduğu gibi bırakmak, ondan doğacak çağdaş trajediyi, sonucu ne olursa olsun, yüzyüze karşılamak: Tennessee Williams.

Diriliş, 1983

İÇİNDEKİLER

7 Sanat ve İmkân
10 Kendini Arayan Şiir: Şiirimiz I
15 Kendini Arayan Şiir: Şiirimiz II
19 Kendini Arayan Şiir: Şiirimiz III
27 Dişimizin Zarı
34 Galile Denizi
41 Elinizdeki Deniz
44 Sanat Görüşü, Şiirimiz – Akımlar, Toplum ve Şair Hakkında
51 Devrimler ve Edebiyatımız
56 Romanla Hikâyenin Arası Açılıyor
62 Kasaba Edebiyatı
67 Mehmed Âkif, Yahya Kemal, Necip Fazıl
73 Necip Fazıl'ın Şiiri I
92 Necip Fazıl'ın Şiiri II
107 Necip Fazıl'ın Şiiri III
115 "Bir Adam Yaratmak"
122 Üç Çağdaş Varoluşçu Sartre, Camus, Malraux
127 Romancımız İvo Andriç
131 Sonsuzluğun Karşısında Bir Şair: Saint-John Perse
133 Yaşamaktaki Şiddetin Fotoğrafı ya da Acının Lirizmi: Tennessee Williams